

Sería ardua tarea, en nuestros días, descubrir algún crítico literario afamado a quien no le importase que le cogieran defendiendo como idea la antigua oposición entre estilo y contenido. En este punto, prevalece una conformidad beata. Todos se apresuran a declarar que estilo y contenido son inseparables, que el estilo personal característico de un autor importante constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente “decorativo”.

Y sin embargo, en la práctica de la crítica esta vieja antítesis perdura, virtualmente inatacada. La casi totalidad de estos mismos críticos que, de paso, rechazan la idea de que el estilo es accesorio al contenido, mantiene la dicotomía a la hora de aplicarse a obras literarias concretas. Después de todo, no resulta tan fácil liberarse de una distinción que en la práctica sostiene la estructura del discurso crítico, y sirve para perpetuar determinadas aspiraciones intelectuales y determinados intereses creados que, ellos sí, continúan intactos y que no cederían fácilmente sin un sustituto funcional completamente articulado.

En realidad, referirse al estilo de una novela o un poema determinados simplemente como “estilo”, sin implicar, de manera voluntaria o no, que el estilo es algo meramente decorativo, accesorio, resulta en extremo difícil. Sencillamente porque, al manejar este concepto, se está casi en la obligación de invocar, aun implícitamente, la antítesis entre estilo y algo más. Pero muchos críticos, al parecer, no lo advierten así. Se creen lo bastante respaldados por un rechazo teórico de la noción vulgar según la cual el estilo trasciende del contenido, mientras sus juicios continúan reforzando precisamente lo que, en el plano teórico, se apresuran a negar.

*

La frecuencia con que son defendidas, como buenas, obras de arte, ciertamente muy respetables, aunque en ellas se advierta que su mal llamado estilo es crudo o poco pulido, es un síntoma más de la pervivencia en la práctica de la crítica, en los juicios concretos, de la vieja dualidad. Otro síntoma es la frecuencia con que un estilo muy complejo es considerado con una ambivalencia mal disimulada. Escritores y artistas contemporáneos de un estilo intrincado, hermético y exigente —por no hablar ya de “hermoso”— reciben su parte de ilimitadas alabanzas. Y sin embargo, no se nos escapa que a menudo un estilo así solo revela una cierta forma de insinceridad; prueba de la intrusión del artista en sus materiales, a los que hubiera debido presentar en estado puro.

Whitman, en el prefacio a la edición de 1855 de *Hojas de hierba*, expresa su

disconformidad con el “estilo” que, en la mayoría de las artes desde el siglo pasado, es una treta corriente, destinada a introducir un nuevo vocabulario estilístico. “El mejor poeta tiende a preocuparse menos por el estilo que por ser un libre canal para sí mismo”, lo que grandes y muy amanerados poetas discuten. “A su arte le dice: no seré entrometido, no habrá en mi escritura ninguna elegancia, efecto u originalidad que cuelgue entre mi persona y los demás como un cortinaje. No colgaré nada, ni los cortinajes más ricos. Lo que digo lo digo como precisamente es”.

Naturalmente, como todos saben, o pretenden saber, no existe un estilo neutro, absolutamente transparente. Sartre ha mostrado en su excelente comentario de *El extranjero*, cómo el célebre “estilo blanco” de la novela de Camus —impersonal, expositivo, lúcido, rotundo— es a su vez vehículo de la imagen del mundo de Meursault (como construida a partir de momentos absurdos, fortuitos). Lo que Roland Barthes denomina “grado cero de la escritura” resulta, precisamente por antimetafórico y deshumanizado, tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura. No obstante, la noción de un arte transparente, sin estilo, es una de las más tenaces fantasías de la cultura moderna. Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad. Aun así, la aspiración resiste, como una permanente disidencia del arte moderno, con su vorágine de cambios de estilo.

*

Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden.

Consideremos por ejemplo la muy material metáfora de Whitman. Al comparar el estilo a un cortinaje, ha confundido evidentemente estilo con decoración, y ello bastaría para convertirlo en blanco propicio de las censuras de una mayoría de los críticos. Concebir el estilo como un apéndice decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de apartar el cortinaje y revelar la materia; o, modificando ligeramente la metáfora, la posibilidad de hacer transparente el cortinaje. Pero no es esta la única implicación errónea de la metáfora. La metáfora sugiere también que el estilo es cuestión de más o menos (cantidad), de espesor o finura (densidad). Y aunque no resulte tan obvio, esto es evidentemente tan falso como la fantasía de que el artista puede, en principio, optar entre tener o no tener un estilo. El estilo no es cuantitativo, sino en la medida en que es aditamento. Una convención estilística más compleja —por ejemplo, una que llevara la prosa bastante más allá de la dicción y las cadencias del habla ordinaria— no significaría “más” estilo en la obra.

Es más: prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como escribe Cocteau: “El

estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo". Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como "manera de nuestra expresión", ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el "verdadero" ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro.

Sin embargo, me interesa aclarar que cuanto he dicho sobre metáforas peligrosas no excluye el uso de metáforas limitadas y concretas para describir el impacto de un determinado estilo. Parece inofensivo hablar de un estilo a partir de la cruda terminología que se usa para describir sensaciones físicas y hablar de un estilo "cargante", o "pesado", o "aburrido", o "insulso" o, para utilizar la imagen con que se suelen calificar algunos argumentos, "inconsistente".

La antipatía respecto del "estilo" es siempre una antipatía respecto de un estilo determinado. No existen obras sin estilo, sino, solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas.

