

Mirar el arte como miramos la naturaleza¹

Salvador Rubio Marco

Universidad de Murcia
Facultad de Filosofía
salrubio@um.es

Resumen

Este artículo empieza atendiendo a la interpretación de las observaciones de Wittgenstein sobre Shakespeare y a las múltiples alusiones a la naturaleza que aparecen en ellas. Una clave para entenderlas se encuentra en la perspectiva que nos ofrecen algunos debates estéticos contemporáneos sobre las relaciones entre estética y moralidad. Defiendo aquí que Wittgenstein, en sintonía con posiciones del autonomismo moderado, nos está proponiendo que miremos el arte como miramos la naturaleza para encontrar la verdadera belleza, esto es, una cierta *naturalidad* en nuestra contemplación del arte. Para ello, me apoyo en la noción de «bien humano integrado» de D. E. Cooper, propongo una inversión complementaria de los argumentos estéticos en favor de una relación no instrumental con la naturaleza, y subrayo, con I. Ground, que nuestra *humanidad* y un sentido básico de lo estético son mutuamente constituyentes.

Palabras clave: Wittgenstein, estética, naturaleza.

Abstract. *Looking at art the way we look at nature*

This article begins by paying attention to the interpretation of Wittgenstein's remarks about Shakespeare and to the multiple references to nature found there. A key point to understand it can be found in the perspective offered by some aesthetic contemporary debates on the relationships between aesthetics and morality. I advocate here that Wittgenstein, in line with the moderate autonomism positions, proposes us to look at art the way we look at nature to find real beauty, i.e. a certain *naturalness* in our contemplation of art. To do this, I lean on D.E. Cooper's notion of «integrated human good», I propose a complementary inversion of the aesthetic arguments in favour of a non-instrumental relationship with nature, and I stress, with I. Ground, that our *humanity* and a basic sense of aesthetic are joint constituents.

Key words: Wittgenstein, aesthetics, nature.

1. Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de diversos proyectos de investigación del Estado español (HUM2005-02533 y FFI2008-00750/FISO) y de la Fundación Séneca (Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia) (03089/PHCS/05 y 08694/PHCS/08), así como a mi colaboración en el grupo de investigación *Phrónesis*.

El origen de este trabajo está, una vez más, en mi lectura de ciertos textos muy concretos del filósofo vienés L. Wittgenstein de contenido marcadamente estético. En la recopilación de observaciones sueltas y diversas que lleva por título *Aforismos. Cultura y valor*² se encuentran algunas reflexiones de Wittgenstein acerca de Shakespeare que siempre me han intrigado bastante y, a decir verdad, nunca he comprendido muy bien. La opinión de Wittgenstein sobre Shakespeare ha sorprendido, antes que a mí, a no pocos lectores y estudiosos de Wittgenstein, especialmente en Inglaterra (como no podía ser menos, tratándose del divino Shakespeare y del país que «lanzó» filosóficamente a Wittgenstein), dado que el filósofo vienés afincado en Cambridge expresa abiertamente su reticencia a aceptar la *excelencia* del dramaturgo inglés «por *excelencia*» (si se me permite el juego de palabras). Las observaciones están fechadas, en su mayoría, en la última fase de la vida de Wittgenstein. El factor añadido que es relevante aquí, y que justifica que yo traiga a colación estas citas en el contexto de este *workshop*, es que estas observaciones están trufadas de referencias a la contemplación de la naturaleza de un modo que me ha parecido siempre, al menos en principio, bastante intrigante. Es más, la búsqueda de respuestas a las preguntas que me plantean esos textos me ha llevado a entrar en diálogo (aunque sólo sea en mi propio texto) con algunos de los debates contemporáneos relacionados, tangencial o centralmente, con la estética de la naturaleza, como veremos.

Una de esas observaciones de Wittgenstein, fechada en 1946, dice lo siguiente:

Las metáforas de Shakespeare son, en sentido corriente, malas. Si, a pesar de ello, son buenas —y no sé si lo son—, deben tener su propia ley. Por ejemplo, su sonido podría hacerlas verosímiles y aun verdad.

Podría ser que en Shakespeare lo esencial sea la ligereza, la autoridad, y que por ello haya que aceptarlo, para poder admirarlo de veras, como se acepta la naturaleza, por ejemplo, un paisaje.

Si tuviera yo razón, esto querría decir que el estilo de toda la obra —me refiero a todo su trabajo— es aquí lo esencial, lo justificativo.

Así podría aclararse que yo *no* lo entienda, porque no puedo leerlo *con facilidad*. No como se mira un paisaje hermoso. *ACV*, § 278 (1946)

Wittgenstein, que en un principio hace una valoración negativa de Shakespeare, parece dispuesto a aceptar que dicha valoración sea en realidad una carencia en él de una capacidad para leerlo de la manera adecuada que le permita llegar a admirarlo. Esa capacidad (o actitud) es comparada por Wittgenstein con la que nos permite admirar la belleza de la naturaleza. Sin embargo, el filósofo, que no acaba de apearse en el fondo de su valoración de Shakespeare, pone de relieve que el valor de éste radica en un cierto «estilo», un idiolecto, una sonoridad, una ligereza o incluso una autoridad que a Wittgenstein le resultan ajenos en su aproximación al literato. Pero, me pregun-

2. (1995). Madrid: Espasa Calpe, col. Austral.

to yo, ¿qué tiene de «natural» tal estilo? ¿Por qué habría de adoptarlo cualquiera que leyese la obra de Shakespeare? ¿O es esa precisamente la contradicción que Wittgenstein trata de suscitar en su observación para corroborar, en el fondo, su juicio negativo sobre Shakespeare?

Diversos autores nos han aportado claves para entender estas manifestaciones, aparentemente tan crípticas, de Wittgenstein. Una de las claves se encuentra en la sección de la biografía canónica de Wittgenstein, la de Ray Monk,³ en la que se habla de los años en que Wittgenstein redacta la mayor parte de estas anotaciones shakespearianas (esto es, finales de los cuarenta y principios de los cincuenta). Recordemos que algunas de ellas datan incluso de 1950, probablemente abril, justo un año antes del fallecimiento del filósofo, y que fueron escritas en el mismo cuaderno manuscrito donde escribía sus *Observaciones sobre el color*, una de sus últimas investigaciones filosóficas. Coincide también aproximadamente con el periodo de su relación amorosa con Ben Richards, iniciada en 1946.

Dice Monk (p. 513):

Un ejemplo que discutía con Ben [Richards] era la utilización de un rastrillo como metáfora para los dientes en el monólogo de Mowbray en Ricardo II: 'Dentro de mi boca habéis encerrado mi lengua/ Doble rastrillo con mis dientes y labios'.

Una dificultad más global era la aversión de Wittgenstein hacia la cultura inglesa en general: 'Creo que si uno quiere disfrutar de un escritor debe gustarle la cultura a que pertenece. Si a uno le es indiferente o desagradable, la propia admiración se enfría'. Esto no impedía que Wittgenstein admirara a Blake o a Dickens. La diferencia es que, en Shakespeare, Wittgenstein no podía ver a un escritor al que admirara como ser humano».

