

Stasis, saturación cultural, pérdida de presencia

David DÍAZ SOTO

Universidad Complutense de Madrid
daviddesoto@hotmail.com

Recibido: 24/09/2008
Aprobado: 15/12/2008

Resumen

Planteamos una comparación entre dos autores, el filósofo y teórico del cine Stanley Cavell y el musicólogo y filósofo Leonard B. Meyer, que desde perspectivas análogas reflexionan sobre transformaciones en la cultura reciente, particularmente, la atomización y saturación del espacio cultural, debida a la actividad de producción y clasificación operada sobre el mismo, así como la degradación de las relaciones interpersonales, y que las vinculan a una pérdida de intensidad de la relación de la civilización occidental con el presente, arrinconado por un pasado inmediato cada vez más denso y por un futuro inmediato cada vez más adireccional. Ello se mostraría en la reciente producción artística y cultural. Las diferencias entre ambos autores muestran la distancia entre el esteta “integrado” (Meyer) y el moralista “apocalíptico” (Cavell).

Palabras clave: *Stasis*, filosofía de la cultura, filosofía de la historia, percepción del tiempo, formalismo, teatralización, postmodernidad.

Abstract

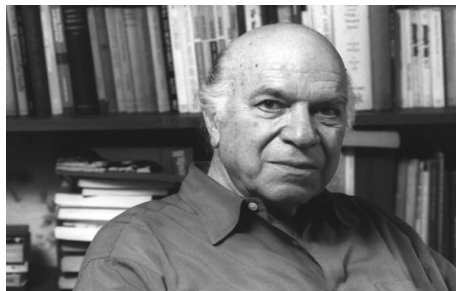
We propose a comparison between two authors: philosopher and film theorist Stanley Cavell, and musicologist and philosopher Leonard B. Meyer. Both reflect from similar perspectives on recent general cultural transformations such as the atomization and saturation of cultural space, caused by the productive and classificatory activity performed upon it, as well as the degradation of interpersonal relationships. They relate them to a loss in intensity of the link of the Western civilization to its own present, cornered by an ever more dense past and by an ever more motionless future. The recent cultural and artistic productions manifest these effects. The coincidences and discrepancies between both authors show the distance between an “integrated” aesthete (Meyer) and an “apocalyptic” moralist (Cavell).

Keywords: Stasis, philosophy of culture, philosophy of history, time perception, formalism, theatricalization, postmodernity.

Introducción

Es mi propósito, en esta ocasión, realizar una breve y modesta reflexión sobre la relación que el pensamiento y la cultura actuales de Occidente (“Occidente” en un sentido razonablemente amplio) tienen con su pasado, su presente y su futuro. Es decir, con el pensar y hacerse cargo de su propio pasado, el afrontar, entender y vivir su propio presente, y el proyectar y pensar su propio futuro (o la incapacidad o ausencia de una o varias de estas tres acciones). Ahora bien, mi actividad investigadora en estos últimos años como doctorando se ha centrado en ciertos aspectos de la Estética y la teoría de las artes. Intentaré aquí, pues, aportar algunos elementos para estimular una eventual reflexión, desde esta perspectiva.

Para ello, voy a tomar como guía las observaciones de dos autores que reflexionan sobre aspectos cruciales de la relación del Occidente actual con la historia y el tiempo, con su propio tiempo. Se trata Stanley Cavell (nacido en 1927), en sus ensayos tempranos recogidos en *Must we mean what we say?*, y de Leonard B. Meyer (1918-2007) en su libro *Music, the arts, and ideas*¹. Aunque desde luego, no es mi propósito hacer un “comentario de texto” de las citadas obras.



Stanley Cavell

¹ Stanley Cavell, *Must we Mean what we Say?: A Book of Essays*, New York: Scribner, 1969; reimpr. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1976; Leonard B. Meyer, *Music, the arts and ideas*, University of Chicago Press, 1967; nueva edición, ampliada con un “Postludio” añadido por el autor, en University of Chicago Press, 1994 (en adelante seguimos la paginación de la nueva edición).

