

Arte e ideología: Althusser y de Man¹

Michael Sprinker

El título de mi trabajo refiere a una problemática conceptual con una compleja y larga historia en la filosofía occidental. Con su formulación clásica en el siglo XVIII (especialmente en *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller), esta problemática continuó complicando hasta el presente la teoría y la práctica artística. En el marxismo hay dificultades particulares y no sólo por los comentarios de Marx sobre el arte griego en la Introducción a los *Grundrisse*, en los que el problema de la relación entre las dimensiones ideológica y estética es planteado con gran claridad a pesar de que permanece irresuelto.

Un abordaje menos enigmático de la relación entre arte e ideología se encuentra en las “Cartas sobre el conocimiento del arte” de Althusser. El pasaje en cuestión ha generado una gran cantidad de comentarios escépticos (por ejemplo, de Terry Eagleton), pero la formulación de Althusser se mantiene como el punto de partida necesario de cualquier teoría del arte entendido como una práctica social con rasgos específicos que la distinguen de las otras prácticas sociales:

Creo que lo que corresponde al arte es ‘dejarnos ver’, ‘dejarnos sentir’, algo que haga alusión a la realidad [...] lo que el arte nos da a ver, nos lo da en la forma del ‘ver’, del ‘percibir’ y del ‘sentir’, (que no es la forma de conocer) es la ideología de la cual nace, en la que se baña, de la que se desprende como arte y a la que hacer alusión [...] Balzac y Soljenitzin nos brindan una ‘vista’ sobre la ideología a la cual su obra no deja de hacer alusión y de la cual no cesa de nutrirse, una vista que supone un retroceso, una toma de distancia interior sobre la ideología misma de la que emanan sus novelas. Nos dejan ‘percibir’ (y no conocer), un poco desde adentro, por una distancia interior, la ideología misma de la cual son tomadas²

Lo más significativo de este pasaje es el intento por establecer la modalidad específica del arte que la distingue de la ideología. No debemos detenernos en la torpeza del término *alusión* (*faire allusion*), que está destinado a evocar a las teorías convencionales (es decir, no althusserianas) de la ideología como pura ilusión, sino más bien atender el frecuentemente utilizado concepto althusseriano de “distancia interior” (*une prise de distance intérieure*). Este pasaje puede ser

¹ “Art and Ideology: Althusser and de Man”. En: Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller y Andrzej Warminski (eds.). *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 33-48. Traducción: Marcelo Starcenbaum.

² “Dos cartas sobre el conocimiento del arte”. *Pensamiento crítico*. N° 10, Noviembre de 1967, p. 118.

entendido, por lo tanto, como un esfuerzo esquemático por establecer el concepto necesario para una adecuada teoría materialista del arte, lo que podría ser llamada su modalidad particular, distinta de la modalidad de la ideología (la cual, tal como nos recuerda el ensayo sobre los Aparatos Ideológicos de Estado, también tiene existencia material).

Es sus escritos tardíos, Paul de Man se concentró en esta misma problemática conceptual, proyectando un vínculo a gran escala con el marxismo a través de la lectura de *La ideología alemana* (un trabajo que finalmente no llegó a completar). Sería arriesgado predecir la forma exacta que habría asumido la lectura de de Man, sobre todo a la luz de su confesión de que “lo que saldrá de esto, simplemente no lo sé”³. Podemos, sin embargo, arriesgar algunas conjeturas sobre el vínculo inacabado de de Man con el marxismo a través del espíritu crítico que él mismo siempre mantuvo. La publicación, largamente esperada, de *La ideología estética* proporciona algunos elementos para especular, de un modo tentativo, la forma que habría asumido aquel vínculo. Los puntos de partida parecen lo suficientemente claros.

Coerción tropológica

En un pasaje decisivo sobre la naturaleza de los tropos en el ensayo “La alegoría de la persuasión en Pascal”, de Man cita a Pascal a propósito de la relación entre signos y cosas:

No es la naturaleza de estas cosas la que yo digo que es conocida por todos, sino simplemente *la relación entre el nombre y la cosa*, de manera que al oír la expresión *tiempo*, todos volvemos (o dirigimos) nuestro pensamiento hacia el mismo objeto [*tous portent la pensée vers le même objet*]. Aquí la palabra no funciona como un signo o como un nombre, como sucedía en la definición nominal, sino como un vector, un movimiento direccional que se manifiesta sólo como giro, puesto que el objetivo al que se dirige sigue siendo desconocido. En otras palabras, el signo se ha convertido en un tropo, una relación sustitutiva que tiene que postular un significado cuya existencia no puede ser verificada, pero que confiere al signo una función significante inevitable⁴

Es significativo el poder coercitivo e irracional de esta operación. Los tropos son expresivos por naturaleza, pero su significado nunca puede ser equiparado con aquello que es verdad, en el sentido de ser racionalmente demostrable o justificable; ellos postulan “un significado cuya existencia no puede ser verificada”. Sin embargo, el imperativo tropológico es “inevitable”, el giro hacia la misma entidad mental (“el tiempo” en el pasaje de Pascal) que “todos” (*tous*) estamos

³ Rosso, Stefano. “Interview with Paul de Man”. En: Paul de Man. *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 121.

