

Política, tiempo y sujeto en una *mise en scène* althusseriana.

Politics, Time and Subject in an Althusserian *Mise en Scène*.

Esteban Dominguez*

Fecha de Recepción: 19 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 21 de mayo de 2015

Resumen: *En el presente artículo se realiza un análisis del rodeo teórico que Louis Althusser emprendió por el teatro, como una manera particular de aproximarnos a su pensamiento sobre la política. Para esto se guarda especial atención a la relación pasible de ser entablada entre, por un lado, el texto «El “Piccolo”, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)» y, por otro lado, la lectura que Althusser realizó de Maquiavelo. Se sostiene que ante la transformación brechtiana del teatro clásico, el filósofo francés halló una excepcional ocasión para impulsar una revisión de las categorías de tiempo y sujeto. Hacia el interior de ambas categorías se puede reconocer una dinámica propia -la cual lleva el nombre de dialéctica à la cantonade- que imposibilita el cierre sobre sí mismas, al tiempo que habilita su resemantización. El centro irreductible de las nociones de tiempo y de sujeto sigue siendo la política; aquella que está ya desde siempre, paradójicamente, en el margen desde (y hacia) donde toda pieza teatral en específico y todo texto en general son excedidos.*

Palabras clave:

Tiempo, Sujeto, Política, Teatro, Louis Althusser.

Abstract: *This article provides an analysis of the theoretical detour that Louis Althusser took over theatre, as a particular way of approaching to his thinking on politics. In order to achieve this, particular emphasis is placed on the relation likely to be established between «The ‘Piccolo’, Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre» and Althusser’s interpretation of Maquiavelli. It is contended that, in the face of the brechtian transformation of theatre, the French philosopher found a*

* Licenciado en Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario.
Correo electrónico: esteban.dominguez@live.com.ar

unique opportunity to start a revision of the categories of 'time' and 'subject'. It can be recognized, inside these two categories, a dynamic of its own (named 'dialectique à la cantonade'), that makes it impossible the closure on themselves, and that at the same time allows their re-semantization. The irreducible centre of the categories of 'time' and 'subject' is still politics, that thing which, paradoxically, has always been in the margin from (and to) where every play in particular and every text in general are exceeded.

Keywords: *Time, Subject, Politics, Theatre, Louis Althusser.*

“Esta dialéctica (indispensable, sin embargo, según parece, a toda obra teatral), la esperamos en vano: los personajes se burlan de ella. Toma su tiempo y no llega nunca antes del fin, en la noche primero, cuando el aire está cargado de prostitutas y contrabandistas ilustres; luego, al mediodía pasado, cuando el sol comienza a descender; finalmente cuando empieza a despertar el día. Esta dialéctica llega siempre cuando todo el mundo ha partido”

Louis Althusser (1983: 113)

En la década del ochenta Louis Althusser afirmó: “este rodeo por la teoría, y particularmente por la filosofía, tras el pensamiento teórico de Marx (...) está ahí sólo para permitir comprender la política, esa en la que estamos comprometidos, esa en la que estamos ‘perdidos’ y ‘sin referencias’” (como se cita en García del Campo, 2003: 11). Y cabe creerle. Mejor, se trata de reconocer que ese *détour* por la teoría *para comprender la política* no se redujo únicamente al filósofo de Tréveris. Porque el francés emprendió, más bien, “un rodeo (...) pero sobre otro rodeo” (Althusser, 2008:

195). Por Spinoza, y otro por la filosofía política del siglo XVIII, por Rousseau en particular y (ni que hablar) por Maquiavelo. Pero también, a su modo entreverado, sus reflexiones sobre el teatro y el nombre de Bertolt Brecht son parte de aquel gran rodeo teórico. Las líneas que siguen pretenden ser entonces y en primera medida, una revisión que contribuya a leer al filósofo comunista de otra manera; para ver claro en él mismo y en nosotros¹.