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, tiene un significado específico, histórico. No se trata únicamente de que el estilo pertenezca a un tiempo y a un espacio, y de que nuestra percepción del estilo de una obra de arte determinada esté siempre marcada por una conciencia de la historicidad de la obra, de su lugar en una cronología. Es más: la posibilidad de diferenciar estilos es en sí misma un producto de la conciencia histórica. De no ser por la ruptura o por la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas, nunca podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más todavía: la misma noción de "estilo" tiene que ser comprendida históricamente. La concepción del estilo como elemento problemático y aislable de una obra de arte ha surgido en el público de arte sólo en determinados momentos históricos, y ello como una fachada tras la cual se están debatiendo otras cuestiones, en último término, éticas y políticas. La idea de "tener un estilo" es una de las soluciones que han dado pie, intermitentemente desde el Renacimiento, a las crisis que han amenazado antiguos conceptos de verdad, de rectitud moral e incluso de naturalidad.

Pero imaginemos por un momento que todo esto está ya admitido. Que toda representación se considera encarnada en un estilo determinado (fácil de decir). Que, por ende, no existe, en sentido estricto, nada parecido al realismo, a menos que se lo considere una convención estilística especial (ya más difícil). Sin embargo, hay estilos y estilos. Nadie ignora la existencia de movimientos artísticos que no se limitan simplemente a tener un "estilo" —dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el art nouveau en pintura, arquitectura, mobiliario y objetos domésticos—. Artistas como Parmigianino, como Pontormo, como Rosso, como Bronzino, o como Gaudí, como Guimard, como Beardsley y como Tiffany, cultivaron un estilo de modo evidente. Se mostraron preocupados por cuestiones estilísticas y, en

verdad, pusieron el acento no tanto en lo que decían cuanto en la manera de decirlo.

Para habérmolas con un arte de este tipo, que parece exigir la distinción que tanto he recomendado abandonar, haría falta un término como “estilización” o su equivalente. “Estilización” es lo que está presente en una obra de arte precisamente cuando el artista recae en esta distinción, en modo alguno inevitable, entre materia y manera, tema y forma. Cuando así sucede, cuando así se distingue estilo y tema, es decir, cuando se los enfrenta, puede hablarse legítimamente de temas tratados (o maltratados) en un cierto estilo. El mal trato creador suele ser la norma. En efecto, cuando se concibe el material del arte como “tema”, se lo concibe también como algo susceptible de agotarse. Y como se estima que los temas han ido bastante lejos en este proceso de agotamiento, se los ve necesitados de más y más estilización.

Compárense, por ejemplo, ciertas películas mudas de Sternberg, *Salvation Hunters*, *Underworld* (La ley del hampa), *The Docks of New York* (Los muelles de Nueva York), con las seis películas norteamericanas que realizó en los años treinta con Marlene Dietrich. Los mejores de los primeros filmes de Sternberg tenían rasgos estilísticos muy pronunciados, una superficie estética perfeccionada. Pero no percibíamos en el relato del marinero y la prostituta de *The Docks of New York* lo que en las aventuras del personaje de la Dietrich en *Blonde Venus* (La Venus rubia) o *The Scarlet Empress* (Capricho imperial), que es un ejercicio de estilo. Lo que informa estos filmes posteriores de Sternberg es su actitud irónica hacia el tema (el amor romántico, la femme fatale), un juicio sobre el tema, interesante sólo en la medida en que éste es transformado mediante la exageración; en una palabra: estilizado... La pintura cubista, o la escultura de Giacometti, no serían ejemplos de “estilización”, entendido este término como distinto de “estilo” en el arte; por extremadas que sean las distorsiones del rostro y de la figura humana, éstas no han sido introducidas para hacer el rostro y la figura interesantes. Pero las pinturas de Crivelli y de Georges de la Tour son ejemplos de lo que quiero decir.

La “estilización” en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización. Pero por lo común la obra de arte resulta excesivamente estrecha y reiterativa, o sus diferentes elementos aparecen deslavazados, disociados. (Un ejemplo de esto último es la relación entre el desenlace, visualmente brillante, de *The Lady from Shanghai* [La dama de Shangai], de Orson Welles, y el resto de la película). A no dudar, en una cultura comprometida con la utilidad (particularmente la utilidad moral) del arte, y cargada con la estéril necesidad de discernir el arte solemne de las artes que engendran diversión, las excentricidades del arte estilizado proporcionan una nueva satisfacción, válida y valiosa. En otro ensayo, refiriéndome al gusto “camp”, he descrito ya estas satisfacciones. No obstante, es evidente que este arte estilizado, palpablemente un arte del exceso, falto de armonía, nunca podrá ser un arte verdaderamente grande.

Lo que constantemente hallamos en el uso contemporáneo de la noción de estilo es esta supuesta oposición entre contenido y forma. ¿Cómo exorcizar el sentimiento de que el “estilo”, que funciona como la noción de forma, subvierte el contenido? Pero hay algo al parecer cierto. Ninguna afirmación de la relación orgánica entre estilo y contenido podrá de hecho convencer —o guiar a los críticos que hacen esta afirmación hacia la reconsideración de su modelo lógico— hasta tanto no haya sido debidamente delimitada la noción del contenido.

La mayoría de los críticos convendría en que la obra de arte no “contiene” una cantidad determinada de contenido (o función, como en el caso de la arquitectura) embellecido por el “estilo”. Pero pocos atienden a las consecuencias positivas de aquello que, al parecer, han convenido. ¿Qué es el “contenido”? O, más concretamente, ¿qué queda de la noción de contenido una vez superada la antítesis de estilo (o forma) y contenido? Parte de la respuesta reside en el hecho de que el que una obra de arte tenga “contenido” implica ya una convención estilística bastante singular. A la teoría crítica queda la enorme tarea de examinar en detalle la función formal del tema.

