

**A FAVOR DE
ALTHUSSER. RESEÑA
DE *LOS FINES DE LA
IDENTIFICACIÓN:
ALTHUSSER
Y EL TEATRO*
(COMP. VICENTE
MONTENEGRO
Y ALEJANDRO
FIELBAUM, LA CEBRA/
PALINODIA, 2023).**

Gustavo Chataignier

Universidad Católica del Maule

Inmediatamente después de leer el precioso volumen *Los fines de la identificación - Althusser y el teatro* (2023), organizado por los queridos Vicente Montenegro y Alejandro Fielbaum, mi primera y gozosa intención fue escribir un texto titulado algo así: “Cómo ser althusseriano hoy”. Pues bien, dado que la identificación es de hecho imposible y que su éxito es si no dudoso al menos criticable, sólo podemos comentar la frescura y la fuerza que desprende la lectura del legado althusseriano. A la mejor me ocurre, en francés, “*Pour Althusser*”.

En cuanto a la edición de este volumen, publicado por Palinodia y La Cebra, los artículos reunidos constituyen un valioso material pedagógico para principiantes y también especialistas a la obra del viejo Caíman. Un instituto interdisciplinar dispondría aquí de los fundamentos de una disciplina que engloba teatro, literatura y filosofía. Su clave de lectura específica revela un punto de entrada privilegiado para desmitificar vulgaridades: el teatro en general, y Brecht en particular. Algo, por otra parte, señalado por su fiel discípulo, Étienne Balibar, como el centro conceptual y geográfico de *Pour Marx*, en el ya aparentemente lejano libro de 1965. Volvamos a la feliz cita elegida como epígrafe. En uno de sus intercambios epistolares con Franca, Althusser comenta a Brecht diciendo que, para el dramaturgo alemán, es necesario hacer de la dialéctica un goce (teatral, entre paréntesis). Así es.

En cierto modo, volver a los textos de Althusser nos hace darnos cuenta de que gran parte del debate contemporáneo se anunciaba allí. A veces, es cierto, aún bajo la necesidad de formularse mejor. Pero, como hemos aprendido de los textos de Althusser, se trata de ver el otro texto latente en el texto inmediato, he una de las tareas del pensamiento. Las causas de esta ocultación son diversas, desde la descalificación debida a la locura y al destino trágico (fuimos alumnos del difunto Carlos Nelson Coutinho en la Universidad Federal de Río de Janeiro. El traductor de Gramsci y corresponsal de Lukács lo leyó así), es decir, desde razones ajenas a la obra hasta reducciones de su legado a un elitismo positivista. Aunque haya elementos discutibles en la letra misma de su producción, como el carácter no lineal de la teoría en Marx (dada la innegable apelación a Hegel en *El Capital*), no se trata de abandonar su obra, de tratarla como a un “perro muerto”. De los “humanistas” (pero también de alguien de otra orientación, el parís-*Huitard* y trotskista Daniel Bensaïd, citando la presencia de la luz spinozista como participación en el bien y, por tanto, como índice de clausura), se recoge la crítica de cierto sesgo positivista.

Pero se trataría aquí de redimensionar la teoría del corte desarrollando la teoría de la ideología, convirtiendo la filosofía de Althusser en un elogio de la opacidad. No en nombre del relativismo o de la imposibilidad del nómeno kantiano, sino alabando la contingencia y la necesidad del modelo de inteligibilidad que impone. A saber: la estructura. Los textos aquí enumerados se apresuran a prescindir de la identificación inmediata entre estructura y determinismo, tal y como se presenta a menudo en los manuales escolares. El carácter provisional y cambiante de la estructura, firmemente denunciado por Derrida, también ha sido siempre objeto de la enseñanza de Althusser. Junto a esta crítica aparece la que no se atreve a pronunciar su nombre, la del marxismo. Lo curioso es que, nos atrevemos a decir, en gran parte del mundo universitario, sea cual sea su continente, Marx y los marxismos (según la