Cavell es un filósofo y teórico del cine (y un alumno díscolo de J. L. Austin) y Leonard B. Meyer un musicólogo y esteta de amplias miras. Los dos tienen cosas en común: los textos suyos a que me refiero son estrictamente coetáneos (ambos fueron escritos por sus autores a lo largo de un intervalo prolongado de tiempo que comienza en torno a fines de la década de 1950 y comienzos de los años 60, y fueron publicados en 1967, el de Meyer, y 69, el de Cavell; pero en lo que a nosotros aquí nos interesa, conservan toda su actualidad); ambos reflexionan sobre problemas semejantes desde perspectivas de época idénticas, y comparten algunas inquietudes y formación (pues Cavell inicialmente tuvo aspiraciones a compositor “serio”). Pero sus posiciones personales con respecto a los fenómenos que describen son bien distintas. Parafraseando términos que Umberto Eco puso en circulación, Cavell se muestra “apocalíptico”, mientras que la actitud de Meyer es la de un “integrado”.



Leonard Meyer

Pero, ¿de qué fenómenos se trata? Pasemos, sin más dilación, a habérmolas con nuestro asunto.

1

Sin duda, nuestra época es una época de comentario histórico. La filosofía parece presa de una obsesión por reconstruir y reescribir una y otra vez su propia historia: cerrados los grandes debates, quizá ya en tiempos de Hegel y Nietzsche – dicen algunos –, no nos queda más que reinterpretarlos; toda filosofía ahora no es sino hermenéutica. Y hermenéuticas de todo tipo, en efecto, son buena parte de las filosofías que hoy hacemos (aunque no lleven tal nombre).

Pero esta obsesión no es exclusiva de la filosofía. Es un estigma de nuestra tan “postmoderna” contemporaneidad, en cualesquiera de sus frentes culturales, empezado por las artes. En lo que hace a las artes plásticas, muchos piensan que hoy *el* elemento más imprescindible del utillaje de un artista en ejercicio (ya practique la pintura o la más cibernética y virtual de las transmedialidades) es “un buen conocimiento de la Historia del Arte”. La autoridad de esta inveterada disciplina ha sido puesta en duda por otras más recientes: los “Estudios culturales”, la sociología, la antropología, y diversas perspectivas “postcoloniales”, “raciales” y “de género”; pero no faltan quienes siguen otorgándole la

máxima autoridad como discurso sobre el arte. Incluso, las nuevas disciplinas intrusistas no hacen sino multiplicar la profusión reinterpretativa y de modelos históricos y genéticos alternativos que ya de por sí la historiografía reciente plantea.

Muchos practicantes del arte plástico más actual se dedican al comentario autoalusivo a la historia de sus propias prácticas (tal como quedó canonizada en museos y otras instituciones, y reducida luego a series de iconos característicos en el imaginario cultural colectivo), ya sea para recrear, denigrar o adjuntar un comentario cultural al canon. Los historiadores del arte, por su parte, revisan y reinterpretan una y otra vez los grandes esquemas, períodos y figuras de la historiografía; aunque poco parece que éstos vayan a sufrir grandes cambios, ya sea respecto a su esquematización general o a hallazgos fácticos concretos.

Y en el campo musical, no es muy distinto. Las ocupaciones y tribulaciones de los musicólogos son cada vez más similares a las de sus colegas historiadores del arte: revisión y reinterprtación; añadir tal o cual oscura figura olvidada a la nómina de compositores históricos censados. En la creación musical contemporánea “cultura”, o “de concierto”, a la desaparecida era de la vanguardia formal radical le sucedió hace tiempo la era prudente del mesurado eclecticismo de los Schnittke o Adams, cuando no el neorromanticismo de los Pärt, Górecki o Rihm. Los sucesores de un Minimalismo descafeinado en música repetitiva han ido virando, a partir un neoclasicismo “de peluca”, para tirar ahora también hacia ese lado. La corriente principal del Jazz desde los años 80 no es sino un historicismo dentro del marco general de una *koiné* del lenguaje *Hard Bop*. El Rock nos tiene acostumbrados a *revivals*, cada 4 o 5 años, de alguna de sus principales tendencias históricas desde sus orígenes hasta la época de la *new wave*. Y en festivales de música electrónica de rabiosa actualidad, encuentra uno cosas que unas veces suenan más a Tangerine Dream y otras más a Can o Kraftwerk (aunque en los numerosos libritos recientes de “historia” de esta música no siempre se recuerden los nombres de éstos). Y eso, cuando no se trata, en definitiva, de variantes diversas de los mismos estilos de *rap*, *techno* o *house* que se vienen escuchando desde hace al menos 15 años (de hecho, los propios “D. J.’s” han hecho de la cita y el comentario su medio artístico).