Aquí Monk refunde extractos de distintas observaciones de Wittgenstein que nosotros veremos luego.

Y prosigue Monk:

En Dickens, por otra parte, Wittgenstein hallaba a un escritor inglés al que podía respetar por su buen arte universal, en el sentido tolstoiano de que su arte es inteligible para cualquiera, y que se adhiere a las virtudes cristianas. Cuando Fouracre [amigo y ex compañero del Guy's Hospital de Wittgenstein] volvió de Sumatra, Wittgenstein, como regalo un tanto tardío de Navidad, le dio una edición de bolsillo de *Un cuento de Navidad*, encuadernado en cuero verde y forrado de alegres pegatinas de «Feliz Navidad». Naturalmente, la elección del libro es significativa. F. R. Leavis recuerda que Wittgenstein se sabía *Un cuento de Navidad* prácticamente de memoria, y que el libro, de hecho, aparece en el tratado de Tolstói titulado *¿Qué es el arte?*, incluido en la más alta categoría artística, la «que fluye desde el amor de Dios». De este modo se trata de un regalo muy apropiado, dentro del contexto de una amistad que sobresale en la vida de Wittgenstein como un raro ejemplo de su respeto tols-

3. MONK, R. (1994). *Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona: Anagrama.

toiano por «el hombre común», ejemplificado en el sencillo y franco afecto por un trabajador corriente.

Efectivamente, Monk reseña en un capítulo anterior de su libro que la amistad de Fouracre le proporcionó a Wittgenstein un contacto *humano* similar en cierto modo (exceptuando el aspecto amoroso) al que Skinner le había proporcionado en Cambridge; y añade: «La educación de Fouracre no podía haber sido más distinta a la de Skinner. Mientras que éste había crecido en un hogar de clase media de Letchworth, y había sido educado en un internado y en Cambridge, Fouracre vivía en una casa de protección oficial en Hackney, East London, y había comenzado a trabajar a la edad de quince años».

Pues bien, la cita del biógrafo Ray Monk nos permite, por un lado, saber a qué se refería Wittgenstein cuando hablaba en el anterior pasaje de *Aforismos. Cultura y valor* de las «malas metáforas» de Shakespeare, aunque probablemente el filósofo lo hacía extensible a los personajes y a los acontecimientos de sus dramas, y no sólo a figuras retórico-literarias concretas como la del rastrillo y los dientes; por otro lado, Monk nos dirige nuestras pesquisas en la dirección correcta cuando señala, a través del ejemplo de *Un cuento de Navidad*, qué estaría dispuesto a considerar Wittgenstein como un buen ejemplo de literatura *naturalmente* admirable por parte de alguien (como Fouracre) desprovisto (es decir, no avisado, no contaminado incluso) de las prevenciones de «estilo» que la admiración de Shakespeare sí exige. Sigue intrigándome, con todo, una mención tan explícita a la admiración de la belleza de la naturaleza (de un paisaje, por ejemplo) que no parece justificarse en la mera alusión a la *naturalidad* del lector no adiestrado en el «estilo» del escritor.

Otro de los pasajes wittgensteinianos de *Aforismos. Cultura y valor* parece confirmar algunos de estos extremos y profundizar, a la vez, en mis intrigas. Dice Wittgenstein:

No creo que se pueda comparar a Shakespeare con otro escritor. ¿Quizá fue más bien un *creador de lenguaje* y no un escritor?

Ante Shakespeare sólo podría asombrarme; nunca hacer algo con él.

Tengo una *profunda* desconfianza hacia la mayoría de los admiradores de Shakespeare. Creo que la desgracia es que, cuando menos en la cultura occidental, está solo y que, por ello, para clasificarlo se le debe clasificar mal.

No se trata de que Shakespeare retrate bien los tipos de hombre y que en esa medida sea verdadero. No es verdadero según la naturaleza. Pero tiene una mano tan diestra y un *rasgo* tan peculiar, que cada una de sus figuras parece *importante* y digna de verse.

«El gran corazón de Beethoven» —nadie podría decir «el gran corazón de Shakespeare». Me parecería más correcto «la mano diestra que creó nuevas formas naturales del lenguaje».

De hecho, el escritor no puede decir de sí mismo «Canto como canta el pájaro»; pero quizá Shakespeare sí lo hubiera podido decir de sí mismo. *ACV*, § 481 (1950)

Y aún otra observación también de 1950:

No creo que Shakespeare hubiera podido reflexionar sobre la «suerte del poeta». Tampoco se hubiera podido considerar a sí mismo como profeta o maestro de la humanidad.

Los hombres lo admiran, casi como un teatro de la naturaleza. Pero no siente que con ello hayan entrado en contacto con un gran *hombre*. Sino con un fenómeno.

Creo que para gozar de un escritor es necesario gustar también de la cultura a la que pertenece. Si esta nos es indiferente o repugnante, la admiración se enfría. *ACV*, § 483 (1950)

Parece como si Wittgenstein encontrase en la convencional admiración por el literato inglés una buena razón para desconfiar de su auténtica valía, una valía que se asienta sobre la construcción de un mundo propio artificial (con respecto al mundo humano real), realmente brillante, pero poco *natural* para la cultura y la tradición humana que él reconoce y en la que se encuentra incluido.

El filósofo francés Jacques Bouveresse nos ofrece otra clave en su texto «Wittgenstein: ¿un modernista resignado?». ⁴ Dice Bouveresse (p. 127):

En el comportamiento de Wittgenstein todo indica claramente que en materia literaria y artística él sólo utilizaba sus propios criterios; no creía que fuera útil hacer un esfuerzo para intentar entender las cosas que, de entrada, no lo atraían en lo absoluto o no le decían nada; tampoco se consideraba obligado a compartir la admiración y el entusiasmo de rigor. Las Observaciones [ACV] contienen anotaciones bastante sorprendentes acerca de Shakespeare. Wittgenstein parece estimar que la admiración que se le prodiga a este autor podría resultar más de una convención de la historia de la literatura que de una obligación realmente fundada. [...] Evidentemente Wittgenstein no soportaba las formas de admiración y celebración puramente convencionales: esas que no se fundamentan en ninguna adhesión espontánea ni en ninguna convicción personal real.

Una nueva cita de *Aforismos*. *Cultura y valor* parece apoyar el diagnóstico de Bouveresse. Dice Wittgenstein:

Es notable lo difícil que resulta creer en lo que nosotros mismos no hemos examinado. Por ejemplo, cuando oigo expresiones admirables de hombres importantes de varios siglos sobre Shakespeare, nunca puedo librarme de la desconfianza de que fue algo convenido el alabarlo; aunque deba decirme que no es así. Necesito la autoridad de un Milton, para quedar de veras convencido. Acepto que él era incorruptible. Pero con ello no quiero decir desde luego que no hayan derrochado y sigan haciéndolo una enorme cantidad de alabanzas sobre Shakespeare, sin comprensión alguna y por motivos equivocados, miles de profesores de literatura. *ACV*, § 273 (1946)

4. Recientemente traducido al castellano por la UNAM en el libro *Wittgenstein. La modernidad, el progreso y la decadencia*, correspondiente al primer volumen de los *Essais* del que pasa por ser uno de los mejores estudiosos del filósofo vienés y, para algunos, el mejor filósofo francés actual.