fórmula de Derrida) no figuran en las bibliografías ni en las asignaturas de los cursos de filosofía, ya sean de licenciatura o de posgrado. Su existencia sigue siendo marginal, al igual que la hipótesis comunista, como diría Alain Badiou, otro de sus asiduos del pasado. Por cierto, ¿hay noticias de algún proyecto Fondecyt sobre Marx? ¿Es habitual leer artículos sobre el tema en las llamadas revistas indexadas? El debate conceptual, es decir, abstracto y no aplicado, más allá de la indignación moral, dista mucho de merecer la debida atención. En el buen spinozismo, la ignorancia de la causa genera una limitación en la conexión entre cuerpo y alma.

La primera crítica de Rancière fue quizás prematura -o, para salir del campo léxico teleológico, parcial. *La lección de Althusser* apunta a la distinción entre ciencia e ideología como reproducción de la dominación, algo que ha quedado claro no sólo teórica sino también políticamente desde el texto sobre la cuestión estudiantil de 1964. A partir de entonces, bajo la lente de Rancière, se establece la perspectiva del sistema: como un castillo de naipes, basta un movimiento en falso, un elemento eliminado para que la construcción se venga abajo. Esto también se aplicaría a la lectura sintomática. Rancière opone este modelo a la lectura como traducción, que no exige nada de antemano a su lector. El otro texto por descubrir se parecería a lo que él critica, es decir, al texto religioso, ya que no se atiene a la inmediatez de la escritura y a la igualdad de las inteligencias. Más bien, para decirlo rápidamente, se trata de organizar algo no previsto por el autor, más allá del sujeto como certeza. Así, otro campo de conocimiento se hace posible. Pues bien: la filosofía como lucha de clases en teoría aterriza en el pensamiento. Según Gregory Elliott “Cognitivamente autónoma, socialmente, la teoría es relativamente autónoma” (citado por Sprinker, p.179).

No nos limitaremos a los sucesivos rechazos del texto althusseriano. A modo de introducción, hemos mencionado el campo de diferenciación del que y contra el que surge el lanzamiento editorial aquí comentado. Así podrán surgir eventuales comparaciones, en la medida en que contribuyan a una mejor comprensión del texto. Que haya afirmación.

La novedad editorial sin lugar a duda es el texto “Por qué el teatro” de Althusser, descubierto en la ciudad italiana de Forlì. El esfuerzo colectivo para organizar el volumen ha generado una vasta red, en un círculo virtuoso que llega hasta esta sala, reuniéndonos. La organización es didáctica: tras un texto introductorio y contextualizador de los organizadores, pasamos a un nuevo elemento de contexto, el dramaturgo Giorgio Strehler, personaje de la agitación de la época. Dada la extensión del libro, casi 400 páginas, éste es quizá el texto menos relevante para los estudiosos de la filosofía, ya que se trata de un testimonio en tono mayoritariamente confesional.

En una breve presentación, no pretendemos resumir capítulo a capítulo un corpus tan vasto como variado, por apasionante que sea la idea. Intentaremos reunir puntos de intensidad para ofrecer al lector o al oyente algo de su inteligibilidad o de su estructura. Benjaminianamente, el conjunto de citas, como los saltimbanquis, obligan al texto a detenerse, generando una nueva imagen. En Francia, los trotskistas, como Bensaïd y el franco-brasileño Michael Löwy, figuraron entre los primeros lectores de Benjamin en los años sesenta y setenta (con Abensour igualmente). Aunque, cerca de su muerte, Bensaïd se reconcilió con Althusser, como nos dijo al comentar su apreciación del tema del materialismo aleatorio, no faltaron críticas de su pluma.

Sin embargo, es posible un encuentro insólito entre Benjamin y Althusser, ya que se trataba de filosofías que proponían un pensamiento no lineal, una crítica del progreso, y que luego fueron acompañadas por los marcadores políticos de sus lectores.