⁴ *La ideología estética*. Barcelona, Altaya, 1999, p. 84.

obligados a realizar. No sería exagerado decir que en el abordaje de la operación de los tropos se encuentra *in nuce* la concepción demaniana de la ideología, la cual es una propiedad del lenguaje, o más precisamente, de los aspectos figurativos o tropológicos del lenguaje que, contra Locke y cierta tendencia del Iluminismo, no pueden ser eliminados o controlados por ninguna ciencia lingüística, menos aún en la semiótica contemporánea⁵. La definición de la ideología de de Man como “la confusión de la realidad lingüística con la natural, la de la referencia con el fenomenalismo” repite lo que en varios lugares él identifica con el seductor y desconcertante poder de los tropos, como en la clásica instancia de la catacrexis: al referirse a las patas de una mesa, se le confiere implícitamente sensibilidad a un objeto inanimado atribuyéndole las características de un ser animado. O para adoptar una terminología apenas diferente, la ideología puede ser definida como aquello que “representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia”⁶.

Los tropos o figuras imponen una “relación imaginaria” a las cosas; por así decirlo, “interpelan a los individuos como sujetos [*interpelle les individus en sujets*]”⁷ ⁸. Y para que no se crea que estoy realizando una transposición ilícita de un régimen discursivo a otro, que una comparación entre de Man sobre los tropos y Althusser sobre la ideología es un abuso de lenguaje, otra ilusión tropológica⁹, consideremos el siguiente pasaje en el que se glosa la tesis sobre la interpelación recientemente citada:

Tal como dijo admirablemente San Pablo, es en el ‘Logos’ (entendamos, en la ideología) donde tenemos ‘el ser, el movimiento y la vida’. De allí resulta que, tanto para ustedes como para mí, la categoría de sujeto es una ‘evidencia’ primera (las evidencias son siempre primeras): está claro que ustedes y yo somos sujetos (libres, morales, etc.). Como todas, incluso

⁵ Sobre el intento (fracasado) de Locke de disciplinar el lenguaje y sujetarlo a principios racionales, ver “La epistemología de la metáfora”, en *La ideología estética*. op. cit.

⁶ *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ La frase “*en sujets*” es generalmente traducida como “como sujetos” pero sería mejor traducirla “en sujetos”, es decir, en la subjetividad. La ideología toma aquello que no es un sujeto (individuos) y lo subjetiviza, aunque podría decirse que la ubicuidad de la ideología hace imposible concebir algo como un no sujeto (es decir, no ideológico). De allí la afirmación escandalosa de Althusser de que “los individuos son siempre-ya interpelados por la ideología como sujetos, lo cual necesariamente nos lleva a una última proposición: *los individuos son siempre-ya sujetos*”. *Ibid.*, p. 57.

⁹ Al menos otro comentarista de de Man ha realizado una comparación similar entre el concepto althusseriano de ideología y el abordaje demaniano de los tropos, ver la introducción de Andrzej Warminski a *La ideología estética*. Warminski analiza la relación entre los textos de de Man y *La ideología alemana* en “Ending Up/Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man’s Historical Materialism)”. En: Cathy Caruth y Deborah Esch (eds.). *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, pp. 11-41.

aquellas por las cuales una palabra ‘designa una cosa’ o ‘posee una significación’ (incluyendo por lo tanto las evidencias de la ‘transparencia’ del lenguaje), esta ‘evidencia’ de que usted y yo somos sujetos -y el que esto no constituya un problema- es un efecto ideológico, el efecto ideológico elemental. En efecto, es propio de la ideología imponer (sin parecerlo, dado que son ‘evidencias’) las evidencias como evidencias que no podemos dejar de reconocer, y ante las cuales tenemos la inevitable y natural reacción de exclamar (en voz alta o en el “silencia de la conciencia”): ¡Es evidente! ¡Eso es! ¡Es muy cierto!¹⁰

Asimismo, en el pasaje de Pascal citado por de Man, el poder tropológico del lenguaje constituye (o interpela) a los individuos como sujetos -un sujeto universal, de hecho: “todos volvemos nuestro pensamiento hacia el mismo objeto”. Todos tenemos el mismo objeto en el pensamiento (el tiempo), todos respondemos al llamado de este objeto y lo reconocemos como la misma cosa, a pesar de que este reconocimiento sea ilusorio, más la consecuencia necesaria de “la relación entre el nombre y la cosa” que un real entendimiento de la naturaleza de la cosa.