Con todo, no deja de resultar difícil de encajar que alguien como Shakespeare, cuyo peso específico en la conformación de nuestra tradición artístico-literaria ha sido enorme, sea visto con desconfianza por parte de Wittgenstein, precisamente por la convencional admiración que suscita, y al mismo tiempo, sea su artificialidad, su falta de *naturalidad* con respecto a la vida real y a la perspectiva de un lector desprejuiciado, la base del argumento de Wittgenstein contra su auténtico valor.

A un crítico literario de la talla de Harold Bloom no le pasa desapercibida esa contradicción. Dice Harold Bloom en su libro *Shakespeare: la invención de lo humano* (Barcelona, Norma, 2001), p. 435:

Tal vez por *eso* Shakespeare irritaba tanto a Wittgenstein. De manera bastante extraña Wittgenstein comparaba a Shakespeare con los sueños: todos equivocados, absurdos, mezclados, las cosas no son así excepto por la ley que pertenece sólo a Shakespeare o sólo a los sueños. «No le es fiel a la vida», insiste Wittgenstein sobre Shakespeare, aunque evade la verdad de que Shakespeare nos había hecho ver y pensar lo que no hubiéramos podido ver ni pensar sin él. Por supuesto que Hamlet no le es fiel a la vida, pero más que ningún otro ser ficticio Hamlet nos hace pensar aquello que no hubiéramos podido pensar sin él. Wittgenstein podría negar esto pero ese era su motivo para desconfiar tanto de Shakespeare: Hamlet, más que ningún otro filósofo, de hecho nos hace ver el mundo de diversas maneras, de maneras más profundas de lo que nos gustaría verlo. Wittgenstein quiere creer que Shakespeare, como creador de lenguaje construyó un heterocosmos, un sueño. Pero la verdad es que el cosmos de Shakespeare se convirtió en el de Wittgenstein y en el nuestro y no podemos decir de la Elsinore de Hamlet o del Eastcheap de Falstaff que las cosas no son así. *Son* así, pero necesitamos a Hamlet o a Falstaff para iluminar el «así» [...].

Harold Bloom se está refiriendo a otra observación de *Aforismos. Cultura y valor* en la que Wittgenstein introduce la comparación con los sueños. Es la siguiente:

Shakespeare y el sueño. Un sueño es completamente incorrecto, absurdo y complejo y, sin embargo, completamente correcto: en esta extraña conexión nos causa una impresión. ¿Por qué? No lo sé. Y si Shakespeare es grande, como se dice de él, entonces debe poderse decir: todo está mal, no concuerda, y, sin embargo, está muy bien según una ley propia.

También se podría decir así: si Shakespeare es grande, sólo puede serlo en la medida que lo sean sus dramas, que crean su propio lenguaje y su propio mundo. Es, pues, del todo irreal (Como el sueño.) *ACV*, § 479 (1949)

Harold Bloom parte de una crítica al «rigor académico» que ha viciado la lectura y la interpretación de Shakespeare (aunque paradójicamente también él, como Wittgenstein, es profesor universitario). Pero se posiciona frente a quienes, en línea con Wittgenstein, le echan en cara a Shakespeare la indiferencia y distanciamiento casi inhumanos del autor respecto a la realidad de sus per-

sonajes.⁵ Shakespeare no moraliza, no predica, no propone fe, creencia, ética ni solución alguna; sino que plantea a través de ellos algunas de las angustias fundamentales de la condición humana (la duda en *Hamlet*, la ingratitud filial en *El rey Lear*, los celos en *Otelo*), pero nunca les da respuesta: no sabemos qué pensaba Shakespeare, al que el espectáculo del mundo le trae al fresco, si bien su visión de fondo es pesimista y sombría ante la posición miserable y mínima que ocupa un hombre hecho de la misma materia que los sueños en una realidad misteriosa, profunda e inabarcable. Ricardo III, Hamlet, Otelo, Bruto, Macbeth, Lady Macbeth, Falstaff..., y sus perfectos microcosmos son creaciones originales; pero los personajes de sus obras parecen autistas, no saben escucharse y permanecen cerrados en su mundo a toda comprensión profunda del otro. ¿Qué simpatía existe entre Hamlet y su pobre y torturada novia Ofelia? ¿Se han «escuchado» alguna vez Marco Antonio y Cleopatra? Según Harold Bloom, este distanciamiento trágico y filosófico diferencia ventajosamente a Shakespeare de otros escritores como Cervantes, mucho más proclive a hacer ver la conexión humana entre los hombres.

Para Harold Bloom, la pretendida «inhumanidad» de Shakespeare es todo lo contrario: la invención de lo humano, dado que Shakespeare inventa «personalidades» (más que «personas», diría Wittgenstein) que influyen en nuestra conceptualización de lo humano desde entonces, creando «formas más reales que los hombres vivos» (Bloom toma prestadas aquí las palabras de Shelley).

Bloom dice al mismo tiempo algo que ilumina más bien poco las observaciones de Wittgenstein y algo que anticipa en parte ciertas conclusiones de este texto. Efectivamente, Shakespeare ha contribuido centralmente a conformar nuestra visión del mundo, pero Wittgenstein no la encuentra *natural* en absoluto. Y esa falta de *naturalidad* es la que le hace diferir de la alta valoración general. Cito de nuevo *Aforismos. Cultura y valor*:

No puedo entender a Shakespeare porque quiero encontrar la simetría en la asimetría total.

Me parece que sus obras son, por así decirlo, *esbozos* enormes, no pinturas; han sido *borroneadas* por alguien que puede permitirse *todo*, por así decirlo. Y entiendo que se lo pueda admirar y llamar el arte *supremo*, pero no me gusta. Así pues, puedo entender a alguien que queda sin habla ante estas obras; pero quien lo admira, como se puede admirar a Beethoven, pongo por caso, me parece que ha malentendido a Shakespeare. *ACV*, § 486 (1950)

En otras observaciones anteriores (de los años 39 y 40) Wittgenstein ya había dicho:

¡No te dejes llevar por el ejemplo de otros, sino por la naturaleza! *ACV*, § 227 (1941)

Tocar el piano: una danza de los dedos humanos. *ACV*, § 195 (1939-40)

5. Véase, a este respecto, por ejemplo, los reproches que se sintetizan en la entrada dedicada a Shakespeare en la enciclopedia virtual Wikipedia (red. Gustavo Góngora), algunas de las cuales aparecen a continuación.