La trama comentada por el filósofo francés se caracteriza por dos temporalidades, vividas por dos bloques de personajes, con dos experiencias respectivamente (y, por supuesto, modos de producción inmanentes en última instancia). Una, formada por subproletarios, atrapados en lo que podría llamarse el eterno retorno de lo mismo o el tiempo cíclico infernal (el término repetición se utiliza una vez), ¿a la espera -a la espera de que empiece el espectáculo? -; la otra, sometida a cambios, que Althusser denomina tiempo histórico. Este es para los protagonistas, en paralelo a la multitud anónima.

La forma melodramática, acusada de miserabilismo, es criticada desde dentro, lo que hoy se consideraría un desplazamiento de géneros. La obra se sostiene desgarrada en sí misma, es decir, vive en la contradicción. Los tres actos siguientes muestran la coexistencia del tiempo vacío y del “tiempo relámpago”, sin que su relación se haga nunca explícita. Se establece la *Darstellung*, se hace la presentación - después de todo, no hay nada detrás. Recordemos la película *Mulholland Drive*, en la que una voz dice que no hay banda, ante el cuerpo vacío de un personaje. ¿Magia de cine? En el ambiente en el que nos movemos, trucaje.

El juego crítico no es más que una “estructura latente o inmanente de disociación del tiempo”, algo “inherente a las visiones antitéticas de las multitudes silenciosas y de los agitados protagonistas”, resume magistralmente Balibar (p.229). Lo que la obra de teatro es, de hecho, es la ausencia de relación, que sin embargo es capaz de inteligibilidad. Una película sin guion, una obra de teatro cuya puesta en escena es distinta de su texto. Vemos ecos en el futuro elogio de Alain Badiou a la tradición de la filosofía del concepto, cuya génesis más remota apunta a Platón, Descartes y Galilei, retomada a principios del siglo xx por Brunschvicg, y luego por Lacan. El teatro no es la vida, sino un espacio poblado de fuerzas, un mecanismo no mecanicista. Del mismo modo que no hay teatro en general, tampoco hay historia inmanente en general ni modo de producción en general. Para que lo múltiple sea decible, necesita una forma conceptual que lo preceda y que esté vacía. No existe un logos de la historia, sólo las huellas de la estructura, como leemos en el capítulo de Morffino (o la ontología matemática en Badiou). Sin embargo, no todo el arte se presta a este papel. Necesita ser un acontecimiento, en palabras de Balibar. *Un événement*: “descripciones de experiencias singulares resultantes de un ‘encuentro’ con una obra o un conjunto de obras (en otras palabras, un ‘acontecimiento’), de las que se extraen consecuencias generales para un campo mucho más amplio” (Balibar, p.223).

Lejos de ser espontáneo, el teatro de Brecht, citado por Althusser, es contemporáneo porque está mediado por el concepto: “El futuro del teatro está en la filosofía” (“Última etapa: Edipo”) (Althusser, p.102). Sin embargo, las condiciones reales de los personajes no son conceptuales, ya que la estructura está ausente: la obra se ve. El acontecimiento tiene lugar en el lugar del reconocimiento, en el momento de la representación. La escena inconsciente sostiene las contradicciones, hasta que llega el trauma, como subraya Balibar cuando destaca la utilización de términos

psicoanalíticos recogidos por Althusser. La inocencia ante el arte, descrita en los *Grundrisse*, apunta a su transhistoricidad: un concepto científico surge de la historia, pero no depende totalmente de ella. En la lectura sintomática, el cambio decisivo se produce menos en el objeto que en su interpretación (para evitar utilizar el término "sujeto"). Se necesita un concepto que identifique las líneas que hay que leer. En este caso, la metonimia de la estructura ausente.