Es inevitable que los críticos continúen, hasta tanto sea reconocida y debidamente estudiada esta función, tratando las obras de arte como si de “declaraciones” se tratara. (En menor medida, naturalmente, en el caso de aquellas artes que son abstractas o que se acercan considerablemente a lo abstracto, como la música, la pintura o la danza. En estas artes, los críticos no han resuelto el problema; éste les ha sido arrebatado). Como es natural, cabe considerar la obra de arte como afirmación; es decir, como respuesta a una pregunta. En el nivel más elemental, el retrato del duque de Wellington, obra de Goya, podría ser examinado como respuesta a la pregunta: ¿Cómo era físicamente Wellington? Ana Karenina, por ejemplo, podría considerarse como una investigación sobre los problemas del amor, el matrimonio y el adulterio. Aunque el tema de la adecuación de la representación artística a la vida ha sido en gran parte abandonado, por ejemplo, en la pintura, esta adecuación sigue constituyendo una arraigada forma de enjuiciar tópica, siendo en la mayoría de los casos un criterio aceptado a la hora de juzgar nuevas novelas, piezas teatrales y películas que cabría calificar de serias. En la teoría crítica, la noción es ciertamente antigua. Al menos desde Diderot, la gran tradición de la crítica en todas las artes, apoyándose en criterios tan diferentes en apariencia como la verosimilitud y la corrección moral, trata en efecto la obra de arte como una afirmación hecha en la forma de una obra de arte.

Dar a las obras de arte este tratamiento no está enteramente fuera de lugar. Pero, evidentemente, supone dar al arte un uso, para fines tales como la investigación en la historia de las ideas, el diagnóstico de la cultura contemporánea o la promoción de la solidaridad social. Semejante tratamiento poco tiene que ver con lo que sucede en la realidad cuando una persona con cierta educación y sensibilidad estética mira la obra

de arte de modo adecuado. La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; es algo. Una obra de arte es una cosa en el mundo, y no sólo un texto o un comentario sobre el mundo.

No estoy diciendo que la obra de arte crea un mundo que gira por entero en torno de ella. Como es lógico, las obras de arte (con la importante excepción de la música) están referidas al mundo real; a nuestro conocimiento, a nuestra experiencia, a nuestros valores. Presentan información y valoraciones. Pero su rasgo distintivo consiste en que no dan lugar a un conocimiento conceptual (que es el rasgo distintivo del conocimiento discursivo o científico, como la filosofía, la sociología, la psicología o la historia), sino a algo parecido a una emoción, un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio. Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo.

Esto explica la preeminencia del valor de la expresividad en la obra de arte; y explica también cómo el valor de la expresividad —es decir, del estilo— precede, y con razón, al contenido (cuando el contenido se halla falsamente aislado del estilo). Las satisfacciones que encontramos en *El paraíso perdido* no proceden de sus concepciones sobre Dios y el hombre, sino de la energía, la vitalidad y la expresividad superiores encarnadas en el poema.

De ahí también la peculiar dependencia que la obra de arte, por expresiva que sea, mantiene respecto de la cooperación de la persona que vive la experiencia. Pues es posible ver qué es “lo dicho” y permanecer impasible, por aburrimiento o por distracción. El arte es seducción, no violación. La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta.

*

Inevitablemente, los críticos que consideran la obra de arte como afirmación, desconfiarán del “estilo”, aun cuando de boquilla rindan tributo a la “imaginación”. En todo caso, a decir verdad, la imaginación no pasa de ser para ellos otra cosa que la versión suprasensible de la “realidad”. Es esta “realidad” captada por la obra de arte la que continúa llamando su atención, con preferencia al grado de compromiso de la mente suscitado por la obra de arte en determinadas transformaciones.

Pero cuando la metáfora de la obra de arte en cuanto afirmación pierde autoridad, la ambivalencia respecto del “estilo” tendría que disolverse, ya que esta ambivalencia refleja la supuesta tensión entre la afirmación y el modo de afirmar.

A la larga, sin embargo, las actitudes hacia el estilo no pueden reformarse mediante la

simple apelación a la manera “apropiada” (en tanto opuesta a la utilitaria) de mirar obras de arte. La ambivalencia ante el estilo no arraiga en un simple error —en ese caso sería muy sencillo desarraigarla—, sino en una pasión, la pasión de toda una cultura. Esta pasión consiste en proteger y defender valores tradicionalmente concebidos como “externos” al arte —a saber: verdad y moralidad—, pero que permanecen en perpetuo peligro de ser comprometidos por el arte. Tras la ambivalencia ante el estilo existe, en último término, la confusión histórica occidental sobre la relación entre arte y moralidad, lo estético y lo ético.

Pues, en efecto, el problema de la oposición entre el arte y la moralidad es un seudoproblema. La misma distinción es una trampa; su prolongada verosimilitud se mantiene porque no se pone en duda lo ético, sino sólo lo estético. Argumentar sobre esa base, pretendiendo defender la autonomía de lo estético (y yo misma, con grandes dificultades, así lo he hecho), equivale ya a conceder algo que no debería concederse; a saber: que existen dos tipos independientes de respuesta, la estética y la ética, disputándose nuestra lealtad cuando experimentamos la obra de arte. ¡Como si durante la experiencia tuviéramos realmente que escoger entre una conducta responsable y humana, por una parte, y un placentero estímulo de la conciencia, por otra!