Podría decirse que Shakespeare muestra la danza de las pasiones humanas. Por eso debe ser objetivo, de no serlo no mostraría la danza de las pasiones humanas, sino que hablaría quizá de ellas. Pero nos las muestra en la danza, no naturalmente. (Esta idea proviene de Paul Engelmann.) *ACV*, § 196 (1939-40)

La última cita hace referencia a Paul Engelmann, el arquitecto discípulo de Adolf Loos que colaboró con Wittgenstein en el diseño y la construcción de la famosa casa de la Kundmangasse para su hermana Margarete.

Todas estas claves pueden aclararnos algunas cosas sobre el sentido de la valoración de Wittgenstein sobre Shakespeare, pero me parece que dejan abierta la cuestión de las referencias a la naturaleza. En mi opinión, una clave para entenderlas se encuentra en la perspectiva que nos ofrecen algunos debates estéticos contemporáneos. Pienso particularmente en el estudio de las relaciones entre estética y moralidad, y más particularmente aún, en lo que David E. Cooper llama la idea virtud-céntrica de la belleza (*virtue-centric idea of beauty*).

La polémica más general podría ser descrita en los términos en los que Francisca Pérez Carreño⁶ diferencia entre cuatro posiciones en el seno del debate actual en torno a las relaciones entre estética y moralidad: el autonomismo estético (según el cual el juicio estético es, en buena medida, independiente de cualquier consideración moral), el moralismo estético (para el que los juicios estéticos están determinados centralmente por aspectos morales en relación con la obra o el objeto estético, su autor, el receptor o el contexto), una tercera vía que podríamos llamar moralismo moderado o eticismo (para la cual las esferas de lo estético y lo moral estarían conectadas de una manera menos férrea que la anterior, dado que los rasgos éticos o morales serían sólo a veces estéticamente relevantes, especialmente cuando perjudican la creación de una obra valiosa estéticamente) y el autonomismo moderado (para el cual la ficción representativa que es toda obra de arte concentra su valor moral en su capacidad de sorprender, de atrapar al espectador sensible en la imaginación o el estado de cosas quizá de dudosa categorización ética, pero de indudable complejidad y riqueza estéticas).

Este es un debate reciente y vivo en el que aparecen nombres concretos (como los de Beardsmore, Kivy, Carroll, Nussbaum, Feagin, Gaut, Kieran o la propia Pérez Carreño) y matices muy particulares entre los modos de defender estas posiciones en cada autor; pero me parece que no resultaría oportuno entrar ahora en la descripción de ese debate, puesto que voy a centrarme en la posición de un autor muy concreto en un texto muy reciente (*BJA*, julio de 2008).

Me refiero al artículo de David E. Cooper «Beautiful People, Beautiful Things».⁷ En él, Cooper defiende la vieja e ignorada idea «virtud-céntrica» (*virtue-centric*) de la belleza, una idea que puede descomponerse en tres más básicas, a saber: 1) que la sede de la belleza (*home of beauty*) es el cuerpo huma-

6. (2006). «El valor moral del arte y la emoción». *Crítica*, nº 114, p. 69-92.

7. (2008). *British Journal of Aesthetics*, nº 3, julio, p. 247-260.

no vivo (*lived body*, esto es, en tanto que vivido), 2) que los rasgos del cuerpo vivo son bellos cuando expresan o manifiestan virtudes (compasión, dignidad, etc.) y 3) que las cosas u objetos (naturales o artificiales) son bellos sólo cuando están relacionados convenientemente con rasgos bellos del cuerpo vivo (y sus virtudes). La idea de belleza como virtud-centrismo arranca, como es sabido, de las observaciones de Kant en su *Crítica del juicio* (§ 17) acerca de la llamada belleza adherente, en las que afirma que algo puede ser bello sólo cuando, como el cuerpo humano, manifiesta visiblemente una virtud. Cooper tiene buen cuidado de que su reivindicación de la abandonada idea de la belleza como virtud-centrismo no sea confundida con la idea también kantiana de la belleza como símbolo de la moralidad (*Crítica del juicio*, § 59), con la escalera platónica, con posiciones moralistas o funcionalistas sobre la belleza (al estilo de Tostoi, Pugin o Le Corbusier) ni con el antropologismo biologicista (que entiende la belleza como sofisticación de la atracción sexual). Cooper defiende, además, que la idea virtud-céntrica de belleza despliega una potencia explicativa inusitada sobre la importancia de la belleza en nuestras vidas y sobre el devenir de la idea de belleza en el siglo XX, entre otras cosas.

Pero la idea que me interesa destacar del texto de Cooper es concretamente la que responde a una posible objeción al virtud-centrismo. Y es que los ejemplos que suelen ponerse al hablar de virtudes en el contexto estético (virtudes como la audacia, la calma, la austeridad, la simpatía, la modestia, la inocencia, la delicadeza) no suenan especialmente morales (como la compasión o la justicia), si uno piensa en la moralidad como la esfera del deber y del derecho. Pero, como observa Cooper, la respuesta virtud-céntrica no pretende un análisis reductivo de un concepto estético en términos de un concepto no estético (moral); las virtudes de que Cooper habla no son un monopolio de la ética, sino que remiten a un «bien humano integrado» (*an overall, integrated human good*) previo a particularizaciones «artificiales» de lo ético, lo estético, lo jurídico, etc. Para Cooper, la experiencia de la belleza no sólo refleja una concepción del bien humano, sino que contribuye a su conformación, en el sentido en que, por ejemplo, para Palladio los edificios romanos no eran simplemente prueba de la virtud de dicho pueblo, sino que quizás su admiración por los edificios bellos contribuyó a cimentar y a forjar la comprensión romana de la virtud, o en el sentido en que, por ejemplo, los jardines zen contribuyen a la vida buena (virtuosa) de los habitantes de los monasterios de Kyoto. Según Cooper, el movimiento de la sensibilidad no es un camino de una sola vía de la percepción moral a la apreciación estética o viceversa. «En tales ejemplos [cito textualmente, p. 260] atestiguamos la madurez de una concepción de la vida buena en la que los componentes que tendemos a ubicar respectivamente en el ámbito de lo moral y lo estético se combinan íntima e incluso inseparablemente».

Lo que estoy insinuando es que la *naturalidad* que Wittgenstein reivindica en sus reproches a Shakespeare (sin entrar ahora en los posibles acuerdos o desacuerdos con la justicia de la valoración de la obra del dramaturgo inglés) señala precisamente en la dirección de ese «bien humano integrado»

del que habla Cooper, previo a toda discriminación entre virtudes éticas y estéticas.