¿De dónde esta obsesión con la historia y el pasado? Y, ¿qué le sucede a nuestro presente?

2

Leonard B. Meyer dedica varios capítulos de su *Music, the arts, and ideas* a caracterizar la cultura contemporánea como un estado de *stasis*, o movimiento suspendido: un estado de pluralismo ideológico, cultural y estético, de fragmentación y dispersión cultural, en que múltiples tendencias e ideologías coexisten, y tal vez se alternan en el predominio en sucesivas oleadas, sin que ninguna llegue a hacerse totalmente dominante, ni a orientar el movimiento hacia dirección evolutiva definida alguna. Un estado de fragmentación en múltiples subculturas, con frenética producción de cosas “novedosas” en cada una, pero sin innovaciones o cambios de impacto general, que afecten a todas. Un estado, en suma, de “movimiento browniano”: como en un fluido, cuyas moléculas se mueven en todas direcciones, todas las partes se mueven rápida y constantemente, pero la totalidad permanece siempre inmóvil².

² Meyer, *Music, the arts and ideas*, pp. 98-103.

Meyer vincula este estado de *stasis* con cambios a lo largo de la primera mitad del siglo XX, cuya consecuencia sería que la práctica totalidad de la cultura del pasado “histórico” occidental (“histórico” en un sentido peculiarmente occidental), así como la mayor parte de las culturas “étnicas” no occidentales, quedan puestas a disposición para su recepción, consumo y reutilización cultural: “el gusto de hoy es ahistórico y acultural”, dice Meyer³. Asimismo, el desarrollo artístico de las vanguardias radicales habría terminado poniendo en juego la totalidad de posibilidades, tanto por lo que hace a recursos artísticos como a modalidades de atención y valoración de los mismos; dejando lugar ya sólo para combinaciones y variantes de los ya disponibles, y sin lograr establecer ninguna de sus propuestas como “el” estilo o tendencia único, principal, y dominante de la época y para el futuro.

El resultado, según Meyer, sería una situación de saturación cultural que es también de “cierre de fronteras”: no parece quedar nada absolutamente nuevo que descubrir. También sería una pérdida de credibilidad del supuesto de la unidad cultural de cosmovisión, cultura y espíritu de cada época, o *Zeitgeist* (pues, según Meyer, la única forma de “unidad” de nuestra época es justamente la dispersión), y un descrédito de la idea de unos ideales, aspiraciones y “exigencias” de nuestra época a los que hayamos de responder.

Ello se habría visto acompañado del “final del Renacimiento”: una pérdida de capacidad de convicción de las filosofías teleológicas de la historia heredadas de la Edad Media cristiana y derivadas de San Agustín (en las que el tiempo es un proceso evolutivo con un sentido y un “final feliz”), y del ideario humanista que sanciona la creatividad singular del individuo excelente y le premia con un lugar en la posteridad. Avances teóricos en ciencia habrían desacreditado la concepción determinista de la realidad, la idea de que en todo ámbito de ella hay modo de predecir lo que sucederá y construir el futuro, y la esperanza de encontrar una verdad “única y última”. En consecuencia, pierde su justificación la ética protestante del trabajo, según la cual merece la pena aguantar un esfuerzo prolongado y diferir la recompensa, porque esta será tanto mejor cuanto mayor el esfuerzo y la espera. El futuro, además de incierto, no ofrece ya perspectivas halagüeñas. Quizás, por ello, tampoco merece la pena dar estímulo a la absoluta originalidad de genios privilegiados que inauguran épocas nuevas, sino a una más modesta capacidad creativa de individuos que hacen pequeñas aportaciones para mejorar la época presente.

Lo que así se viene abajo es toda una estructura psicológica de atención y expectativa característica de la mentalidad occidental. En la actual situación de *stasis*, la mentalidad se caracteriza por una nula disposición a mantener su atención durante un lapso de tiempo prolongado y a atender al desarrollo de procesos cuya fase de cierre está distante de su comienzo. También por una escasa disposición a plantearse metas más que a muy corto plazo⁴.