El poder performativo de la ideología

Pascal también aparece, de forma algo inesperada, en el texto sobre los Aparatos Ideológicos de Estado. La apelación de Althusser al abordaje pascaliano de la fe religiosa revela otro punto de contacto con la concepción de la ideología de de Man. Refiriéndose a lo que denomina “la dialéctica ‘defensiva’ de Pascal”, Althusser afirma la prioridad de las acciones (o técnicamente, prácticas) sobre las ideas en el funcionamiento de la ideología. Escribe: “Pascal dijo, poco más o menos, ‘arrodillaos, moved las manos en oración, y creeréis’¹¹. Si la ideología es producida por la irresistible potencia tropológica del lenguaje, que lleva o dirige el pensamiento (*porte la pensée*) hacia un objeto, puede decirse que ejerce un poder coercitivo que conduce a los individuos a actuar, aún en contra de -lo que denominamos- su deseo. La existencia y efectividad de la ideología es anterior a los individuos a los que convierte en sujetos, y no puede ser resistida por ellos. Dice Althusser sobre el individuo determinado:

La existencia de las ideas de su creencia es material, en tanto esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del cual proceden las ideas de ese sujeto¹²

La ideología es performativa y, como tal, no está regulada según un régimen de verdad y falsedad sino por su gran poder de movimiento.

¹⁰ *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan. op. cit., p. 53.*

¹¹ *Ibid., p. 50.*

¹² *Id.*

De Man ejemplifica el poder performativo de la ideología en su análisis de Pascal, que concluye con una contundente nota maquiaveliana:

La justicia está sujeta a disputas. El poder es sin duda fácilmente reconocible. Por consiguiente, ha sido imposible dar poder a la justicia, porque el poder ha contradicho a la justicia y ha dicho que es injusta, además, de sí mismo que es justo. Y de este modo, no siendo posible hacer que lo justo sea fuerte, se ha hecho que lo fuerte sea justo¹³

La justicia funciona aquí en sentido ideológico clásico: ejemplifica una relación imaginaria con las condiciones reales de existencia. Pero tiene efecto, es decir, atrae a los individuos y gobierna sus acciones, en la medida en que ya posee poder. La justicia no es un concepto ni una idea; es un conjunto de prácticas, como las decisiones de los tribunales y los procedimientos que los abogados y los jueces están obligados a observar. La ideología de la justicia es un efecto de la fuerza de ley. Es, para citar una vez más a de Man, una declaración modal que enuncia “sin tener en cuenta consideraciones de verdad o falsedad”¹⁴.

La ilusión estética

¿Pero qué pasa con el arte? ¿En qué sentido podemos decir que el arte es material? ¿Y en qué medida el materialismo de de Man es comparable con el de Althusser y la tradición marxista?

No sorprenderá a quienes estén familiarizados con el corpus demaniano que diga desde el principio que *estético* es un término complejo en el léxico de los escritos tardíos de de Man. Puede referir, como lo indica el título de la compilación póstuma *La ideología estética*, a la función protectora del arte, que nos permite experimentar como ficción aquello que nos amenaza en la realidad. Sobre este uso, dice de Man en su exégesis de *Lo sublime*, el ensayo de Schiller: “uno juega a estar en peligro como en una ficción o en un juego, pero se protege a causa del status figurativo del peligro. Es el hecho de que el peligro aparezca bajo forma figurativa lo que nos protege de la inmediatez del peligro”¹⁵. Este aspecto de lo estético no es ajena a la teoría marxista del arte. El ensayo de Marcuse *El carácter afirmativo de la cultura* analiza con gran lucidez la función compensatoria del placer estético. También Lukács reconoce esta valoración positiva de los aspectos acrílicos del arte en su exégesis de la teoría estética de Goethe y Schiller. Pero puede resultar sorprendente que Althusser, el destacado exponente de la ubicuidad de la ideología y teórico del anti-humanismo, sostenga el mismo punto de vista.

Catarsis y crítica

¹³ *La ideología estética*. op. cit., p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵ *Ibid.*, p. 206.

