

**RESEÑA A LOS
FINES DE LA
IDENTIFICACIÓN:
ALTHUSSER Y EL
TEATRO. SANTIAGO:
EDICIONES LA
CEBRA Y EDITORIAL
PALINODIA, 2023.
EDITORES:
ALEJANDRO
FIELBAUM Y VICENTE
MONTENEGRO.**

Francisca Gómez Germain

*En suma, la definición más parca de la *Verfremdung*, o sea del “distanciamiento”, podría bien ser esta: hacer descubrir a los otros las relaciones de las cosas en el mundo, su naturaleza, increíblemente rica y contradictoria, la incandescente unidad de la dialéctica y la fulgurante diversidad de las cosas en el mundo. Siempre nuevas y antiquísimas, siempre diferentes a sí mismas, siempre mutables en su “aparente” inmovilidad.*

Giorgio Strehler, “Encuentro con Bertolt Brecht”.

La contribución y relevancia teórica de *Los fines de la identificación. Althusser y el teatro* reside en la manera en que el volumen traza, a través de los textos seleccionados, un verdadero mapa cartográfico en torno a nociones y problemáticas claves abordadas por Louis Althusser en “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht. (Notas sobre un teatro materialista)”. Temáticas como la escena de la interpelación ideológica, el efecto crítico que efectúa el teatro brechtiano, así como la comprensión materialista de la temporalidad, son el punto de convergencia de la discusión. El criterio de los editores en la elección y presentación de los textos ha sido, sin lugar a duda, decisivo. El volumen incluye tres textos de Althusser dedicados a la temática del teatro materialista –“Sobre Brecht y Marx (1968)”, “¿Por qué el teatro?”, y el ya mencionado texto de Althusser publicado originalmente en la revista *Esprit* y luego en *Pour Marx*– y seis ensayos de algunas de las figuras más importantes del pensamiento posmarxista contemporáneo, como Michael Sprinker, Étienne Balibar, Judith Butler, Guillaume Sibertin-Blanc, Warren Montag, Giorgos Fourtounis y Vittorio Morfino. Abre el volumen, además, el texto del dramaturgo italiano Giorgio Strehler “Encuentro con Bertolt Brecht”, lo cual permite enmarcar la discusión desde la práctica teatral, otorgando un verdadero *insight* de la complejidad poética y, desde luego, filosófico-política del proyecto brechtiano.

Comencemos recordando la coyuntura: la crítica parisina fue reticente a la obra de Brecht. A excepción de algunos intelectuales como Roland Barthes, Bernard Dort y Maurice Blanchot, la incompreensión de su obra fue compartida. Dos ejemplos ilustres a este respecto fueron Jean-Paul Sartre y a Henri Lefebvre. Como mencionan los editores, Fielbaum y Montenegro, Sartre dice admirar a Brecht, no obstante, le inquieta que su propuesta de desmitificación a través del distanciamiento conlleve una nueva forma mistificación; y Lefebvre admite que le preocupaba en un comienzo cierto sesgo irracionalista del teatro brechtiano, en la medida en que podría derivar en una exaltación del proletariado. El texto de Althusser “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht. (Notas sobre un teatro materialista)” aparece en este contexto de amplia incompreensión de la obra de Brecht. Ahora bien, no hay que olvidar que la puesta en escena las realiza Giorgio Strehler, quien también monta la obra de Carlo Bertolazzi *El Nost Milan*. Esta coyuntura es la que parece explicar la defensa enfática con la que comienza “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht...”. El asombro de Althusser ante la recepción que tuvo el espectáculo del *Piccolo Teatro*, por parte la crítica parisina, es lo que subraya Guillaume Sibertin-Blanc en su texto “De la teoría del teatro a la escena de la teoría. Reflexiones sobre ‘El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht’ de Althusser”. De acuerdo

con Sibertin-Blanc, Althusser advierte no sólo resistencia, sino inclusive negación ante la extraordinaria potencia de la puesta en escena de Strehler:

La crítica parisina debió ver en *El Nost Milan* un melodrama anodino para no ver la crítica de la visión melodramática del mundo que esta obra efectuaba desde el escenario [...], para así no reconocer la deconstrucción que esta obra realizaba del melodrama, no como simple género dramático, sino como conjunto de “mitos vividos” inculcados al pueblo por la burguesía.¹