La saturación del espacio cultural y clausura de sus fronteras, y los cambios ideológicos, habrían producido dos fenómenos en el plano de la recepción y la audiencia: Primero, una pérdida de intensidad de la recepción artística (Meyer la relaciona con los medios fonográficos y de reproducción), que es inconstante y distraída⁵. Y segundo, lo que Meyer denomina “una cultura mundial dividida en «tribus» ocupacionales”⁶: la atomización (en términos actuales, “balcanización”) de la esfera cultural en una multiplicidad de subculturas aisladas, de temas, estilos, productores y públicos diversos, de creciente especialización,

3 Op. cit., p. 177.

4 Ahí conduce el argumento de Meyer en op. cit., pp. 72-84.

5 Op. cit., pp. 318-321.

6 Ibíd., p. 185.

donde “las audiencias varias de las diversas artes no son ni coherentes respecto de la clase [social], ni consistentes respecto a sus gustos y estilos”⁷. Dos ejemplos que nos habremos encontrado a menudo vienen muy al caso. El primero: un mismo individuo puede visitar asiduamente ferias de arte plástico contemporáneo y detestar toda clase de vanguardia musical, no asistiendo a otros conciertos que los de repertorio clásico-romántico. El segundo: el catedrático de Metafísica del Departamento de Filosofía de una cierta universidad no tiene nada que discutir seriamente con el profesor de Filosofía de la Ciencia. Una misma persona puede, sin duda, pertenecer a varias subculturas, pero pertenecerá a ellas como individuo, sin que dejen de ser esferas separadas: es improbable que dos o más subculturas vengan a coincidir. De nuevo un ejemplo: el público de música renacentista o barroca no es el de los conciertos de repertorio clásico-romántico, aunque puede que haya alguien que pertenezca a ambos. Y sería absurdo pretender que coincidan, pues la cantidad de materiales e información a absorber en cada una de esas subculturas es demasiado grande para mantenerse bien al corriente de varias de ellas.

Esto provoca una disminución de la intensidad de las relaciones interindividuales entre personas que, aún compartiendo el mismo espacio físico y vital (o residencial, laboral, académico...) no pertenecen a la o las mismas subculturas. Como expresa Meyer:

Ingenieros y hombres de negocios, profesores de universidad, científicos y artistas se comunican por regla general más eficazmente con sus equivalentes a miles de kilómetros de distancia que con sus vecinos del bloque o con sus colegas del fondo del pasillo⁸.

También esto conduce a la predicción del “declive del nivel de la comunicación cultural general”: puesto que los individuos separados por sus subculturas no tienen nada de verdadero interés personal que compartir, toda comunicación entre ellos ha de ser de muy bajo nivel de contenido: banalidades, obviedades, chistes y chismorreos de pasillo. Lo mismo ocurrirá con los contenidos culturales producidos específicamente por los *mass media* para su consumo por un público general: tenderán a descender al nivel de las pocas cosas que ya todo el mundo tiene en común y que ofrecen un estímulo bastante fuerte para llamar la atención: violencia, sensacionalismo, superstición, cotilleos. He aquí, de nuevo, Meyer:

A medida que las tribus ocupacionales se hacen más agudamente diferenciadas, el nivel del discurso cultural tenderá a caer: los temas de fondo serán explorados superficialmente, cuestiones banales recibirán respuestas prolijas, y, lo que es más triste, el humor se hará crecientemente genérico, crudo y cargado de clichés⁹.

De este modo explica Meyer fenómenos que parecen contradictorios: la escasa duración de la atención (“psicología impaciente”, la llamaré) parecería ser una entrega al presente, al aquí y ahora; y lo es, sólo si entendemos esa “entrega” en una cierta modalidad, de “baja intensidad”. Pero, por otro lado, la saturación del espacio cultural y la pérdida de la temporalidad proyectiva producen una obsesión por la reinterpretación del legado histórico, puesto que queda poco nuevo que descubrir, pero hay mucho que interpretar y reinterpretar. La “ahistoricidad” de la nueva época, lejos de suponer un eclipse de la “memoria histórica” y un cese de la actividad historiográfica, supondría, por contra, una extraña hipertrofia de

7 *Ibid.*, p. 177.

8 *Ibid.* p. 185.

9 *Ibid.*, p. 185.

ambas: una hipertrofia reinterpretativa. Y así, comenzamos a vivir nuestro presente como si pudiéramos llenarlo con nuestra comprensión e interpretación de nuestro pasado.