En un texto poco conocido de 1968, “Sobre Brecht y Marx”, Althusser comenta la naturaleza del juego estético, virtualmente repitiendo los términos de de Man sobre la función protectora de lo estético en el pasaje citado anteriormente. Althusser insiste en el rol esencial en la presentación teatral de lo que Schiller denominaba *Schein*, es decir, ilusión o, mejor dicho, ilusión estética. Pero Althusser le da un giro a este lugar común de la teoría estética, en el que se reconoce la noción tranquilizadora de la ilusión estética y a la vez que la altera, volviendo a la ilusión estética sobre sí misma de modo de provocar en la audiencia una reacción distinta a la mera tranquilidad. Dice Althusser en un pasaje claramente anti-schelleriano:

El teatro es una catarsis, decían Aristóteles y Freud: el arte es un triunfo ficticio. Traducimos: un triunfo ficticio es un riesgo ficticio. En el teatro el espectador se da el placer de ver jugar con fuego, para estar bien seguro de que no hay fuego, o que el fuego no está en él, sino en los otros, para estar de todas maneras seguro de que el fuego no está en él. Si se quiere saber por qué el teatro divierte es preciso tener en cuenta este tipo muy particular de placer: jugar con fuego sin peligro, con esta doble cláusula: 1) es un fuego sin peligro porque él está sobre la escena y la pieza de teatro apaga siempre el fuego y 2) cuando hay fuego es siempre en el vecino [...] Los vecinos, en los que está el fuego sobre la escena, están también como por azar en la sala. Los pequeños que miran a los grandes con consideración en la sala, ríen de los grandes cuando hay fuego sobre la escena, o cuando ellos encuentran también a los grandes sobre la escena que vencen las crisis de su vida y de su conciencia¹⁶

La presentación estética hace más que proveer una ilusión protectora (la catarsis atribuida a la concepción del arte de Aristóteles y Freud); provoca la acción, presumiblemente la acción revolucionaria del proletariado para derribar a la burguesía. Lo estético puede también tener una función crítica, explotando la ilusión ideológica que protege a la audiencia de un peligro real al promover una conciencia sobre la ficcionalidad de la obra. Como en el final de la película *Riff-Raff* de Ken Loach, un retrato magnífico de la opresión y la resistencia de la clase obrera, en el que fuego consume el lugar en el que han estado trabajando los obreros, fuego que ha sido iniciado por dos de ellos para vengar el despido de otro trabajador. Ese fuego es, para aquellos que están mirando la película, el que ellos podrían iniciar un día para derribar la estructura de privilegio y explotación a la que están sometidos. Esta función crítica del arte, con la cual Althusser (siguiendo a Brecht) empatiza, no está lejos de lo que de Man propone encontrar en las reflexiones sobre el arte de Kant y Hegel.

El arte como reflexión crítica sobre la ideología -una consigna demaniana tardía que está en consonancia con el pasaje de la “Carta sobre el conocimiento en

¹⁶ “Sobre Marx y Brecht”. En: *Escritos sobre el arte*. Madrid, Tierradenadie, 2011.

el arte” de Althusser con el que iniciamos este ensayo. Explícitamente, la reflexión crítica del arte produce conocimiento, diferente del conocimiento científico pero conocimiento al fin. Brecht creía esto, repitiendo una y otra vez que el propósito de sus obras era introducir la conciencia revolucionaria en el proletariado, claramente con los *Lehrstücke*, pero también con trabajos “didácticos” menos programáticos como *Mahagonny* y *La ópera de los tres centavos*. La famosa línea de esta última, “*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*” le da un giro al sospecha kantiana sobre la naturaleza seductora de la experiencia estética en la promoción de la moralidad. Como afirma de Man:

La moralidad y lo estético son desinteresados pero ese desinterés se contamina necesariamente en la representación estética: el convencimiento de que los juicios morales y estéticos pueden llevarse a cabo por medio de su verdadero desinterés está necesariamente ligado, en el caso de lo estético, a experiencias sensibles positivamente valoradas. La lección moral de lo estético tiene que transmitirse de una forma seductora¹⁷

Pero esta desconfianza en lo estético -debida, en parte, a la herencia pietista que lo hizo uno de los hombres más ascéticos (uno se pregunta si alguna vez encontró placer en algo)- no es la última palabra en Kant.