Étienne Balibar apunta hacia un argumento de la misma índole –en “La dramaturgia de Althusser y la crítica de la ideología”–, al señalar la incapacidad de los críticos para reconocer la potencia reflexiva de esta producción teatral, cuyo objetivo no es otro que efectuar una radical crítica de la “forma melodramática de la conciencia”. Como indicaba Althusser en “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht”, el primer malentendido reside en concebir la obra, precisamente, como una idealización melodramática. Malentendido que se disipa si se repara en la disociación interna que presenta el ritmo de la obra. Por una parte, un espacio escénico más bien uniforme, repleto de personajes que tan sólo mantienen relaciones circunstanciales entre sí, hacen desplegar un tiempo vacío, dilatado. Sin embargo, en completa indiferencia ante ese tiempo, emerge un segundo registro temporal, breve e intenso, marcado por la agitación conflictiva entre tan sólo tres personajes: Nina, su padre y el villano Togasso. La genialidad de la puesta en escena efectuada por Strehler reside en concebir el drama desde esta desarticulación temporal. De ahí la paradoja, señalada por Althusser, porque es la total ausencia de relación entre ambos registros temporales –“un tiempo vacío, largo y lento de vivir, y un tiempo pleno, breve como un relámpago”²– lo que articula y constituye la relación. El efecto crítico de la obra consiste así en hacer palpable estas temporalidades heterogéneas que se cruzan, pero que nunca se encuentran. Todo indica que los críticos franceses no percibieron esta yuxtaposición. Esta estructura de contraposición entre dos registros temporales profundamente disímiles en la obra de Bertolazzi se observa también en *Madre Coraje* y, especialmente, en *La vida de Galileo*. En “Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista”, Michael Sprinker señala que este hallazgo es fundamental para Althusser; éste descubre en la estructura de disociación interna de la obra nada menos que la base para toda experiencia teatral de orientación materialista. Según Althusser se trata de un teatro que consigue dar cuenta de un principio filosófico ya indicado por Marx, a saber, que la *salida* del mundo de la conciencia ideológica no se puede generar a partir del propio desarrollo. No puede ser resultado de su dialéctica interna. Es preciso, por lo tanto, efectuar una distancia o una ruptura para que la conciencia pueda

1 Sibertin-Blanc. “De la teoría del teatro a la escena de la teoría”, en *Los fines de la identificación. Althusser y el teatro*. Santiago: Ediciones La Cebra y Editorial Palinodia, 2023, p. 295.

2 Althusser. “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht. (Notas sobre un teatro materialista)”, en *Los fines de la identificación, op. cit.* 77.

acceder a “lo otro que sí mismo”³. La especificidad del efecto estético de las obras brechtianas no es otro que el efecto de “distanciamiento” o de “extrañamiento” entre el espectador y la obra; efecto que le permite a Brecht romper con el mecanismo de identificación propio del teatro clásico, el cual por el contrario priva al espectador de una postura reflexiva y activa, al mantenerlo inmerso en la ficción dramática. Por esto la obra brechtiana efectúa una ruptura a nivel estructural, que va más allá de un simple tratamiento técnico o de caracterización psicológica de los personajes. Como pone de relieve Sibertin-Blanc, Strehler decide no representar en la escena la segunda parte de *El Nost Milan*, permitiendo con esto que la obra carezca de centro o, si se quiere, de un sentido normativo; lo cual fue lo que posibilitó escapar a la “dialéctica del reconocimiento y del no-reconocimiento”⁴. Althusser enfatiza que la identificación de la consciencia espectadora tiene lugar antes que nada con el “contenido ideológico de la obra”. Para Sprinker, en esto consiste la “innovación de Althusser”: en insistir que la “base de la identificación y del comportamiento afectivo en el público no es primariamente psicológica, sino social e ideológica”⁵. Por cierto, a diferencia de la crítica, el público acoge la obra con entusiasmo; y es que para Althusser, antes que una identificación psicológica con tal o cual personaje, lo que ocurre en la butaca es un *reconocimiento ideológico*, ya que son los mismos mitos y temas los que “nos gobiernan sin nuestro consentimiento”⁶. Según Sprinker, para Althusser el teatro brechtiano posee un potencial estético absolutamente particular, “transformador”, ya que el espectador es conducido hacia una reconfiguración ideológica que posibilita la emergencia de un nuevo tipo de sujeto. Sprinker aclara un aspecto crucial: la obra de Brecht no constituye un producto ideológico específico, simplemente, ya que se trata sobre todo de una práctica estética que opera de manera activa en la producción de una nueva ideología. Sería esto lo que permite tomar distancia respecto a las ideologías existentes. De ahí la eficacia del poder ideológico del teatro brechtiano, el hecho que “interpela a los individuos como sujetos”⁷, como indica Sprinker en términos althusserianos. Sibertin-Blanc también hace hincapié en que el análisis althusseriano sobre el teatro materialista comporta una teorización sobre “una ‘estética de la ideología’, un momento estético interno a toda operación ideológica de subjetivación”⁸. Por este motivo, es necesario insistir en que el efecto crítico, advertido por Althusser en *Madre Coraje* y *La vida de Galileo*, es de carácter estructural. Balibar va reforzar aún más dicho planteamiento, al indicar que la crítica a la ideología no es meramente descrita. El enfoque no es tanto la explicación discursiva o pedagógica, como el volver perceptible la disociación de la consciencia en la performance misma, a través de la discrepancia entre las masas silenciosas y el conflicto de los protagonistas. El poder crítico de la obra se debe así a la reconfiguración efectuada por el dramaturgo italiano: el público se conmociona