Pero lo dicho hasta ahora parece dejar viva aún la cuestión de las alusiones bien explícitas de Wittgenstein a la apreciación de la naturaleza, una noción de naturaleza que incluye, como hemos visto, no sólo el paisaje, sino también lo humano. Así, Wittgenstein asume algo que hoy se reconoce como imprescindible en este tipo de debates, a saber: partir de una concepción tensional de la noción de naturaleza en relación con lo humano y la cultura, donde el medioambiente, el entorno, el cosmos, lo indominado, lo azaroso o inintencionado no pueden entenderse aisladamente, sino en su tensión ineludible con el ser humano (en sentido antropológico y social), con la técnica, con la civilización y con el artificio.⁸ Lo que no implica en absoluto adoptar una posición de «antropo-sometimiento» en la práctica hacia el resto de los entes y de los seres del mundo. Y es que, en cierto modo, lo que Wittgenstein nos está proponiendo es que miremos el arte como miramos la naturaleza para encontrar la verdadera belleza (o, lo que es lo mismo, la belleza verdadera, o la buena belleza, si nos remontamos a ese «bien humano integrado»). ¿En qué sentido la contemplación de la naturaleza nos proporciona un patrón o criterio adecuado para la correcta apreciación de la belleza artística?

Creo que la respuesta a esas preguntas nos envía ahora a otro debate actual, el de la relación entre belleza natural (o, siendo wittgensteinianos y utilizando un término menos marcado, entre experiencia estética de la naturaleza) y moralidad. En los últimos años ha surgido con fuerza un intento de proporcionar un impulso desde la estética a la defensa de postulados ecologistas o simplemente de carácter ético-moral con relación a la protección y conservación del entorno natural. En esta corriente se hace un loable esfuerzo por esquivar, de una parte, los enfoques de corte místico-metafísico-dogmático en la defensa de la belleza natural y, de otra parte, por ir más allá de los argumentos de carácter epistémico-estéticos para llegar a una posición ético-estética.

En una parte sustancial de los debates actuales sobre estética de la naturaleza se reproducen dos posiciones más o menos enfrentadas que ya habían aparecido en otros debates anteriores sobre otras cuestiones: la posición que podríamos denominar *constructivista*, según la cual la naturaleza es una «creación de nuestro cerebro», un constructo simbólico, un producto cultural y social, y la posición *ontologista*, según la cual la naturaleza es algo separado (e incluso previo) a la artificialidad humana.⁹

Dentro de ese debate se produce, a menor escala, un debate en torno a la consideración estética de la naturaleza y su relación con el arte. De un lado

8. «La naturaleza no subyace a los criterios culturales, sino que viene dada también junto con la resistencia que la cultura encuentra», dice, por ejemplo, INNERARITY, D. (1997). «Ética y estética de la naturalidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 561, p. 50.

9. Una particular versión de este debate puede encontrarse en la discusión con la visión de la naturaleza expuesta por DE AZÚA, Félix (1999). *La invención de Caín*. Madrid: Alfabuara, que hace JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2007). *Viaje al ojo de un caballo*, Madrid: Artemisa, en su blog <veintidiasenmongolia.blogspot.com>

están los partidarios de la *artrealización* del paisaje (tomando el término acuñado por Alain Roger), esto es, del efecto del arte en nuestra relación con la naturaleza, el cual nos hace sentir el entorno bello (efecto *in visu*) y también actúa sobre éste para embellecerlo (efecto *in situ*), por medio de modelos instituidos por el arte. De otro lado están los que piensan (como Berque) que el paisaje es una forma de cosmo-fanía (lo que ve toda sociedad es su mundo), de modo que existen indicios o síntomas que nos permiten decir de una cultura que tiene *conciencia de paisaje* sin necesidad de hacer de ello algo subsidiario o parásito de una noción de arte previa. Esto nos permite hablar de la existencia de un concepto de paisaje en la antigua China, o de una sensibilidad paisajística en la antigua Roma (si no de un concepto de paisaje), mucho antes de la aparición del concepto de paisaje vinculado al arte en el Renacimiento europeo.

Recientemente, en una entrevista en la revista *Mètode* de la Universitat de València (nº 58, 2008, p. 122-128), Augustin Berque, después de reconocer haber descubierto en él la idea de que la noción de paisaje es algo que fue inventado en un momento determinado de la historia, decía lo siguiente respecto de su polémica con Alain Roger:

Roger afirma que cuando el arte se ampara de los paisajes actuales es cuando los encontramos bellos. Yo no lo creo, porque lo que hay es una diferencia ontológica de fondo y no se trata tanto de una cuestión puramente estética. (p. 128)

Tras la afirmación del entrevistador de que «Al final del libro *Breve tratado del paisaje*, Roger lanza una crítica contra la ecología», Berque replica:

En este aspecto, también difiero de él. Está claro que el paisaje en tanto que cosa estética no puede reducirse a la ecología, pero tampoco podemos prescindir de la vertiente ecológica, porque un paisaje que fuese sólo bonito pero que no fuese sostenible en términos ecológicos está condenado a morir. (p. 128)

Y, según creo yo, puede que tampoco nos pareciese tan bonito.

Contra la idea constructivista de *artrealización* de la naturaleza en el paisaje se suelen oponer argumentos de carácter epistemológico (el pájaro no existe porque yo lo miro), pero mi cuestión aquí es si es posible oponer argumentos de carácter ético-moral compatibles con criterios estéticos, sin caer en posiciones moralistas extremas (de raíz místico-metafísica o simplemente dogmática).

Simpatizo con quienes responden que sí es posible encontrar este tipo de argumentos, como ha defendido, por ejemplo, Marta Tafalla en su artículo «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista» en *Isegoría*.¹⁰ Mi propuesta aquí puede entenderse como opuesta, aunque complementaria, a la del artículo de Marta, en la medida en que allí se

10. (2005). «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista». *Isegoría*, nº 32, p. 215-226.

propone un camino que va de la experiencia estética del arte a la experiencia estética de la belleza natural:

Si la experiencia estética del arte nos permite tener con él una relación no instrumental, la experiencia estética de la belleza natural también debe permitirnos una relación no instrumental con la naturaleza. (p. 9)

Una propuesta, la de Marta, que parte de un cierto desencanto con respecto a los conceptos morales de siempre y un recurso alternativo al lenguaje del arte como plataforma para una cierta ética de la naturaleza. Yo no estoy muy seguro de que podamos (o debamos) liquidar la plataforma de los conceptos morales de siempre (aunque supongo que habríamos de discutir antes cuáles sean esos conceptos de siempre). En cualquier caso, lo que voy a proponer (siguiendo la sugerencia de Wittgenstein) es un camino inverso aunque creo que perfectamente complementario, como digo, que va de la experiencia estética de belleza natural a la experiencia estética del arte. O, si se quiere, justificando el título de mi intervención, a que miremos el arte como miramos la naturaleza. La complementariedad consiste precisamente, por una parte, en que, según creo, de esta perspectiva se extraen también argumentos en favor de una defensa ético-moral del respeto y la preservación de la naturaleza, y, por otra parte, en que las dos direcciones indicadas se retroalimentan mutuamente en bucle, una vez asentadas.