Mirando como lo hacen los poetas

Junto con aquello, la evaluación kantiana del placer estético establece el mandato de que, a los fines de experimentar lo sublime del océano, “debemos mirar como lo hacen los poetas, como el ojo parece percibirlo, como un espejo transparente cuando está en paz, sólo limitado por el cielo, y, cuando está en movimiento, como un abismo que amenaza tragárselo todo”¹⁸. De Man habla de “pura visión estética” y glosa el concepto de la siguiente manera:

En esta manera de ver, el ojo es su propio agente y no el eco especular del sol. Al mar se lo denomina espejo no porque se suponga que refleja algo, sino para indicar una llanura libre de cualquier matiz de profundidad. Del mismo modo, y hasta el mismo punto, que esta visión es puramente material, desprovista de cualquier complicación reflexiva o intelectual, también es puramente formal, desprovista de cualquier profundidad semántica y reducible a la matematización formal o a la geometría de la óptica pura. La crítica de la estética en Kant finaliza en un materialismo formal que se opone a todos los valores y características asociados a la

¹⁷ *La ideología estética*. op. cit., p. 122.

¹⁸ Citado en *Ibid.*, p. 181.

experiencia estética, incluyendo la experiencia estética de lo bello y de los sublime tal y como son descritas por Kant y Hegel mismos¹⁹

La materialidad del arte, vista “como lo hacen los poetas”, es, por así decirlo, anti-estética. Su formalidad pura evacua de la obra de arte todo contenido fenomenal. La comprensión de Kant del materialismo en este pasaje es, según su propio criterio (ver la Introducción a la primera *Crítica*), vacía, ya que consiste en conceptos sin perceptos o intuiciones (*Anschauungen*)²⁰.

A simple vista, este materialismo formal de lo estético parece tener poco que ver con el énfasis althusseriano en la ilusión estética, o con “la manifestación sensorial de la idea” de la definición hegeliana. El arte no puede hacerse sin algún grado de fenomenalización, sean las líneas y los colores en las pinturas de Mondrian, los diálogos en las obras de Beckett o los sonidos disonantes en la música atonal²¹. De este modo, podría especularse que el materialismo de Kant, tal como es expuesto por de Man, no es solamente anti-estético, sino anestésico, es decir, no es arte²².

El propio Althusser hipotetiza algo similar en su celebración de la obra del pintor italiano Leonardo Cremonini:

Para ‘ver’ a Cremonini, y sobre todo para hablar de lo que él hace ver, hay que abandonar las categorías de la estética del consumo: es necesaria otra mirada más que aquella de la concupiscencia o de la de degustación de los ‘objetos’. Toda su fuerza de pintor figurativo reside en que, en efecto, no ‘pinta’ ‘objetos’ [...] ni lugares [...] ni ‘horas’ o momentos [...] Cremonini es un pintor de la abstracción. No un pintor abstracto, ‘pintando’ un puro imposible ausente en una forma o materias nuevas, sino un pintor del abstracto real, ‘pintando’, en un sentido que se debe precisar, las relaciones reales (que como relaciones son necesariamente abstractas) entre los

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ En la discusión que siguió a su presentación, Judith Butler respondió esta formulación diciendo que en esta instancia el materialismo no era un concepto para Kant (y presumiblemente, tampoco para de Man). No voy a negar que podría haber algo así como una “materialidad sin materialismo”, como Derrida afirmó en su paper. Pero en la medida en que en este pasaje Kant está intentando definir una modalidad representacional (“mirar como hacen los poetas”), lo que él escribe necesariamente posee una dimensión conceptual. De lo contrario, no sería legible en absoluto. La materialidad (a la que se refiere Kant) puede no ser conceptual, pero una teoría (el modo en el que Kant se refiere) de la materialidad del arte, de mirar “como hacen los poetas”, no puede hacerse sin conceptos. Esta es la misma distinción elemental en la que insiste Althusser entre concreto-real y concreto-de-pensamiento

²¹ Incluso casos extremos como las performances de silencio de John Cage requieren la aparición del compositor/actor en el escenario sentado inmóvil frente al piano durante algunos minutos. El silencio requiere esta mínima fenomenalización para que la composición pueda realizarse.

²² Este es el punto de la explicación de la teoría de la lectura de de Man realizada por Rodolphe Gasché, ver *The Wild Care of Reading: On Paul de Man*. Cambridge, Harvard University Press, 1998, pp. 90-113.

'hombres' y sus 'cosas', o más bien, si se quiere dar a esta palabra su sentido más fuerte, entre las 'cosas' y sus 'hombres'²³

Podemos ahora revisar la formulación dada anteriormente acerca de la fenomenalización constitutiva de las obras de arte. El arte no puede hacerse sin materialización -en el caso de Cremonini, no sólo el color y la textura de la pintura, sino también las formas en las cuales la materia aparece en los cuadros, a lo que Althusser refiere como "verticales" y "círculos" que dominan las obras del Cremonini tardío. Pero la "materia" del arte, en la poética de la *Augenschein* de Kant y la pintura de la abstracción de Cremonini, no tiene nada que ver con las formas fenoménicas en las cuales aparece -por ejemplo, la figura del espejo en Kant y Cremonini. Formas tales como las figuras humanas que pueblan las pinturas de Cremonini no son ideológicas, o mejor dicho, ver las figuras que pinta como representación de la humanidad es reproducir la ilusión ideológica por excelencia, lo que Althusser llama "humanismo".