3 Sprinker. “Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista” en *Los fines de la identificación*, op. cit., p. 191 y Althusser. “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht”, op. cit., p. 90.

4 Sibertin-Blanc. “De la teoría del teatro a la escena de la teoría”, op. cit., p. 305.

5 Sprinker. “Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista”, op. cit., p. 193.

6 Althusser. “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht”, op. cit., p. 98 y Sprinker, “Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista”, op. cit., p. 193.

7 *Ibíd.* 196.

8 Sibertin-Blanc. “De la teoría del teatro a la escena de la teoría”, op. cit., p. 293.

afectivamente debido a la estructura inmanente, “latente”, de desfase, a través del contraste en los ritmos que encarnan y de la heterogeneidad de sus acciones. El teatro de Strehler permite, por lo tanto, que la conciencia del espectador pase de una dimensión pasiva o contemplativa a una activa y crítica, gracias a este dispositivo teatral que la atrae hacia sí –hacia su espectáculo “ficticio”– tan sólo con el propósito de “eyectarla hacia el mundo real”⁹. El “poder de la ficción” en el teatro materialista –precisa Balibar– consiste en este poder de dislocación de lo imaginario para permitir “el reconocimiento de lo real”¹⁰. Balibar se refiere enseguida al texto “Sobre Brecht y Marx”, donde Althusser propone un paralelismo fundamental entre el teatro brechtiano y la filosofía de Marx. Lo que ambos comparten, según Althusser, no es la intención de superar el teatro o la filosofía, sino la intención de introducir en ellas una dislocación interna, un “juego” o una disyunción entre sus elementos constitutivos. Operación de dislocación cuya finalidad consiste en alterar su funcionamiento tradicional para poder resistir los efectos de la ideología hegemónica, a la que no obstante pertenecen. En este sentido, la eficacia de la crítica a la ideología efectuada por el teatro materialista reside en que *tiene lugar performativamente*. O dicho más precisamente, *puede o no tener lugar*, puede o no hacer que ocurra la dislocación ideológica, pues sin duda se trata de un “acontecimiento singular”¹¹. Aclara Balibar que si bien Althusser concibe el teatro brechtiano como una “máquina social y estética” que interpela a la conciencia del espectador, no habría que pensar la interpelación tal y como es formulada posteriormente en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*; pues estamos ante una práctica teatral cuya interpelación permite en cierta medida sacar la consciencia espectadora de la ideología. Es decir, el “poder transformador” del teatro materialista –para decirlo con los términos de Sprinker– reside en que permite trastornar el reconocimiento y, con ello, liberarnos de “los contenidos de la ideología dominante”¹².

En “Máquinas teatrales” Judith Butler se referirá a la distinción señalada por Balibar entre la práctica teórica que describe los mecanismos ideológicos de constitución del proceso de subjetivación y el gesto performativo del teatro materialista que permite a la consciencia espectadora situarse con distancia crítica al interior del mecanismo ideológico. Al igual que Balibar, Butler destaca que esta última dimensión es absolutamente crucial, ya que es la que permite advertir la *falla* del mecanismo de reproducción ideológica. Como ya hemos indicado, el teatro le permite a la audiencia adquirir una postura de distancia crítica y, por ello, de desidentificación, para lograr verse a sí misma como producto político de una sociedad determinada. Butler recuerda que lo imaginario según Althusser corresponde al “ámbito de lo pre-edípico” y, por lo tanto, al ámbito en el que las identificaciones operan sin nuestro consentimiento. Por esta razón, es especialmente potente el efecto de desidentificación ideológica que vuelve visible el teatro materialista. Butler señala:

9 Balibar. “La dramaturgia de Althusser y la crítica de la ideología”, en *Los fines de la identificación*, op. cit., p. 231.