3

Stanley Cavell, en dos ensayos recogidos en *Must we mean what we say*, caracteriza la textura de la acción ética e histórica humana bajo la modalidad de la contingencia y el primado del momento presente; pero dentro de una temporalidad orientada por la proyección anticipativa (sería ésta, un “hecho de la vida”, e incluso, el “medio” del arte musical, del que Cavell tiene una concepción narrativa). Es además un contexto de radical opacidad epistémica; no porque haya nada ópticamente intrínseco a los hechos y situaciones de la vida que sea de por sí inaccesible o esté hecho para ocultársenos (muy al contrario: según Cavell, todo se nos ofrece y se abre a nosotros plenamente a cada instante), sino porque el agente inmerso en esas situaciones no es capaz de atender a todos los aspectos de cuanto está ocurriendo en un instante determinado, ni estar cierto de cuáles son los verdaderamente relevantes para lo que ocurrirá después. Cavell asocia el término *presentness* a la actitud personal que es moral y ontológicamente adecuada a tales condiciones de acción: una actitud de máxima intensidad de atención y de cuidado a todos los detalles del momento presente de la acción, que acepta la textura propia de ésta; actitud consistente, según Cavell, en:

...dejar al pasado alejarse y permitir que el futuro se tome su tiempo; de modo que no dejemos que el pasado determine el significado de lo que ahora sucede (pues de él se podría haber seguido algo distinto), y que no anticipemos lo que vendrá a partir de lo que ha venido¹⁰.

Pese a lo que pueda parecer, ello no supone condena alguna de la proyección y anticipación de futuro: ésta es humanamente constitutiva, éticamente necesaria; pero lo que hay que evitar son pretensiones deterministas de certeza predictiva. El deber del individuo es asumir toda la responsabilidad de sus decisiones y anticipaciones ante la posibilidad del fracaso y el error. Cavell exige una actitud heroica de total entrega de la atención al presente, consciente de que éste está lleno de aspectos que compiten por nuestra atención, y por ello (porque a todos no se puede atender) se nos ocultan unos a otros, sin que nunca podamos estar ciertos de que no se nos escape justo aquél que tendrá consecuencias futuras decisivas¹¹.

Presentness es término ambiguo y complejo en Cavell: designa también la presencia del mundo (el mundo de nuestra vida, la cotidianidad, aquello que Cavell denomina “lo ordinario”, *the ordinary*) a nosotros. Cavell detecta un deterioro de la presencia del mundo, de nuestra capacidad de entregarnos a él, que correría parejo a la incapacidad del hombre moderno para la actitud moral “heroica” que las condiciones humanas de la acción exigen de él (deterioro análogo a los fenómenos de disminución de la calidad de la atención y del nivel e intensidad de la comunicación interindividual, de que habla Meyer).

Como Meyer, Cavell cree que la contemporaneidad es “el fin del Renacimiento” (de la cultura humanista, optimista, creyente en la posibilidad de construir un futuro y en el valor de la capacidad original del individuo genial para cambiar el presente). Pero su explicación, difieren ligeramente de la de Meyer. Para Cavell, esto es el resultado de un proceso de

¹⁰ Cavell, *Must we mean what we say?*, p. 322.

¹¹ Op. cit., pp. 321-322, 324.

deterioro ontológico que se inicia con la Modernidad misma (el comienzo del “Renacimiento” y sus valores es para Cavell, paradójicamente, el comienzo del fin), con Descartes y la tradición escéptica de la filosofía moderna, que exigió al sujeto moderno tomar distancia reflexiva respecto a su mundo dado, en busca de una certeza, y aspirar a conocer la vida primero, para poder calcularla y resolverla, en vez de simplemente vivirla. Estas ambiciones estaban destinadas al fracaso: no a causa de las innovaciones culturales, ni de descubrimientos científicos, sino porque suponían una incapacidad de asumir la responsabilidad ética de vivir la finitud de las condiciones humanas de existencia y de conocimiento (“hechos de la vida”). El moderno hombre escéptico pierde así su mundo, reducido para él a *sense data*, percepciones, ilusiones, sueños.

Este deterioro afecta también a la textura de la vida ética y las relaciones humanas (deterioro que Cavell tematiza en términos de “teatralización”). El moderno hombre escéptico y desconfiado, igual que cesa de creer en su mundo, deja de creer en la sinceridad de los otros, incluso en su misma condición de seres personales dotados de valor ético, humano (es el problema de la realidad de las “otras mentes”: ¿y si fueran sólo cuerpos que se mueven?). Duda de la genuina expresividad intencional de las acciones y la palabra de los otros: ¿y si estuvieran fingiendo?; ¿y si no tuviéramos el mismo tipo de pensamientos? Duda también de la capacidad de su propia palabra y conducta para comunicar a los otros su propia vivencia interior: ¿y si sólo consiguiera provocar equívocos? Los otros se le presentan como entes opacos, con una interioridad extraña e inescrutable. Cuerpo, conducta y lenguaje se tornan objetos significativamente opacos para él, sin capacidad de expresar, de comunicar.