Este punto es claro en el comentario de Althusser sobre las caras deformadas de Cremonini:

Propiamente hablando, la deformación que Cremonini hace sufrir a sus rostros es una deformación *determinada*, en la que ella no sustituye una identidad a otra sobre un rostro, en la que no da a los rostros tal expresión (del alma, del sujeto), en lugar de esto: los priva de *toda expresión*, de la función ideológica que esta expresión asegura en las complicidades de la ideología humanista del arte [...] Los rostros humanos de Cremonini son tales que no pueden ser *vistos*, es decir, identificados como portadores de la función ideológica de la expresión de *sujetos*²⁴

La similitud con el resumen lapidario hecho por de Man al final de "Kant's Materialism" es demasiado llamativo como para no ser advertido:

El lenguaje de los poetas no participa de la mimesis, de la reflexión o de la percepción, en el sentido de que permitiría un vínculo entre la experiencia y la comprensión, entre la percepción y la apercepción. El realismo (en la versión de Althusser, "la ideología humanista del arte") postula un fenomenalismo de la experiencia que aquí está siendo negado o ignorado. La contemplación del mundo por parte de Kant tal y como uno lo ve (*wie man ihn sieht*) es un formalismo radical, absoluto, que no contiene ninguna noción de referencia o semiosis²⁵

La "pura visión estética", que de Man ubica en la exposición de Kant sobre lo sublime, falla precisamente en conectar la intuición con el concepto; es ciega y

²³ "Cremonini, pintor de lo abstracto". En: *Escritos sobre el arte*. op. cit.

²⁴ *Id.*

²⁵ *La ideología estética*. op. cit., p. 183.

muda, carece de contenido sensual; es equivalente a lo que Hegel llamó “*bloßes Lesen*”, que asociaba con la práctica de la lectura silenciosa -una práctica legítima, pero contraria a la poesía como arte. En el límite, la materialización estética no tiene nada que ver con el concepto de arte como “manifestación sensorial de la idea”.

Política e historia

Dicho ésto, sería incorrecto equiparar directamente la concepción de la materialidad en el arte de de Man con la de Althusser. Ya que de Man se detiene justo aquí, donde surge la pregunta más interesante: ¿qué efectos se logran con esta práctica estética rigurosamente anti-humanista? De Man ha señalado frecuentemente que lo estético y lo político se encuentran íntimamente vinculados entre sí, pero nunca -que yo sepa- profundizó en cómo las obras de arte producen sus efectos políticos.

Debemos suponer que esta reticencia se debió en parte a una determinada concepción de la historia, que ha sido bien articulada por Andrzej Warminski. Citando a de Man sobre el poder coercitivo de los tropos sobre el pensamiento, Warminski afirma: “la mente está obligada a hacer ésto, no a causa de una elección subjetiva -está obligada a hacerlo. Es una necesidad lingüística, la ideología ‘vuelta’ lenguaje... es lo que tiene que pasar. Y esa es la historia”²⁶. La historia es lo que está “obligado a pasar”; está dominada por estructuras tan invariantes e ineluctables como aquellas que dirigen los tropos lingüísticos. No sorprende que de Man dedicara tan poca energía a desarrollar sus intuiciones acerca de los efectos políticos e ideológicos del arte: un examen riguroso de las características de la literatura revelaría los límites impuestos a la acción.

Para Althusser, así como para Marx, esta insistencia en la necesidad histórica, en las leyes de hierro de la dialéctica (para traducir las restricciones demanianas a un idioma familiar), es cualquier cosa menos marxista. Para el marxismo althusseriano, la historia no es el registro de lo que “debía suceder”; es más bien una serie de posibilidades contingentes, lo que el Althusser temprano llama “coyunturas sobredeterminadas”.