Naturalmente, nunca dispondremos de una respuesta puramente estética ante las obras de arte; ni siquiera ante una pieza teatral o una novela, cuando describen decisiones y actuaciones de seres humanos, ni, aunque esto es ya menos evidente, ante una pintura de Jackson Pollock o un vaso griego (Ruskin ha escrito con agudeza sobre los aspectos morales de las propiedades formales de la pintura). Pero tampoco sería adecuado dar una respuesta moral a algo en una obra de arte, en el mismo sentido en que la daríamos a un acto de la vida real. Sin duda, me indignaría si alguno de mis conocidos asesinara a su esposa y saliera bien librado (psicológica y legalmente), pero difícilmente consigo indignarme, como muchos críticos al parecer lo hacen, cuando el héroe de *An American Dream*, de Norman Mailer, asesina a su esposa y queda impune. *Divine, Darling* y los demás personajes de *Notre Dame des Fleurs* de Genet no son personas verdaderas, ni se nos exige que decidamos invitarlas o no a pasar a nuestras salas de estar; son figuras de un paisaje imaginario. Este punto puede parecer obvio, pero la persistencia de juicios propios de una moral de buen tono en la crítica literaria (y cinematográfica) contemporánea hace que valga la pena repetirlo una y otra vez.

Para la mayoría de las personas, como Ortega y Gasset subrayara en *La deshumanización del arte*, el placer estético es un estado mental esencialmente indiferenciable de las respuestas a otros estímulos. Por arte, entienden un medio a través del cual entran en contacto con asuntos humanos interesantes. Cuando se estremecen y se regocijan ante los destinos humanos en una pieza teatral, una película o una novela, no se estremecen ni se regocijan de modo diferente a aquel en que lo hacen ante acontecimientos semejantes de la vida real; excepto que la experiencia de

los destinos humanos en el arte contiene menos ambivalencia, es relativamente desinteresada, y está libre de consecuencias dolorosas. En cierto sentido, la experiencia es también más intensa; pues cuando sufrimiento y placer son experimentados vicariamente, la gente suele permitirse una cierta avidez. Pero, como Ortega sostiene, “esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética”.

Ortega tiene, a mi entender, toda la razón. Pero no me gustaría abandonar el problema donde él, pues tácitamente aísla la respuesta moral de la estética. El arte está conectado con la moralidad, diría yo. Esta conexión se establece, entre otras vías, por medio del placer moral que pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarnos. En el arte, el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia.

En realidad, la “moralidad” implica un tipo habitual o crónico de comportamiento (incluidos sentimientos y actos). La moralidad es un código de actos, de juicios y de sentimientos, por el que reforzamos nuestro hábito de actuar de un modo determinado, que prescribe una norma de conducta o una tendencia a comportarse, para con otros seres humanos en general (es decir, a todos los que son reconocidos como humanos) como si nos guiara el amor. Ni que decir tiene, amor es algo que experimentamos o que sentimos en verdad por sólo unos pocos seres humanos individuales, de entre los que conocemos en la realidad y en nuestra imaginación... moralidad es una forma de actuar y no un repertorio particular de elecciones.

Si entendemos la moralidad de este modo —como uno de los logros de la voluntad humana, que se impone un modo de actuar y de estar en el mundo— aparece claro que no existe un antagonismo genérico entre esa forma de conciencia, orientada a la acción, que es la moralidad, y la nutrición de la conciencia, que es la experiencia estética. Sólo cuando las obras de arte quedan reducidas a afirmaciones que proponen un contenido específico, y cuando la moralidad se identifica con una moralidad particular (y toda moralidad particular lleva sus subproductos, elementos estos que sólo están en defensa de intereses sociales y valores de clase limitados), sólo entonces puede la obra de arte considerarse como determinante de la moralidad. Es más, sólo entonces puede prosperar la distinción plena entre lo estético y lo ético.

Pero si entendemos la moralidad en singular, como una decisión genérica por parte de la conciencia, parece entonces que nuestra respuesta al arte es “moral” en la medida en que, precisamente, es la revivificación de nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Pues, en efecto, nuestra capacidad para la elección moral viene nutrida por la sensibilidad, que a su vez acelera nuestra disposición a actuar, asumiendo el hecho de elegir, prerequisite este necesario para poder calificar un acto de moral, y para que no seamos simplemente seres ciegos e irreflexivamente obedientes. El arte satisface esta misión “moral” porque las cualidades intrínsecas a la experiencia estética

(desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y al objeto estético (gracia, inteligencia, expresividad, energía, sensualidad) son también elementos fundamentales de una respuesta moral a la vida.

En el arte, “el contenido” es, por así decirlo, el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente formales.

Esto explica que, en buena conciencia, apreciemos obras de arte que, consideradas en términos de “contenido”, sean moralmente dignas de objeción. (La dificultad es del mismo orden que la implicada en la apreciación de obras de arte, tales como la Divina Comedia, cuyas premisas nos son intelectualmente ajenas). Llamar obras maestras a El triunfo de la voluntad y Olympia, de Leni Riefenstahl, no supone encubrir la propaganda nazi con tolerancia estética. La propaganda nazi existe. Pero también hay algo más, que rechazamos en nuestro detrimento. Porque proyectan los complejos movimientos de la inteligencia, la gracia y la sensualidad, estas dos películas de la Riefenstahl (únicas entre las obras de los artistas nazis) trascienden las categorías de la propaganda e inclusive del reportaje. Y nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a “Hitler” y no a Hitler, los “Juegos Olímpicos de 1936” y no los Juegos Olímpicos de 1936. A través del genio de cineasta de la Riefenstahl, el “contenido” ha derivado —presumimos inclusive que contra sus intenciones— hacia un papel puramente formal.