El hombre moderno adopta así una actitud de desconfiada reserva en su trato con los otros. Adopta una pasiva actitud de inactividad ante el drama del dolor ajeno: era contingente, luego debería haberse evitado; pero no sabe con qué acción suya podría haberlo evitado, luego era necesario. Convertido ya en un espectador de su propia vida, lo es también de la vida de los otros, y así, convierte a los otros en actores, a sus vidas en una tragedia, y a su mundo en el escenario de un teatro.

Cavell, como Meyer, aunque con argumentos distintos, fue un severo crítico de la vanguardia musical radical de esa época (aunque no de cierto tipo de música y arte modernos, que Cavell aceptaba bajo el nombre de “Modernistas”), en la que vio la expresión de esa teatralización. Tanto el constructivismo extremo de las técnicas del serialismo integral de un Boulez o un Krenek, como las técnicas aleatorias y el uso de la improvisación y las “partituras abiertas” de Cage o Stockhausen; así como el arte Pop, las instalaciones y *performances*, el arte *Minimal*, los veía Cavell como fenómenos artísticos igualmente nihilistas, de huida de la responsabilidad y pérdida de la autenticidad, la seriedad y la “voz” personal. Su fallo, y también su impostura, consistiría en pretender hacer de la novedad un absoluto y crear valor a partir de la nada (o mejor: sustituir el valor ausente por la nada).

La innovación es un valor para Cavell, pero sólo si presupone la *autenticidad*: sólo se justifica si parte del compromiso interpretativo del artista individual, consciente del estado de crisis cultural contemporáneo, con la necesidad de recrear en tales condiciones adversas los logros más altos de valor de su tradición, y de asumir interpretativamente el legado de ésta y los problemas y exigencias que plantea a su situación presente. Esa novedad ha de ser un producto artístico capaz de suscitar convicción y de ponerse a la altura de los logros cumbres de la tradición canónica, en que el artista expresa la autenticidad de su intención. Las vanguardias “radicales”, en cambio, carecen de autenticidad: serían manifestaciones de la actitud reduccionista y materialista (“literalista”), consecuencia del escepticismo, que

niega toda componente de valor humano a la realidad y que desprecia toda tradición; y su “objetivismo” estético sería sólo la falta de coraje de los vanguardistas para asumir el compromiso ético con sus decisiones creativas y de expresar en el producto de ellas una “voz” personal.

4

Como hemos notado, hay divergencias tanto de detalle como de principio en la descripción que Meyer y Cavell proponen; pero más aún en sus posiciones. La actitud de Cavell, en terminología de Meyer, es la de un “tradicionalista” y humanista: cree en la figura singular y heroica del artista genial, en los cánones de la tradición, y en la necesidad de proyectar un futuro con sentido, y los cree aún más imperativos precisamente ante la propia crisis de toda creencia teleológica: su exigencia es afrontar heroicamente la incertidumbre (para Meyer esta posición, más exactamente, es “existencialista”). Cavell concibe el arte como expresión de la individualidad, y ve el objeto artístico cargado intencionalmente, como expresión de una voz.

Para Cavell, encontrar esa voz exige la lectura de la obra en clave interpretativa, histórico-contextual: identificar, más allá de su aspecto y configuración sensible, el problema al que su autor se enfrentó, su aportación a la historia del arte, y la integridad de su compromiso personal con las exigencias del presente. También el propio acto creativo del autor exige una interpretación histórica de la tradición y de su propia situación ante ella. La interpretación histórica no es para Cavell mero síntoma de saturación y clausura del espacio de posibilidades culturales y de la imposibilidad material de toda verdadera novedad: es una exigencia derivada del imperativo ético de no dar nada por sentado. Como nada se ha de tomar como hecho bruto, todo ha de tomarse como objeto de una apuesta interpretativa personal en búsqueda de su incierto significado, que a cada momento se ha de descubrir; apuesta de cuya falibilidad el intérprete debe asumir la responsabilidad. Por cierto, que Cavell y alguno de sus discípulos se han mostrado proclives a todo tipo de excesos hermenéuticos en el comentario de obras artísticas presentes y del pasado.