Efectivamente, como subraya Marta, la mirada estética pone fin al reino de la razón instrumental. Es el desinterés kantiano. Y eso es una buena importación de la estética del arte a la estética de la naturaleza. Pero también es verdad que la mirada estética es libre. Y aquí quizás la estética del arte tiene bastante que aprender de la estética de la naturaleza, por más que el bucle acabe revirtiendo sobre ésta en último término. Es difícil pensar en alguien absolutamente insensible estéticamente a una puesta de sol en el Wadi-Rum (a pesar de que reconocamos los condicionantes de la historicidad de la belleza de lo exótico, del desierto o de los ocasos, a pesar de las modas en las agencias de viajes o de la estoica cordialidad del supuesto guía beduino). Esa admiración es algo que en ese momento en especial nos resulta íntimamente connatural con la idea de que no podemos dejar que esos espacios desaparezcan en manos de intereses vinculados a la explotación turística, el dominio territorial o la expansión poblacional humana, por ejemplo.

La admiración de un Pollock es algo mucho menos inmediato, aunque ciertamente cuando alguien lo admira de verdad sabe que su valor radica justamente en la posibilidad de suscitar esa admiración, antes que en otras potencialidades de carácter crematístico, testimonial o político. Y de esa admiración se deduce la necesidad de respetarlo y preservarlo. Pero existe un alto riesgo de que dicha admiración se vea cortocircuitada o enmascarada por el alto grado de convencionalidad que imponen las circunstancias actuales de la contemplación del arte: la fuerza coercitiva del museo, el peso de la tradición historiográfica, la autoridad de lo enseñado y aprendido... ¿En qué puede consistir,

pues, esa *naturalidad* en nuestra contemplación del arte? En primer lugar, en una apertura libre, franca, no enmascarada por conocimientos o prejuicios, a la obra de arte; una apertura en la que la apreciación artística se edifica sobre una base de apreciación estética estructuralmente *humana* que es la misma sobre la que se edifica la apreciación estética del atardecer en el Wadi-Rum y que arranca de la activación en mí de esa particular dimensión humana que llamamos *sensibilidad estética*, y que tengo en común, sin duda, con el hombre de las cavernas, con el esquimal y con el ciudadano neoyorkino. En segundo lugar, en el reconocimiento de que esa apertura está conectada en nosotros con una red de conexiones que sólo ingenuamente podríamos llamar moral, y que es mejor considerar como el «bien humano integrado» de Cooper. Responder a cómo está conectada la apreciación estética de una obra de arte concreta con la estructura moral (o mejor, del bien humano integrado), cuál sea la naturaleza y la fuerza de esas conexiones, nos llevaría al debate entre moralistas, autonomistas, con todas sus variantes, radicales y moderadas. Pero lo que pretendo subrayar en este momento es algo más básico (previo, en este sentido), que es la existencia de esa conexión. Puedo simplemente reconocer que mi admiración de un Pollock está conectada con la convicción de que la ampliación del horizonte de la expresión (pictórica en este caso: la liberación del caballete, la incorporación de lo azaroso, la ampliación del gesto pictórico más allá de la mano y la brocha, etc.) es un enriquecimiento de la cultura humana, o reconocer allí la aplicación de mi convicción de que la obra de arte es resultado y testimonio de un trabajo o esfuerzo por parte del creador. O puedo reconocer, en otros casos, que la obra contribuye a la denuncia de ideologías tan peligrosas para el bien humano como el totalitarismo. Soy consciente de que trasladar la polémica a ejemplos tan queridos por los polemistas de las cuatro posiciones anteriormente señaladas como el caso del cine de Tarantino complicaría bastante las cosas (y por eso he elegido a Pollock y no a Tarantino). Pero creo que bastaría con que reconozcamos que alguien fuese capaz de justificar el valor artístico de sus películas apelando al enriquecimiento de la expresión humana a través del cinematógrafo para que mi hipótesis quedase validada.

Puede parecer, en un principio, que el subrayado que yo hago a partir de los textos de Wittgenstein sobre Shakespeare debería ir en favor del moralismo moderado y en contra de un autonomismo moderado, en la medida en que lo destacado es un sustrato moral (o cuanto menos relativo a un bien humano integrado) conectado con un juicio estético concreto, lo que parece contradecir esos límites autónomos de la verosimilitud de la representación que son los únicos que está dispuesto a admitir el autonomismo moderado como previos siempre a todo caso de respuesta inmoral o fallo en el entendimiento moral. Pero esa impresión es errónea. Revisemos algunos detalles de los argumentos de Wittgenstein y veremos que se acercan mucho más al autonomismo moderado. Es cierto que Wittgenstein menciona en un momento la indiferencia o repugnancia por la cultura a la que pertenece una obra, pero creo que cuando Wittgenstein minusvalora (o no entiende) a Shakespeare por inhumano,

el problema no está en la repugnancia moral que los temas y personajes shakespearianos pudiesen provocarle a Wittgenstein, sino en la «*asimetría*» que él tiende a ver como simetría en su obra «emborrugada», en Shakespeare como ese «alguien que puede permitirse todo», en esa lógica del sueño donde todo es «completamente incorrecto, absurdo y complejo y, sin embargo, completamente correcto», donde «todo está mal, no concuerda, y, sin embargo, está muy bien según una ley propia». Wittgenstein no niega que exista una lógica interna, un patrón de verosimilitud, en la arquitectura literaria de Shakespeare; pero esa lógica no puede dejar de parecerle a él falsa o poco creíble. Wittgenstein no está desacreditando la artísticidad de Shakespeare en el plano de la filosofía del arte (si así fuese no podría aceptar, como acepta, que otros admiren de verdad a Shakespeare). Pero tampoco se sitúa exactamente en el terreno de la crítica. No parece que el Wittgenstein lector de Shakespeare haga derivar emociones presuntamente inmorales de la aplicación incorrecta de principios morales; pero tampoco de otras propiedades de la representación. Esas propiedades de la representación (la inhumanidad cerrada en sí misma de Shakespeare) le impiden conectar *naturalmente* con la propia propuesta representativa, y el rechazo es moral sólo en un sentido muy primigenio de moral que nos remite de nuevo a una sintonía con el objeto de apreciación similar a la que el ciudadano virtuoso romano tenía con su arquitectura o el monje zen con el jardín de su monasterio. Por decirlo al revés, la aversión de Wittgenstein hacia Shakespeare tiene más que ver con la aversión que le impide a un monje zen disfrutar de los jardines de Versalles, que con la aversión que le impide a un ciudadano honrado disfrutar de las aventuras literarias o cinematográficas de un ladrón ingenioso o hasta elegante.

Ciertamente, Wittgenstein desarrolló prevenciones *naturales* frente a muchas otras cosas que no condenaba, pero que confesaba abiertamente no poder comprender desde su particular visión del mundo. Es el caso de la música contemporánea o de los avances tecnológicos. Como dice Bouveresse (*op. cit.*, p. 151), «Wittgenstein no hizo esfuerzos inútiles para tratar de adaptarse a un universo que, según él mismo estaba definitivamente convencido, no era el suyo». Aunque lo que sorprende aquí es que sea Shakespeare, y no Mahler o Schoenberg, el objeto de dicha prevención. Sin embargo, daba rienda suelta a su empatía *natural*, sin esfuerzo, por las novelas policíacas y el cine de vaqueros.