Una sola cita, entre varias posibles, aclara el punto. Frente a la pregunta de su entrevistadora acerca de la posibilidad de pensar otro tipo de historia, Althusser responde:

Justamente la lengua alemana dispone de una palabra precisa para designarla: *Geschichte*, que se refiere ya no a la historia consumada sino a la historia *en presente*, sin duda determinada en gran parte por el pasado ya acaecido, pero sólo en parte, porque la historia presente, viva, está abierta también a un futuro incierto, imprevisto, aún no consumado y por

²⁶ “Ending Up/Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man’s Historical Materialism)”. op. cit., p. 34.

lo tanto *aleatorio*. La historia viva que no obedece más que a una constante (no a una ley): la constante de la lucha de clases. Marx no empleó el término de “constante” que yo tomo prestado a Lévi-Strauss, sino una expresión genial: “ley tendencial” capaz de trastocar (no contradecir) la primera ley tendencial. Es decir, que una tendencia no posee la forma o figura de una ley lineal sino que puede bifurcarse bajo el efecto de un encuentro con otra tendencia y así hasta el infinito. En cada cruce de caminos, la tendencia puede tomar una vía imprevisible, por *aleatoria*^{27 28}

Este es el verdadero problema que Althusser enfrenta hacia el fin del ensayo sobre Cremonini.

El arte como arma de la revolución

Según Althusser, el “anti-humanismo radical” de Cremonini pasa por el mismo camino...

que abrieron los grandes pensadores revolucionarios que comprendieron que la libertad de los hombres pasaba por el conocimiento de las leyes de su servidumbre, y que la ‘realización’ de su individualidad concreta pasaba por el análisis abstracto del mundo que les gobiernan²⁹

Althusser es inflexible en este punto, como lo es también en la “Carta sobre el conocimiento del arte”: el arte está del lado del conocimiento, de la ciencia, no del lado de la ideología, de la cual da conocimiento, aunque de un modo distinto al que es dado por la ciencia. En Althusser, el arte proporciona los medios para descubrir la verdadera naturaleza del mundo, la estructura de sus relaciones sociales y las posibilidades que alberga para la emancipación humana.

Si la práctica estética se limitara en sus efectos a esta función crítica en relación a la ideología, la acusación que Althusser le lanza ligeramente a Brecht - “hay un lado ilustrado en Brecht: el tema del teatro de la era científica”- se le volvería en contra (aunque debemos agregar que hay peores destinos que ser un ilustrado). La dupla ideología/conocimiento quedaría disuelta, dado que ¿quién

²⁷ *Filosofía y marxismo*. México D.F., Siglo XXI, p. 36.

²⁸ Sobre la continuidad entre el Althusser del concepto de coyuntura sobredeterminada y el programa de desarrollo de un “materialismo aleatorio”, ver Gregory Elliott, “Ghostlier Demarcations: On the Posthumous Editions of Althusser’s Writings”. *Radical Philosophy*. N° 90, Julio-Agosto de 1998, pp. 27-28. Que pueda existir una afinidad teórica más profunda entre el materialismo aleatorio de Althusser y la definición de lo “absolutamente singular” de de Man -una afinidad que involucraría sus compromisos respectivos con el nominalismo (notado por Fredric Jameson en el caso de de Man y por Warren Montag en el caso de Althusser)- es un tópico que requiere una investigación detallada del corpus de ambos pensadores. Un proyecto de estas características excede los objetivos de la presente investigación, que está dedicada a indagar en la relación entre estética e ideología, y en los efectos políticos del arte.

²⁹ Cremonini, pintor de lo abstracto”. En: *Escritos sobre el arte*. op. cit.

seguiría suscribiendo a una ideología habiendo logrado un conocimiento de ella? Pero, como siempre, las cosas no son tan simples³⁰.

La relación específica que la obra de arte establece con la ideología es el objeto de las reflexiones finales del ensayo sobre Cremonini. Si decimos que esta relación es similar pero a la vez distinta de la de las ciencias, es sólo para indicar la especificidad, la modalidad material única del arte. El arte importa en virtud de los efectos que produce, efectos que se manifiestan precisamente en la ideología. Aquí, por última vez, Althusser sobre la relación entre arte e ideología:

Toda obra de arte nace de un proyecto a la vez estético e ideológico. Cuando ella existe, como obra de arte, produce en tanto *obra de arte* (por el tipo de crítica y conocimiento que instaura en el aspecto de la ideología que nos da a ver) un nuevo efecto *ideológico* [...] como cualquier otro objeto, donde está comprendido un instrumento de producción y un conocimiento, o incluso el cuerpo de las ciencias, una obra de arte puede llegar a ser un *elemento* de lo *ideológico*, es decir insertarse en el sistema de las relaciones que constituyen lo ideológico [...] Quizás se pueda avanzar la siguiente proposición: que la función específica de la obra de arte es *dar a ver*, por la distancia que ella instaura con ella, la realidad de la ideología existente (de tal o cual de sus formas), la obra de arte *no puede no ejercer* de efectos directamente ideológico, que ella mantiene con la ideología de las relaciones diferentemente más estrechas que cualquier otro objeto, y que hace que no sea posible pensar la obra de arte, en su existencia específicamente estética, sin tener en cuenta esta relación privilegiada con la ideología, es decir sin tener en cuenta *su efecto ideológico directo e inevitable*³¹