El conocimiento inmediato del tiempo vivido se describe así, un poco como el elogio del joven Marx en 1844 de la solidaridad de una comida entre obreros: "realizan los mismos gestos sagrados, porque es toda su vida, y nada les permite vivir de otro modo su tiempo" (Althusser, p.136-137). Se trata, en pocas palabras, de un "tiempo dialéctico" por excelencia, postula el autor: dos mundos componibles chocan, el de una estructura "crónica" y el del "drama" - o incluso, una no dialéctica y una dialéctica se entrecruzan entonces. El melodrama apunta a la toma de conciencia de una situación, pero salir de ella es algo provocado por una interrupción, algo que viene de fuera - lo real, el exterior, el otro, el acontecimiento. Sólo se conoce realmente en el retraso, en el desfase, en sucesivos juegos de remesas cuya causa no presente sólo puede señalarse a posteriori - he la dialéctica de los bastidores. El tema clásico de la sobredeterminación es igualmente operativo. La pluralidad de los tiempos está organizada por la determinación en última instancia. En otras palabras, corresponde al concepto de modo de producción dirigir los elementos presentes. Es producido por ellos, en circularidad.

En cuanto a la construcción narrativa y las disposiciones temporales, Althusser aporta su contribución estableciendo un germen del acontecimiento y criticando, virtualmente, las telenovelas y su cerebralidad cargada de una intencionalidad inverificable. Un personaje sabotea a otro contándole a un tercero una supuesta verdad oculta del pasado. Aquí, al revés,

Poco importa que las cosas sean dichas o no (en Brecht son dichas bajo la forma de fábulas o de *songs*): no son las palabras las que en última instancia realizan esta crítica, sino las relaciones y no-relaciones de fuerza internas entre los elementos de la estructura de la obra. Pues no hay verdadera crítica que no sea inmanente, y primero real y material antes de ser consciente (Althusser, p.89).

Hay que notar que la inmanencia, a diferencia de las consideraciones de Deleuze y Guattari, en una lectura estrictamente spinozista, es inmanente a algo, un proceso que es sí, afirmativo, pero de diferenciación como posición y apariencia (debemos a Giorgos Fourtounis los claros desarrollos que entienden el spinozismo más allá de un afán o pureza mística).

El proyecto de Michael Sprinker es audaz al proponer una estética althusseriana, basada en la filosofía crítica kantiana (sobre el abismo entre la causalidad natural y la causalidad moral) y también en la historización de la sensibilidad en el Marx de 1845, en una filiación insólita atribuida al francés: Althusser, filósofo de la crítica. Lo que muestran los escritos sobre el teatro es la relación eminentemente

conceptual entre dos prácticas distintas, a saber, la práctica estética y la práctica ideológica. En su “Carta sobre el arte”, Althusser ve el arte como un medio de producción con su propia materia prima, la ideología. Es sabido que la *raison d’être* de la ideología es la naturalización o esencialización de las relaciones de dominación, a diferencia de las descripciones científicas. Aunque en esta carta Althusser no incluye el arte en el campo ideológico, los pocos textos que se refieren al arte muestran que la distinción entre arte e ideología no es epistemológica, sino más bien de efecto. Según Balibar, el arte es un “analyzer”, un dispositivo que permite descripciones teóricas. El arte no conoce la ideología, pero la hace visible, lo que responde a la materialidad de la ideología explorada en los años 70, aquí releída en el vector estético-artístico. En resumen, el mismo objeto (ideológico) se ofrece de diferentes maneras: la sensibilidad y el conocimiento. La técnica teatral de Brecht está al servicio de la práctica teatral, una comprensión althusseriana. Habría un paralelismo entre la nueva práctica filosófica en Marx (y no la nueva filosofía según el paradigma gramsciano) y la revolución teatral brechtiana del distanciamiento y la continuación del efecto estético sobre el público, fuera del teatro.