En la *naturalidad* (o la ausencia de ella) implícita en la actitud de Wittgenstein con respecto a Shakespeare hay que destacar también un claro componente *sentido* por quien realiza el juicio estético. Es esa misma subjetividad del juicio estético que Kant ya subrayó en su día. La «facilidad» que Wittgenstein echa en falta en su aproximación a Shakespeare y que supone en aquellos que hipotéticamente sí admiren de verdad su obra es ejemplificada con nuestra actitud al admirar un paisaje. Creo que en ese *sentir* que corresponde a la *naturalidad* o sintonía básica con el objeto de la apreciación estética existe un componente claramente emotivo y otro componente de encaje (de ensamblaje) que es típico de la noción wittgensteiniana de comprensión, especial-

mente de la comprensión en arte.¹¹ Y aquí la experiencia de la belleza natural resulta aclaratoria con respecto a la experiencia de la belleza artística.

Con respecto a ese segundo componente emotivo, creo que la anécdota del regalo de Wittgenstein a Fouracre no tiene desperdicio, en la medida en que deja claro que la sintonía de Wittgenstein con la obra de Dickens forma parte de un tejido vital manifiestamente emotivo. Wittgenstein entiende y aprecia a Dickens porque lo *siente*, incluso se siente emocionalmente expresado «en» y «mediante» *Un cuento de Navidad*.

En cuanto a la relación de la moralidad con la belleza, me parece claro que uno no puede simplemente «querer ver algo como bello» y verlo bello a pesar de que lo considera inmoral, porque no lo *siente* realmente como bello por mucho que se esfuerce. Es verdad (como afirman los autonomistas moderados) que las conductas inmorales pueden estar incluidas dentro de las licencias que tolero en la ficción representativa artística globalmente bella, pero si mi consideración de inmoralidad se refiere a la obra misma (y no a elementos parciales en su interior) resultará difícil que alguien diga algo así como «Bueno, es una obra claramente inmoral (machista, vejatoria, racista, etc.), pero me parece muy bella». La belleza ha de ser *sentida*, experimentada, de un modo similar (aunque no exactamente paralelo) al modo en que Wittgenstein dice que no puede experimentar la excelencia artística de un Shakespeare como sí experimenta la de un Beethoven, a pesar del apoyo «intelectual» que le proporciona la autoridad de Milton.

Hay, por último, un punto en el que creo que se muestra claramente la retroalimentación (de la que he hablado ya antes) entre mirar el arte como miramos la naturaleza y mirar la naturaleza como miramos el arte. Tiene que ver con la interpretación que Ian Ground ofrece en su *¿Arte o chorrada?* (Valencia: PUV, 2008) sobre la afirmación clásica kantiana de que el interés estético se caracteriza por ser un interés dirigido a la apariencia del objeto. Como recoge Ground, el eslogan kantiano se presta a un doble malentendido. El primer malentendido desemboca en la oposición entre quienes afirman que lo único relevante estéticamente es cómo el objeto me parece a mí (esto es, la *apariciencia física* del objeto) y no cómo el objeto es realmente en el mundo (su *realidad física*), y quienes afirman por el contrario que la apariencia física no es relevante, sino que lo es la naturaleza y currículo de la cosa. Obviamente, esta oposición está presente en la reflexión sobre el llamado *shock* del arte contemporáneo que Ground ejemplifica en el *Equivalent VIII* de Carl Andre. Una manera de tomarse en serio la afirmación kantiana de que el interés estético se ocupa centralmente de la apariencia es negar los límites entre obras de arte y otros objetos de interés estético (sean artificiales o naturales). Dicho de otro modo, que a pesar de los entornos, las biografías, las instituciones, los mercados y de todo lo que podemos decir sobre las obras de arte, no hay una diferencia *estética* esencial entre las obras de arte y todos los demás objetos de atención estética.

11. Esta era, por cierto, una tesis principal en mi libro: (1995). *Comprender en arte. Para una estética desde Wittgenstein*. Valencia: Cimal.

Obviamente, Ground desenmascara esa falsa solución desenmascarando, por una parte, la falacia de la apariencia como «apariencia física» (reducida a propiedades físicas y efectos de tales propiedades en nosotros) y, por otra parte, mostrando la necesidad de conciliar la verdad de la afirmación kantiana correctamente entendida (esto es, no reductivamente: la *apariencia* estética sí tiene que ver con lo que la cosa *es* en el mundo) con la distinción entre obra de arte, chorrada, objeto artificial estéticamente interesante y objeto natural estéticamente interesante.

Hay un sentido en el que mirar la naturaleza nos enseña a mirar el arte: ese mismo sentido kantiano en el cómo son realmente las cosas es simplemente irrelevante para el interés estético (el desinterés kantiano que tanto enfatizan los formalistas en estética). Ese mismo sentido en el que mirar un cuadro de paisaje y mirar el paisaje son ambos objetos del mismo tipo de interés.

«Que algo sea “correcto”, que algo “vaya con algo”, que algo “sea adecuado”, son conceptos que están, en efecto, conectados con la apariencia de las cosas. Son totalmente relativos a un punto de vista. Pero se aplican más allá, mucho más allá, de la apariencia de los objetos físicos.» (Ground, *op. cit.*, p. 180).

Efectivamente, por eso «las trivialidades cotidianas de la vida son, en su mayor parte, trivialidades cotidianas estéticas» (*ibid.*). Decir que alguien ha contado mal una buena anécdota, que la forma de bailar de alguien no va con la música, o que un plato no es adecuado para una determinada ocasión, admirar la belleza de un ejemplar de roble Blackjack en un claro del bosque (casi indistinguible de un insostenible árbol Pi chino) o el reflejo de un rayo de luz en el mango de un cuchillo (quizás bellamente diseñado) son trivialidades cotidianas profundamente estéticas. Pero «cuando reflexionamos sobre la enorme gama de cosas a las que dedicamos tal interés, vemos que, signifique lo que signifique para el interés estético el hecho de estar dirigido hacia la apariencia, no puede significar que sólo nos concierne la apariencia física de los objetos o conjuntos de objetos».

El ejemplo de la admiración de la belleza natural es, a este respecto, especialmente aclarador. Por eso Ground lo desarrolla particularmente. En el pasaje de su libro, nos ha invitado a imaginar diferentes personajes que llegan a un claro del bosque con un árbol magnífico y que lo encuentran bello por diferentes razones «adheridas»: el guardabosques que admira ese hermoso ejemplar en particular de *Quercus Marilandica*, el entusiasta de la vida silvestre que lo admira por constituir en sí mismo un rico ecosistema, el niño aficionado a trepar, la pareja de paseo, el antiguo carpintero. Y continúa:

Imagina a continuación que tú mismo llegas al claro. Dices:

¡Qué vista tan bella! ¡Los verdes! ¡La luz! La gracia de esas ramas que casi tocan el suelo. El roble inglés, algo realmente bello.