10 *Ibíd.*

11 *Ibíd.* Cursivas mías.

12 *Ibíd.* 234.

Si nos preguntamos mediante qué relaciones imaginarias se llega a conocer las condiciones de existencia reales, estamos ya preguntándonos por la ideología, pero también enfocándonos en las prácticas identificatorias¹³.

Butler se interroga sobre las condiciones que permitirían la falla o, si se quiere, la desactivación de la reproducción del mecanismo de subjetivación ideológica en el marco de la teoría althusseriana; pero también sobre las direcciones ambivalentes e incluso destructivas que puede adquirir a partir de un conjunto de temáticas de tipo freudianas. Warren Montag, en “El teatro sin autor de Althusser”, insiste en un punto crucial que permitiría abordar la interrogante de Butler. Montag recuerda que los espectadores son más bien actores “forzados”, pues el público está “sometido” a la estructura disruptiva de la performance; de ahí que no haya “división entre audiencia y actores”. Que la división sea interna al teatro apunta a la comprensión althusseriana de la ideología; lo cual quiere decir que *no hay afuera de la ideología*¹⁴. Para Montag –al igual que para Balibar– la noción de ideología, tal y como ha sido expuesta en *A/E*, puede ser comprendida teatralmente; y conviene notar que tanto Montag como Balibar y Fourtounis coinciden en subrayar la importancia de conservar una perspectiva spinozista para comprender adecuadamente el concepto de inmanencia así concebido por Althusser. Giorgos Fourtounis –en “El teatro de la inmanencia. Estructura, ideología y sujeto en el estructuralismo spinozista de Althusser– explicita que “no existe una ‘realidad’ separada del individuo [...], *afuera o antes de la ideología*, con prioridad ontológica o epistemológica sobre su representación ideal”¹⁵. No existe una separación, precisamente, porque la interpelación de los individuos en sujetos expresa una “relación inmanente”. Deja en claro Fourtounis que el carácter material de la ideología y de lo imaginario, no tienen relación con una “representación”, sino con una “presentación”: la realidad social de las prácticas se manifiesta y se da a ver imaginariamente. Pero lejos de interpretarse lo imaginario como una “ilusión”, se debe entender como una dimensión material, real. Se recordará que tanto en *A/E* como en “*Lettres à D...*”, Althusser explica que no habría que pensar que la estructura imaginaria de la ideología existe simplemente como meras “ideas”, bajo un sistema conceptual, pues existe igualmente en la forma concreta de prácticas: “actitudes, gestos, conductas, intenciones, aspiraciones, rechazos, permisos, prohibiciones, etc.”¹⁶. Como precisa a este respecto Balibar si “el mecanismo de la constitución ideológica de los sujetos [...] siempre ya ha tenido lugar” se debe al hecho que “*no hay lugar originario por fuera de la ideología*”¹⁷. Pues bien, pensamos que es en este sentido que Fourtounis especifica que la *presentación* ideológica no puede entenderse en términos metafísicos¹⁸; esto último implicaría comprender la inmanencia de la

13 Butler. “Máquinas teatrales”, en *Los fines de la identificación*, op. cit., p. 265.

14 Montag. “El teatro sin autor de Althusser”, en *Los fines de la identificación*, op. cit., p. 328.

15 Fourtounis. “El teatro de la inmanencia”, en *Los fines de la identificación*, op. cit., p. 341. Cursivas mías.

16 Althusser, “*Lettres à D...*”, en *Écrits sur la psychanalyse. Freud et Lacan*. Paris: Éditions STOCK/IMEC, 1993, p. 108.