La sensibilidad de Meyer, en cambio, sería para Cavell “teatral”, o “literalista”. Meyer, nada nostálgico de los ideales individuales heroicos del Renacimiento (no digamos ya los del Romanticismo), o de la escatología en versión cristiana o marxista, y tampoco muy amigo de los rigores ascéticos de la vanguardia musical radical (con sus apelaciones autolegitimadoras a las “exigencias del presente”), adopta una actitud pluralista adecuada al signo de los tiempos; una actitud de apreciación de las cualidades particulares de casos concretos, que pueden responder a opciones heterogéneas y opuestas (mientras que para Cavell sólo hay en cada momento *una* manifestación auténtica de la cultura de la época – aunque no se identifique necesariamente con un “estilo” concreto –; el resto son para Cavell todas fraudulentas, y el pluralismo, una evasión de la responsabilidad). Tal pluralismo meyeriano rechaza la mirada antropomorfista que ve la obra de arte como expresión individual, y los excesos ético-hermenéuticos que conlleva: sólo se trata del disfrute de sus cualidades sensibles y estéticas.

Cavell ve en la vanguardia radical una pérdida de autenticidad, que para él procede de las pretensiones metafísicas que arrastran el pensamiento al escepticismo, y de la incapacidad para aceptar las condiciones de finitud de la vida, el conocimiento y la acción

humanas. Meyer critica la vanguardia y sus pretensiones porque ve en ellas residuos de pasadas creencias metafísicas en el “espíritu de la época moderna”, y actitudes autoritarias que pretenden establecer una línea estética como la única auténtica y válida, como la “verdadera” expresión genuina del espíritu del presente.

Meyer hacía además una predicción que, según creo, es la única que no se ha cumplido: puesto que la distancia histórica o étnico-geográfica dejaría de ser relevante para dar atractivo a un producto cultural, y la autenticidad personal o la consistencia con el espíritu y exigencias de la época dejarían de serlo para su valoración, el único criterio contemporáneamente relevante sería “la significatividad de la forma” (pero ojo: “significativo” ha de entenderse aquí en el sentido formalista de un Clive Bell¹² y su noción de *significant form*, que no es el de un significado extra-artístico y cultural en sentido general, sino el de un “significado” específico e intraducible del fenómeno artístico), así como “la perfección de la factura”. Es decir: según Meyer la ideología predominante en la nueva época en ámbito estético (y no sólo) sería la “formalista”, que analiza las propiedades formales sensibles de los objetos artísticos sin preguntarse por su “significado”, su autenticidad, o su relevancia histórica; pues para un formalismo coherente, dice Meyer, “la historia no existe”.

Pero no ha sido así, y en el epílogo de Meyer a la reedición de 1994 de su libro, omite toda referencia al asunto; señalando, en cambio, el predominio actual de ideologías estéticas y culturales bien distintas a la del formalismo. Ideologías tales como el igualitarismo (o populismo) que denigra toda tendencia “elitista” a un arte excesivamente elaborado y cuyo acceso exija un esfuerzo intenso o una educación especializada; o el pensamiento “crítico”, que afirma la efectividad práctica del arte, desenmascarando sus supuestos políticos ocultos (según Meyer, se trata de una manera de reivindicar la importancia vital del arte; pero, supuesto que sea ese su fin, es un arma de doble filo).

Por último, Meyer comparó el movimiento adireccional de nuestra época con el zumbir de una abeja. Como éste, causa incertidumbre y angustia. Cabe, sin duda, adoptar la actitud moralista y heroica (y también crispada ante la impostura) de un Cavell. Pero también cabe adoptar la de Meyer; he aquí el consejo que éste nos da, parafraseando a su abuela de edad centenaria: “deja a la abeja tranquila, y ella te dejará en paz a ti” [*let the bee be, and the bee will let you be*].

Post-scriptum: Quisiéramos dedicar este breve ensayo a la memoria del profesor Leonard B. Meyer, que falleció el 30 de diciembre del pasado año 2007, muy poco antes de que emprendiéramos la redacción de nuestro escrito.

12 Cfr. su célebre *Art* [1914]; ed. J. B. Bullen, Oxford: Oxford University Press, 1987.