La obra de arte, en tanto que obra de arte, no puede —cualesquiera que fueren las intenciones personales del artista— abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime. Pensemos en Homero y en Shakespeare, sobre los que generaciones de estudiosos y críticos han trabajado en vano para extraer “concepciones” particulares sobre la naturaleza humana, la moralidad y la sociedad.

Consideremos, una vez más, el caso de Genet, aun cuando aquí se dé una evidencia adicional acorde con lo que intento sostener, pues las intenciones del artista son conocidas. En sus escritos, Genet puede dar la impresión de estar pidiéndonos que aprobemos la crueldad, la traición, el libertinaje y el asesinato. Pero en la medida en que Genet está haciendo una obra de arte, no aboga por nada en absoluto. Recoge su experiencia, la devora, la transfigura. En los libros de Genet el tema explícito es precisamente este mismo proceso; sus libros no son sólo obras de arte, sino obras sobre el arte. Sin embargo, aun cuando (como suele ser el caso) este proceso no entre en el primer plano de la demostración del artista, sigue siendo el proceso de la experiencia lo que nos llama la atención. Que los personajes de Genet puedan repelernos en la vida real, no hace al caso. Lo mismo ocurriría con la mayoría de los personajes de El rey Lear. El interés de Genet reside precisamente en la manera en que el “contenido” queda aniquilado por la serenidad y la inteligencia de su imaginación.

Aprobar o desaprobamos moralmente lo que “dice” una obra de arte es algo tan

extravagante como excitarse sexualmente por una obra de arte. (Ambas cosas, naturalmente, son muy comunes). Y las razones invocadas contra la propiedad y la conveniencia de lo uno, rezan también para lo otro. Es más: en esta noción de la aniquilación del contenido tenemos quizá el único criterio serio para distinguir qué literatura, qué cine o qué pintura eróticos serán arte y qué (a falta de una palabra mejor) deberá recibir la denominación de pornografía. La pornografía tiene “un contenido” y tiene por finalidad hacernos conectar (con disgusto, con deseo) con ese contenido. Es un sucedáneo de la vida. En cambio, el arte no excita; o, si lo hace, la excitación se apacigua dentro de los términos de la experiencia estética. Todo gran arte induce a la contemplación, a una contemplación dinámica. No importa hasta qué punto se sienta el lector, el auditor o el espectador, inclinado a una identificación provisional de lo que haya en la obra de arte con la vida real, su reacción última —en la medida en que reaccione ante la obra como obra de arte— debe ser desprendida, reposada, contemplativa, emocionalmente libre, y estar por encima de la indignación y de la aprobación. Es interesante que Genet haya dicho recientemente que ahora piensa que, si sus libros despiertan la sexualidad en los lectores, “estarán mal escritos, porque la emoción poética debería ser tan fuerte que ningún lector tendría que quedar impresionado sexualmente. En la medida en que mis libros sean pornográficos, no los rechazo. Simplemente digo que me faltó elegancia”.

Una obra de arte puede contener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuevas actitudes (a veces encomiables). Podemos aprender teología medieval e historia florentina en Dante; podemos hacer nuestra primera experiencia de melancolía apasionada con Chopin; Goya puede convencernos de la barbarie de la guerra, y Una tragedia americana, de la inhumanidad de la pena capital. Pero en la medida en que tratemos estas obras en cuanto obras de arte, la satisfacción que proporcionen será de otro orden. Será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana.

La objeción de que un análisis de este tipo reduce el arte a mero “formalismo” no se debe admitir. (Ese término debería reservarse a aquellas obras de arte que perpetúan mecánicamente fórmulas estéticas anticuadas o vacuas). Un análisis que considere las obras de arte como modelos autónomos, vivientes, de la conciencia, sólo resultará objetable en la medida en que rehusemos superar la endeble distinción entre forma y contenido. Pues el sentido en que una obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Ambos existen. Ninguno de los dos necesita justificación, ni pueden tenerla.

El hiperdesarrollado del estilo, por ejemplo, en la pintura manierista y en el art nouveau es una forma enfática de experimentar el mundo como fenómeno estético. Pero sólo una forma particularmente enfática, que se suscita como reacción ante un estilo opresivamente dogmático de realismo. Todo estilo (es decir, todo arte) lo proclama. Y el mundo es, en último extremo, un fenómeno estético. Ello equivale a decir que el mundo (todo lo que es) no puede, en último extremo, ser justificado. La

justificación es una operación de la mente que sólo puede realizarse considerando una parte del mundo en relación con otra... no cuando consideramos todo lo que es.

La obra de arte, en la medida en que nos entregamos a ella, ejerce un derecho total o absoluto sobre nosotros. El arte no tiene por finalidad constituirse en auxiliar de la verdad, sea esta particular e histórica, o eterna. “Si el arte es algo —ha escrito Robbe-Grillet—, es todo; en cuyo caso habrá de ser autosuficiente, y no podrá haber nada más allá de él”.

Pero esta postura es fácil de caricaturizar, pues vivimos en el mundo, y es en el mundo donde se hacen y se disfrutan los objetos de arte. La reivindicación de la autonomía de la obra de arte que he estado haciendo —su libertad de no “significar” nada— no excluye la consideración del efecto, el impacto, o la función del arte, una vez quede entendido que en este funcionamiento del objeto de arte como objeto de arte, el divorcio entre lo estético y lo ético carece de significado.

Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un “modo de nutrición”. Llegar a implicarse en la obra de arte comporta, sin duda, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos.