De manera escandalosa -pero completamente consistente- Althusser insiste en que la efectividad ideológica (y por lo tanto, de lo político) de la obra de arte deriva de su poder estético, es decir, de la producción de una “distancia interior” en relación a la ideología que presenta. La presentación de la ideología en el arte, por así decirlo, separa a la ideología de sí misma, creando la posibilidad no sólo de la identificación o la interpelación por la ideología presentada, sino de un conocimiento de ella, un conocimiento que la audiencia puede utilizar para la transformación de las condiciones que produjeron la ideología en primer lugar. El poder estético del arte es la fuente de su función pedagógica y científica. El interlocutor principal, no mencionado explícitamente, es obviamente Brecht.

Consideremos, por un momento, la carrera de Brecht y su destino póstumo. Forzado al exilio durante el período nazi, regresó a la República Democrática Alemana en la posguerra. Sus obras fueron representadas en todo el mundo y sus escritos dramáticos ejercieron una influencia tan grande que se volvió una de

³⁰ Althusser rechaza explícitamente el concepto ilustrado de ideología en el ensayo sobre los Aparatos Ideológicos.

³¹ Cremonini, pintor de lo abstracto”. En: *Escritos sobre el arte*. op. cit.

las figuras más significativas de la literatura mundial durante las décadas de 1950 y 1960³². Lo que podríamos llamar el “efecto Brecht” fue uno de los desarrollos más asombrosos en el período de posguerra, no sólo porque el programa político que propiciaba podía ser, durante la Guerra Fría, fácilmente descartado con el epíteto de “stalinista”. Este efecto no permaneció inmutable, congelado en el tiempo como modelo singular de teatro revolucionario. En la pos-Guerra Fría, sólo se podían esperar libros como la biografía de John Fuegi o intentos por “liberar” a Brecht de la “carga” de su marxismo.

Sin embargo, hay alternativas, muchas de ellas expuestas hábilmente por Fredric Jameson, cuyo resumen sobre la relevancia contemporánea de Brecht para la política marxista es sumamente auspicioso³³. Hoy, lejos de ser revolucionario, en la era de MTV, los Simpsons y Beavis and Buttthead, lo que alguna vez fue alienante en el teatro brechtiano se ha vuelto un elemento básico en la cultura del consumo³⁴. En esta coyuntura ideológica, el verdadero proyecto brechtiano podría ser la reinención del realismo, en el teatro por supuesto, pero también en el cine y el video, los medios dominantes en la cultura capitalista tardía. No Quentin Tarantino ni David Lynch, sino Kean Loach y Mike Leigh -los auténticos brechtianos de la actualidad, a pesar de la ostensible convencionalidad de sus películas³⁵. Pero ésto debería ser objeto de otro artículo, en el que el problema del arte esté más ligado al proyecto de la política revolucionaria. Dicho proyecto está presente, a pesar de lo lejano que parece el horizonte de su realización.

³² Esta afirmación se encuentra más argumentada en Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. Londres-Nueva York, Verso, 1998. Ver también Patterson, Michael. “Brecht’s Legacy”. En: Peter Thompson y Glendyr Sacks (eds.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 273-287; y los ensayos de John Willett (sobre la recepción de Brecht en Gran Bretaña), Bernard Dort (sobre Brecht en Francia), Karen Laughlin (sobre la asimilación de Brecht entre las dramaturgas feministas estadounidenses), Renate Möhrmann (sobre la influencia de Brecht en el cine de mujeres en Alemania Occidental), y Thomas Elsaesser (sobre la incorporación de Brecht en la teoría y la práctica cinematográfica en Francia, Inglaterra y Alemania) reunidos en Pia Kleber y Colin Visser. *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Un estudio más especializado pero muy informativo puede verse en Lellis, George. *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

³³ Ver Jameson, *Brecht and Method*, especialmente las secciones de conclusión, tituladas “Actualidad” e “Historicidad”.

³⁴ Ver las páginas de conclusión del ensayo de Thomas Elsaesser sobre Brecht y el cine contemporáneo.

³⁵ La conexión Loach-Leigh es un lugar común en los repases del cine británico contemporáneo; ver por ejemplo Coveney, Michael. *The World according to Mike Leigh*. Londres, Harper Collins, 1996, pp. 13-14; y la introducción de Leigh a la entrevista con *Cineaste*. Vol. 30, N° 3, pp. 10-17.