17 Balibar. “La dramaturgia de Althusser y la crítica de la ideología”, op. cit., p. 241.

18 Fourtounis. “El teatro de la inmanencia”, op. cit., p. 347.

presentación ideológica por oposición a una trascendencia, cuando más bien se trata de una noción polémica, por cuanto comporta una tensión irresoluble. Vittorio Morfino se detiene también –en “Escatología à la cantonade: Althusser más allá de Derrida– en el análisis althusseriano de la pluralidad temporal que expresa la puesta en escena strehleriana de la obra de Bertolazzi; análisis que, según Morfino, no es comprendido a cabalidad por Derrida en *Posiciones*, en la medida en que éste afirma que esa pluralidad no logra escapar a la metafísica. Indica Morfino que el objetivo de Althusser no es otro que impugnar una concepción lineal del despliegue histórico de la presencia; por lo cual no podría advertirse en Althusser que la teleología y la escatología actúan à la cantonade. A raíz de esta discusión, resulta relevante no perder de vista que la causalidad de la ideología es pensada epistemológicamente como *Darstellung*, esto es, como una “posición de presencia”, visible, que se expone a sí misma, a la vez que se trata de la “eficacia de una causa ausente”¹⁹. Tanto Fourtounis como Montag se detienen en el pasaje omitido en la primera edición de *Lire Le Capital*, en el que Althusser explica la noción de *Darstellung* por contraste con la noción de *Vorstellung*; ésta última conlleva la idea que hay algo “anterior”, “detrás”. En ese pasaje Althusser pone de relieve que *Darstellung* significa en alemán, entre otras cosas, “representación teatral”. Podríamos decir, que uno de los ejes de la discusión, ahora, entre Montag, Balibar y Fourtounis gravita en torno a esta interpretación de la interpelación ideológica como un teatro –un teatro sin autor–, que se despliega como un escenario en el que los individuos son invocados como si fueran los autores de sus propias palabras y acciones. Desde luego, esto quiere decir que es sólo retroactivamente que se puede asignar el lugar de producción. Paradójicamente, la constitución del sujeto como autor depende de su no autoría constitutiva: en el universo de la interpelación, una obra o un acto, un enunciado no tiene un origen propiamente dado, sino que este se produce en el acto mismo de su ejecución o *performance*. En consecuencia, la autoría habría que interpretarla como un efecto ideológico que se produce *ex post facto*. Pero Montag no se detiene aquí. Afirmará, además, que es ante todo Hobbes quien parece asediar a Althusser en su interpretación teatral de la noción de *Darstellung*. Como se sabe, es en el capítulo 16 del *Leviatán*, donde Hobbes establece una correspondencia entre los términos “autor” y “actor” a partir del campo teatral y el jurídico. Si ambos términos son las dos formas bajo las cuales Hobbes, curiosamente, comprende la noción de persona, esto indica que el “origen común” de ambos términos no es otro que “la performance teatral”²⁰. El autor representa o encarna un personaje, entonces, no sólo para otro, sino que ante todo actúa “el rol de sí mismo”. Montag va a precisar que si el autor es también el actor, no cabe pensar al autor/actor como un punto anterior o exterior al drama que se pensaba producido por él. Podríamos decir que la tentativa del teatro sin autor no es otro que la subversión, la desfiguración de un punto de origen, de autoría. Lo cual indicaría que el sujeto sólo deviene tal en el acto de su interpelación.

19 Althusser, *Lire Le Capital*. Paris: PUF, 1996, p. 646.

20 Montag. “El teatro sin autor de Althusser”, *op. cit.*, 321. Hobbes dirá que una “persona es lo mismo que un actor [...]; y personificar es actuar o representar a sí mismo o a otro”. (Hobbes. *Leviatán*. Buenos Aires: FCE, 2014, p. 132).

Me permito un comentario. Podría advertirse que el contundente gesto retórico de demanda de justicia con el que comienza “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht” –Althusser reitera tres veces seguidas su deseo por “hacer justicia” de la puesta en escena de Strehler ante el rechazo de la crítica parisina– no es simplemente un gesto de corrección ante un error crítico de interpretación, sino primordialmente una escena *performativa* que plantea y *posiciona* otro régimen de inteligibilidad teórico. Ante la ceguera de los críticos, la apuesta de Althusser consiste en intervenir –y producir– una lectura sobre la eficacia estética y política del mecanismo crítico que articula la obra teatral materialista. Instituye así, desde el interior de la obra, otra política de pensamiento.

Para terminar, quisiera insistir en el acierto del criterio editorial en la selección de los textos reunidos en *Los fines de la identificación. Althusser y el teatro*. Al seguir la diversidad de enfoques de los autores en torno al análisis del célebre texto de Althusser, “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht”, volvemos sobre una problemática actual. El volumen no sólo reabre la discusión en torno al teatro político, sino que contribuye con una serie de reflexiones sobre la performatividad ideológica, el lugar de la autoría y el carácter material de las prácticas estéticas. Como hacía notar Butler, el problema a pensar reside en el poder de interrupción o de dislocación que posibilitaría el teatro materialista, capaz de fracturar –por un momento tal vez– la lógica de identificación ideológica.