*

Raymond Bayer ha escrito: “Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya... Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación, la impronta de una mano que acaricia o que destruye y que es sólo (del artista)”. Nosotros podríamos denominarlo fisonomía o ritmo o, lo que a mi entender es preferible, estilo de la obra. Como es lógico, cuando empleamos la noción de estilo históricamente para agrupar las obras de arte en escuelas y períodos, tendemos a difuminar la individualidad de estilos. Pero no es tal nuestra experiencia al enfrentarnos a una obra de arte desde un punto de vista estético (como opuesto a conceptual). Por tanto, en la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, sólo experimentaremos la individualidad y la contingencia del estilo.

Lo mismo ocurre con nuestras vidas. Si las observamos desde fuera, tal como la influencia y divulgación popular de las ciencias sociales y de la psiquiatría han inducido a la gente a hacer, nos vemos a nosotros mismos como ejemplos de generalidades, y, al hacerlo, caemos en una profunda y dolorosa alienación de nuestra propia experiencia y de nuestra humanidad.

Como recientemente ha advertido William Earle, si Hamlet “trata” de algo, trata

precisamente de Hamlet, de su situación particular, y no de la condición humana. Una obra de arte es un tipo de demostración, o plasmación, o testimonio, que da forma palpable a la conciencia; su objetivo consiste en tornar explícito algo singular. En la medida en que sea cierto que no podemos juzgar (moral, conceptualmente) a menos que generalicemos, será también cierto que la experiencia de las obras de arte y de lo que en las obras de arte está representado, trasciende el juicio... aunque la obra en sí pueda ser juzgada como arte. ¿No se trata precisamente de reconocer eso como característica del arte superior, como La Ilíada, las novelas de Tolstoi y las obras de Shakespeare?; ¿que un arte así no tendrá en cuenta nuestros juicios triviales, nuestro fácil catalogar personas y actos en buenos y malos? Y el que esto pueda ocurrir, sólo es para bien. (Hay en ello, inclusive, una ventaja para la causa de la moralidad).

La moralidad, a diferencia del arte, sí está, en último término, justificada por su utilidad; facilita, o se supone que facilita, una vida más humana y llevadera para todos nosotros. Pero la conciencia —lo que se acostumbraba a llamar, más bien tendenciosamente, facultad de contemplación— puede ser, y es, más amplia y variada que la acción. Tiene su alimento, el arte y el pensamiento especulativos, actividades estas que pueden ser descritas bien como autojustificativas, o bien como no necesitadas de justificación. La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente, de la obra de arte.

Quizá la mejor manera de esclarecer la naturaleza de nuestra experiencia de las obras de arte, y la relación entre el arte y el resto del sentimiento y del quehacer humanos, consista en invocar la noción de voluntad. Es una noción útil, pues la voluntad no es sólo una postura particular de la conciencia, la conciencia activada. Es también una actitud ante el mundo, de un sujeto ante el mundo.

Esta clase compleja de voluntarismo, personificada y comunicada en la obra de arte, suprime el mundo a la vez que va a su encuentro de un modo extraordinariamente intenso y especializado. Este doble aspecto de la voluntad en el arte ha sido sucintamente expresado por Bayer al decir que “toda obra de arte nos da la memoria esquematizada y desinteresada de una volición”. En la medida en que es esquematizada, desinteresada, una memoria, la voluntad implicada en el arte se sitúa a cierta distancia del mundo.

Todo lo cual nos remonta a la famosa declaración de Nietzsche en El nacimiento de la tragedia: “El arte no es una imitación de la naturaleza, sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder superarla”.

*

Todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que

representan. Esta “distancia” es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto punto; porque, para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional, que son funciones de “acercamiento”. El estilo de la obra está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento. En último análisis, el “estilo” es arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada.

Pero esta concepción —expuesta por Ortega y Gasset, entre otros— se presta a interpretaciones erróneas, pues parece sugerir que el arte, en la medida en que se propone su propia norma, es una suerte de juguete sin propósito, sin poder. El mismo Ortega contribuye considerablemente a esta confusión, al pasar por alto las diversas relaciones dialécticas entre el yo y el mundo implicadas en la experimentación de obras de arte. Ortega se concentra demasiado exclusivamente en la concepción de la obra de arte como tipo determinado de objeto, con sus propias pautas de disfrute, espiritualmente aristocráticas. La obra de arte es, antes que nada, un objeto, no una imitación; y es cierto que todo arte superior está fundado en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo. Parecería que Ortega, y aun Robbe-Grillet, un exponente más reciente de esta misma postura, no se hubieran librado por entero del hechizo de la noción de “contenido”. Pues, para poder limitar el contenido humano del arte y rechazar ideologías agotadas, como el humanismo o el realismo socialista, que pondrían el arte al servicio de alguna idea moral o social, se creen obligados a ignorar o minimizar la función del arte. Pero el arte no llega a carecer de función ni siquiera cuando, en último análisis, sea concebido como carente de contenido. Pese a todo lo persuasiva que resulta la defensa que Ortega y Robbe-Grillet hacen de la naturaleza formal del arte, el espectro del “contenido” desterrado continúa acechando en los pliegues de su argumentación, dando a la “forma” un aspecto provocativamente anémico, saludablemente eviscerado.

La argumentación nunca estará completa mientras no puedan concebirse “forma” o “estilo” prescindiendo de ese aspecto desterrado, prescindiendo de un sentimiento de pérdida. La atrevida inversión de Valéry —“Literatura. Lo que para los demás es “forma”, para mí es “contenido””— apenas resuelve la dificultad. Resulta difícil considerarse a salvo de una distinción tan habitual y aparentemente axiomática. Esto sólo sería factible si adoptásemos un punto de vista teórico diferente, más orgánico, como el de la noción de voluntad. Lo que se espera de tal punto de vista es que haga justicia a los aspectos gemelos del arte: en cuanto objeto y en cuanto función, en cuanto artífice y en cuanto forma viva de conciencia, en cuanto superación o complemento de la realidad, en cuanto creación autónoma e individual y en cuanto fenómeno histórico dependiente.