Para ti [que no eres guardabosques, entusiasta de la vida silvestre, niño aficionado a trepar, pareja de paseo o viejo carpintero], el árbol del claro es bello considerado como ¿qué? Bueno, considerado como nada en particular. Simplemente como una cosa, como una vista, considerado como algo para ver. No sabes siquiera qué clase de árbol es («un Blackjack es un nombre como otro cualquiera...»). Lo que capta tu interés es el aspecto que la cosa, sea lo que sea, tiene para

ti en ese momento. A diferencia de los demás, tú podrías tener una reacción completamente distinta si, por ejemplo, empezase a llover o cambiase la luz.

Imagínate luego que tuviésemos que decirles a todos los visitantes del claro que, aunque el árbol se parece mucho a un roble Blackjack, en realidad es un ejemplar inferior de árbol Pi chino. Y, como todo el mundo sabe, el Pi chino, aunque en condiciones favorables puede crecer hasta parecerse asombrosamente a un roble Blackjack, engañando incluso a guardabosques experimentados, tiene hojas puntiagudas que son venenosas para cualquier ser viviente y su madera es imposible de trabajar.

Está claro que tú serías la única persona capaz de juzgar que aquella cosa del claro es bella por la misma razón. Por supuesto, puede que saber que es un peligroso Pi chino te moleste tanto que no puedas verlo del mismo modo. Pero ocurre todavía que lo que encuentras atractivo del árbol del claro no depende de aquello que sea en concreto: fuese o no un roble inglés, continuaría siendo una vista bella. (*op. cit.*, p. 55)

Sospecho que Ground, consecuentemente con la idea central de su libro, se decantaría aquí claramente por la hipótesis de que sería muy difícil seguir encontrando bella la vista del árbol del claro sabiendo que es un agresivo Pi chino y no un roble inglés. Pero el autor decide llevar hasta el final su reducción al absurdo.

Y eso sería así incluso si de hecho no hubiese árbol alguno en el claro, si fuese simplemente una ilusión extremadamente curiosa, un holograma quizás. Tendrías mucha razón en quedarte completamente perplejo, pero en cambio no tendrías ninguna razón para retractarte de tu juicio. ¡Las ilusiones pueden ser muy bellas! (*op. cit.*, p. 56)

La operación de Ground ha consistido en llevar el desinterés kantiano a la depuración que defienden ciertas teorías estéticas formalistas. Sigue Ground:

Tu interés por el árbol, pues, es efectivamente un interés estético por un objeto que no depende de la consideración del objeto como perteneciente a una clase de objetos en particular, o como desempeñando alguna función. Tu interés por él es completamente independiente de cualquier idea sobre su origen o su verdadera naturaleza. (*Ibid.*)

Y aquí es donde Ground desenmascara la trampa:

Existe la opinión muy arraigada de que sólo este tipo de interés es un interés estético genuino; de que sólo hay genuino interés estético si estamos interesados únicamente en la apariencia del objeto, en cómo el objeto es experimentado por el observador; de que, por tanto, un interés en cualquier otra cosa distinta no es en absoluto un interés estético. Hemos de volver sobre esta opinión más adelante. Porque, cuando se aplica a las obras de arte, constituye la imagen especular de la aproximación que realmente necesitamos. (*Ibid.*)

En otras palabras, esta manera de pensar nos lleva directamente a no entender nada de lo que ocurre realmente en nuestra relación con el arte, porque, aparte del hecho de que en el caso del arte el interés estético es un interés diri-

gido a la apariencia intencionada del objeto, esa apariencia intencionada ha de ser estéticamente inteligible (ha de tener sentido preguntarse por qué el objeto fue hecho de esa manera y no de otra, por quién y por qué lo hizo, por aquello que el objeto es en el mundo, etc.). Pero esa *inteligibilidad* estética apunta también hacia la *humanidad* de esa relación con los objetos estéticos, lo que devuelve la pelota hacia el otro lado: hay otro sentido en el que mirar el arte nos enseña cómo mirar la naturaleza. Cito de nuevo a Ground:

[...] la reflexión sobre los tipos de orden estético que podemos descubrir nos muestra también de qué tipos de orden personal, moral y social somos capaces. [...] Porque puede que la idea clásica de la estética filosófica nos dirija al hecho de que ser capaz de ver, oír o sentir lo que encaja, lo que va, lo que tiene sentido, ser capaz de sentir esas cosas como rasgos perceptibles del mundo, sea ver los modos particulares en los que hacemos del mundo nuestro mundo. Somos capaces de ver que es a través de, y no en oposición a, las características específicas de nuestra cultura y de nuestra historia como hacemos para nosotros mismos un mundo en relación a una naturaleza humana compartida. Si eso es así, quizás la idea clásica de la estética, que el interés estético está dirigido a la apariencia, consista en eso. (p. 184-185)

Efectivamente, ese «ser capaz de ver, oír o sentir lo que encaja, lo que va, lo que tiene sentido, ser capaz de sentir esas cosas como rasgos perceptibles del mundo» mencionado por Ground constituye el suelo común de lo estético, tanto natural como artificial y artístico. Y, si eso es así, no puede ser independiente de lo que somos (de nuestra *humanidad*), en un sentido que incluye por supuesto el bien humano integrado del que hablaba Cooper. No sólo ese sentido básico de lo estético no puede ser independiente de nuestra *humanidad* (y lo que la conforma, antropológica e históricamente), sino que han de ser por fuerza mutuamente constituyentes.

Así es como defender la necesidad de respetar y conservar nuestro entorno natural porque nos parece bello puede llegar a ser algo bastante más serio y complejo que una deducción dogmática, caprichosa o mística desde lo estético a lo ético. Puede que nuestra forma de mirar el arte nos enseñe algo sobre cómo mirar la naturaleza.

Pero, por otro lado, mirar el arte como miramos la naturaleza no implica, claro está, olvidar lo que diferencia el objeto estético natural del objeto estético hecho por el hombre y de la obra de arte: la apariencia intencionada. No sería una imposibilidad lógica, pero sería un flaco favor a la *humanidad* mirar todos los objetos estéticos como si no hubiesen sido creados por nadie. En cierto modo, el libro de Ground no hace otra cosa que conciliar la centralidad de la apariencia (entendida en toda su complejidad) con la defensa de una diferencia entre objeto estético natural, objeto estético artificial, obra de arte y chorrada. Pero, despejado ese fantasma, la estética de la naturaleza nos recuerda cuál es el suelo común de lo estético sobre el que el arte se edifica y vive también, y, sobre todo, de qué está hecho ese suelo. Creo que la *naturalidad* del Wittgenstein crítico de Shakespeare nos revela algunas cosas en esa línea.