Brecht pone en escena los desplazamientos, los *décalages*. La filosofía y el teatro “sólo existen a través de la política, y al mismo tiempo existen para eliminar la política a la que deben su existencia” (Althusser, p.108). La escena, el lugar social del teatro, las representaciones, todo contribuye a la identificación. Asimismo, una obra crítica muestra la condición de posibilidad de todos los movimientos, abriendo un vacío en sí misma. Sin dejar de ser teatro, es decir, de entretener -un poco como el carácter lúdico que experimenta el espectador de cine en la lectura benjaminiana (uno no está sólo sometido a la técnica, en términos de la visión no dialéctica de Adorno).

Aunque Althusser parece refutar por completo la noción de sujeto (salvo quizá en el texto de los aparatos), lo que vemos es la posibilidad de un sujeto opaco a sí mismo, sin esencia y abierto a los procesos formativos. De hecho, esto es lo que demuestra el vigoroso artículo de Judith Butler. Una de sus consecuencias es que no puede haber tal cosa como un no-sujeto; todo lo que se discute es su cualidad, sus efectos, procesos y posibilidades. Su lectura es complementaria de la de Balibar (ambos se citan de forma elogiosa). Para el francés, para que haya sujeto, primero debe haber sujeción. Corresponde a un gesto performativo situar al sujeto dentro de un mecanismo, lo que revela a la vez su coherencia y, por supuesto, su inseguridad. El teatro es una repetición cuyo funcionamiento implica la posibilidad de ruptura: “el teatro duplica (o itera) la representación de lo imaginario de tal manera que su recomposición puede llegar a ser imposible” (Balibar, p.234)). En otras palabras, el teatro también es una interpelación, pero una interpelación que restablece una estabilidad que no es del todo ideológica o imaginaria (véase la contrainterpelación de Butler). Así pues, la destrucción también es creación.

La poética de Aristóteles es la ciencia sistemática de lo artificial. Brecht se distancia de ello, denunciando la psicologización que se encuentra en la necesidad de catarsis. La representación estética exitosa produce distancia entre el espectador y la obra (en Schiller, Adorno e incluso Rancière), inaugurando, por así decirlo, la ciencia estética. A partir de ahí, se mezclan y analizan tanto lo que se experimenta

como la posibilidad y la capacidad de distanciarse de ello, una aptitud que se convierte en objeto de una estética materialista.

Las condiciones institucionales de inteligibilidad del discurso hacen que los hablantes desempeñen papeles. El teatro es así un modelo general para la puesta en escena del discurso, lanzándonos fatalmente al *theatrum mundi*. La historia no se reduce al economicismo de los modos de producción, sino que se entiende como producción. En ella, explica Balibar, hay promulgaciones sucesivas y concomitantes. Leamos la perspectiva estética y también psíquica de Judith Butler (p.269):

El escenario me permite trazar mis múltiples identificaciones como una experiencia representada y visual que tiene lugar a cierta distancia de lo que soy, aunque consiga conciliar esta distancia repetidamente. Si salvo esta distancia, me formo como sujeto según las normas a través de las cuales tiene lugar la subjetivación ideológica.

La identificación y la desidentificación son simultáneas. Esto se debe, ella dice, a que “lo imaginario es el reino de lo pre-edípico y, por tanto, el lugar donde las identificaciones pueden estar en juego antes de ser ‘ordenadas’ más formalmente por el complejo edípico, que, para Lacan, instaura el reino simbólico” (Butler, p.265). El Edipo, por su parte, “es la estructura dramática, la ‘máquina teatral’ impuesta por la Ley de la Cultura a todo candidato, involuntario y obligado a la humanidad”, lo apunta Althusser (p.201). El teatro descompone el discurso en gesto, dando lugar a una subjetividad no violenta, según la pensadora estadounidense.

Con cada acto, es necesario establecer, provisional y contingentemente, la parte de ideología y la parte de conocimiento, establecer el punto de visión inmanente a una primera ceguera - actualizar el corte epistemológico en cada caso más allá de una congelada ubicación historicista, argumenta Sibertin-Blanc.