El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa o realización, y la incitación o estímulo de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad.

Es más: toda la historia de las distintas artes podría reescribirse como la historia de la diferentes actitudes respecto de la voluntad. Nietzsche y Spengler escribieron estudios sobre el tema que marcaron rumbos. Un valioso intento reciente se encuentra en un libro de Jean Starobinski, *La invención de la libertad*, consagrado sobre todo a la pintura y a la arquitectura del siglo XVIII. Starobinski examina el arte de este período partiendo de las nuevas ideas de autodomínio y dominio del mundo, en cuanto comportan nuevas relaciones entre el yo y el mundo. El arte es concebido como modo de nombrar las emociones. Las emociones, los anhelos, las aspiraciones, así nombrados, son virtualmente inventados y, desde luego, promulgados por el arte; por ejemplo: la “soledad sentimental” provocada por los jardines plantados en el siglo XVIII y por muchas ruinas admiradas.

Así pues, debería parecer claro que la definición de la autonomía del arte que he venido destacando, en la que he caracterizado el arte como paisaje imaginario o decorado de la voluntad, no sólo no excluye el examen de las obras de arte en cuanto fenómenos históricamente específicos, sino que invita a realizarlo.

Las intrincadas vueltas estilísticas del arte moderno, por ejemplo, son una clara función de la extensión técnica sin precedentes de la voluntad humana por la tecnología, y del compromiso dominante de la voluntad humana con una forma nueva de orden social y psicológico, basada en el cambio incesante. A esto habría que añadir que la posibilidad misma de la explosión de la tecnología, de las rupturas contemporáneas del yo y de la sociedad, depende de las actitudes hacia la voluntad, parcialmente inventadas y extendidas por obras de arte en un determinado momento histórico, y que luego se presentan como texto “realista” de una naturaleza humana perenne.

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y como la voluntad humana es capaz de un número indefinido de posiciones, existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte.

Vistas desde fuera, es decir, históricamente, las decisiones estilísticas siempre pueden estar en correlación con algún desarrollo histórico —como la invención de la escritura o de los caracteres de imprenta, la invención o transformación de instrumentos músicos, la disponibilidad de nuevos materiales para escultores o arquitectos—. Pero este modo de considerarlas, pese a su solidez y su valor, cae necesariamente en una visión simplista de las cosas; trata de “períodos” y “tradiciones” y “escuelas”.

Vista desde dentro, es decir, cuando examinamos una obra de arte individual e intentamos dar cuenta de su valor y de su efecto, toda decisión estilística contiene un elemento de arbitrariedad, por muy justificable que pueda parecer justificable *propter hoc*. Si el arte es el supremo juego jugado por la voluntad consigo misma, el “estilo” consiste en el conjunto de reglas con arreglo a las cuales se participa en él. Y las reglas son siempre, en último término, un límite artificial y arbitrario, aun cuando sean reglas de forma (como la terza rima, o la escala dodecatonal o la frontalidad) o presencia de un cierto “contenido”. El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido. Desde los comienzos de su quehacer, con la Poética de Aristóteles, los críticos se entretuvieron en acentuar la necesidad del arte. (Cuando Aristóteles dijo que la poesía era más filosófica que histórica, estaba justificado en la medida en que pretendía rescatar la poesía, es decir las artes, de la concepción según la cual era una declaración de tipo factual, particular, descriptiva. Pero lo que dijo resultó equívoco en cuanto sugería que el arte proporciona algo semejante a lo que la filosofía da: una argumentación. La metáfora de la obra de arte en cuanto “argumentación”, con premisas y conclusiones, ha informado desde entonces la mayor parte de la crítica). Por lo general, los críticos que quieren ensalzar una obra de arte se creen obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Y todo artista, en lo que respecta a su trabajo, rememorando el papel del azar, de la fatiga y las distracciones externas, sabe que el crítico dice mentiras, sabe que bien pudiera haber sido de otro modo. El sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta no se halla compuesto por la inevitabilidad o necesidad de sus partes, sino por el todo.

En otras palabras, si algo hay de inevitable en la obra de arte, es el estilo. Reaccionamos, precisamente, ante la cualidad de ese estilo, en la medida en que la obra nos parece correcta, justa, inimaginable de otra manera (sin detrimento ni perjuicio). Las obras de arte más atractivas son las que crean en nosotros la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado como está con su estilo. Compárese lo que hay de forzado, elaborado y sintético en la construcción de *Madame Bovary* y de *Ulises*, con la sencillez y armonía de obras igualmente ambiciosas del tipo de *Las relaciones peligrosas* o *La metamorfosis* de Kafka. Las dos primeras obras mencionadas son verdaderamente grandes. Pero el arte más grande da la impresión de ser algo segregado, no construido.

Para el estilo del artista, naturalmente, poseer esta cualidad de dominio, firmeza, coherencia, no basta para situar su obra en el más alto nivel de perfección. Las dos novelas de Radiguet poseen todas estas cualidades en la misma medida que la obra de Bach.

La diferencia que he esbozado entre “estilo” y “estilización” podría ser análoga a la diferencia entre voluntad y voluntariedad.

El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las formas de su arte. A esta razón obedece el que los problemas planteados por el concepto de “estilo” se superpongan a los planteados por el concepto de “forma”, y el que sus soluciones tengan, por tanto, mucho en común.

Por ejemplo, una función del estilo es idéntica, por ser simplemente una especificación más individual, a esa importante función de la forma subrayada por Coleridge y Valéry: preservar las obras de la mente contra el olvido. Esta función queda fácilmente demostrada en el carácter rítmico, algunas veces rimado, de todas las literaturas primitivas, orales. Ritmo y rima, y los más complejos recursos formales de la poesía, como la métrica, la simetría de las figuras, las antítesis, son los medios que las palabras facilitan para crear una memoria de sí mismas antes de la invención de signos materiales (escritura); de aquí que todo cuanto una cultura arcaica deseó legar a la posteridad haya sido expresado en forma poética. “La forma de una obra”, dice Valéry, “es la suma de sus características perceptibles cuya acción física obliga al reconocimiento y tiende a resistir a todas aquellas causas variables de disolución que amenazan las expresiones del pensamiento, como la inatención, el olvido y aun las objeciones que puedan levantarse contra él en la mente”.

Así, la forma —en su idioma específico, el estilo— es un sistema de impresión sensorial, el vehículo para la transacción entre impresión sensual inmediata y memoria (sea esta individual o cultural). Esta función mnemónica explica por qué todo estilo depende de algún principio de repetición o redundancia, y puede ser analizado a partir de estas categorías.

Esto explica asimismo las dificultades del período contemporáneo de las artes. En la actualidad, los estilos no se desarrollan lentamente ni se suceden unos a otros gradualmente, en largos períodos de tiempo que permitan al público de arte asimilar plenamente los principios de repetición sobre los que la obra de arte está construida; por el contrario, se suceden unos a otros tan rápidamente que parecen no dejar a su público ni siquiera el tiempo necesario para respirar y prepararse. Pues, si no podemos percibir cómo una obra de arte se repite a sí misma, la obra será, casi literalmente, imperceptible y, por ello, simultáneamente, ininteligible. La obra de arte resulta inteligible precisamente por la percepción de repeticiones. Hasta tanto no hayamos aprehendido, no el “contenido”, sino los principios de variedad y de redundancia (y el equilibrio entre ellos) del “Winterbranch” de Merce Cunningham, o de un concierto de cámara de Charles Wouronin, o del Almuerzo desnudo de Burroughs, o de las pinturas “negras” de Ad Reinhardt, estas obras estarán condenadas a una apariencia aburrida, o fea, o confusa, o las tres cosas a la vez.

El estilo tiene otras funciones, además de la de ser, en el sentido amplio que acabo de indicar, un artilugio mnemotécnico.

Por ejemplo, todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos. Esto es evidente, sobre todo, en el tímido período contemporáneo de las artes, aunque no sea menos cierto para todo el arte. Así, el estilo de las novelas de Robbe-Grillet expresa una visión válida, si bien estrecha, de las relaciones entre personas y cosas: en particular, que las personas también son cosas y que las cosas no son personas. El tratamiento conductista que Robbe-Grillet hace de las personas, y su negativa a “antropomorfizar” las cosas, equivalen a una decisión estilística; a dar una relación exacta de las propiedades visuales y topográficas de las cosas; a excluir, virtualmente, las modalidades sensoriales que no sean la vista, quizá porque el lenguaje que existe para describirlas es menos exacto y menos neutral. El reiterativo estilo circular de Melanctha, de Gertrude Stein, expresa su interés por la disolución de la percepción inmediata, obra de la memoria y de la anticipación, lo que ella llama “asociación”, y que queda oscurecido en el lenguaje por el sistema de los tiempos gramaticales. La insistencia de la Stein en la inmediatez de la experiencia se identifica con su propósito de adecuarse a los tiempos presentes, de escoger palabras cortas comunes y repetir las en grupos incesantemente, de utilizar una sintaxis sumamente deshilvanada y de abjurar de la mayor parte de la puntuación. Todo estilo es un medio para insistir sobre algo.

Se comprenderá que las decisiones estilísticas, al centrar nuestra atención en determinadas cosas, suponen también un estrechamiento de nuestra atención, una negativa a permitirnos ver otras. Pero el mayor interés de una obra de arte respecto de otra no depende del mayor número de cosas a las que las decisiones estilísticas de esa obra nos permitan atender, sino, más bien, de la intensidad y el dominio y la sabiduría de esa atención, por estrecho que sea su horizonte.

En el sentido más estricto, todos los contenidos de la conciencia son inefables. Aun la más simple de las sensaciones es, en su totalidad, indescriptible. Por ello, toda obra de arte necesita ser entendida no sólo como algo que nos han entregado, sino también como una cierta manipulación de lo inefable. En el gran arte, siempre somos conscientes de cosas que no pueden decirse (reglas de “decorum”), de la contradicción entre la expresión y la presencia de lo inexpresable. Las invenciones estilísticas son también técnicas de esquivación. Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios.

Cuanto he dicho sobre el estilo ha estado dirigido principalmente al saneamiento de ciertas concepciones erróneas sobre las obras de arte, y sobre cómo hablar sobre ellas. Pero queda por decir que el estilo es una noción aplicable a toda experiencia (tanto si hablamos de su forma como de sus cualidades). Y así como muchas obras de arte que atraen poderosamente nuestro interés son impuras o mezcladas si se las analiza de acuerdo con las pautas que he estado proponiendo, muchos momentos de nuestra experiencia a los que no cabría calificar de obras de arte poseen algunas de las cualidades de los objetos de arte. Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de

expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un “estilo”, y como autónomo y ejemplar a un tiempo.