Toda lectura que se interrogue por la actualidad de Althusser se verá asediada por dos tentaciones entre las que deberá moverse, para salir de ellas en el momento preciso. En un extremo, pretender toparse con una teoría finalmente encontrada en un Althusser tardío condensado en textos póstumos. En el otro extremo, la actitud inversa que consistiría en afirmar que lo esencial del autor ya estaba en los orígenes y, en consecuencia, en su final. En estas páginas proponemos poner en práctica una lectura que, asediada por esas dos tentaciones, esboce aquello que podría excederlas. Aquí trabajaremos casi exclusivamente con un artículo de *Pour Marx: El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)* -en adelante *El Piccolo...-*. Casi exclusivamente, porque llegado el momento tendremos que hacer aparecer al gran ausente del texto: Maquiavelo, quien será evocado en nuestro desarrollo porque ha sido la manera que encontramos de anclar nuestras disquisiciones, de no dejarlas libradas a su dispersión y reunir las en una interrogación insistente por la política. Así, nos guiaremos mediante una doble coordenada. Por un lado, los comentarios sobre el teatro fácilmente fechables (fundamentalmente 1962, pero también algunos comentarios al pasar de *Lire le capital* de 1965 y un texto inconcluso como *Sur Brecht et Marx* de 1968). Por otro, sus comentarios acerca de Maquiavelo, los cuales son más difíciles de fechar porque al intentarlo nos encontramos con que en su dispersión abarcan toda su producción (desde la década del sesenta hasta la del ochenta).

¹ El presente artículo recoge, reordena y reescribe parte de la investigación desarrollada en la elaboración de la tesina de grado para la obtención de la Licenciatura en Ciencia Política de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR. La misma lleva el título *Althusser, notas para una resemantización de la política*. Elaborada entre los meses de enero y septiembre del 2014 bajo la dirección del Lic. Emilio Lo Valvo, y defendida en octubre del mismo año.

El punto de partida es una tarde de junio de 1962. Y hacia ese punto también no dejaremos de volver. Comenzaremos con el análisis de *El piccolo...*, señalando su importancia y el modo en que éste se inscribe en la intervención althusseriana de aquellos años. Lo que está en el corazón de aquel texto es el reconocimiento del desajuste como la modalidad esencial de todo lazo, condensado en la enigmática referencia a la dialéctica *à la cantonade*. Así, sostendremos que aquello que se juega en su desarrollo no es sólo un problema de técnica o disposición teatral sino fundamentalmente un cuestionamiento al pensamiento hegemónico que ha encorsetado a la política dentro de una teoría cerrada ya de antemano en su pensamiento y en su curso histórico. Este cuestionamiento se analizará mediante la revisión de dos nociones que desde que Althusser tomó la palabra ha marcado para siempre. Nos referimos a la deconstrucción de las nociones de *tiempo* y de *sujeto* que posibilitó la expansión de su potencial de sentido por sobre visiones que pretendían reducirlas en sus conceptos y en sus efectos. El *resto* de ambas categorías; el centro siempre diferido, ambivalente e irreductible de cada una de ellas, sigue siendo la política. Esto es, aquello que está ya desde siempre, paradójicamente, en el margen desde (y hacia) donde toda pieza teatral (en específico) y todo texto (en general) son excedidos.

Antes del final quisimos incorporar algunas palabras más a modo de conclusión, exponiendo un nuevo desplazamiento, indicando un aparente cambio de temáticas y de tono en la reflexión, veremos la manera en la que todo lo dicho viene a dispersarse y condensarse en una nueva investigación. Continuando en nosotros, de modo también entreverado, esa pieza desconocida de 1962. Buscando en nosotros -tal como el autor buscaba “a su modo, poco feliz y ciego”- “en todos los actores y decorados, para siempre abolidos, el *advenimiento* de su discurso mudo” (Althusser, 1983: 125).

El *Piccolo Teatro* una tarde de junio

D'ulm, *Gay Lusac* y *Saint-Michel* fueron las calles que el profesor de la *École Normale Supérieure* debió atravesar; faltaba cruzar la *Île de la Cité* y allí estaría. Una tarde de verano de 1962 Louis Althusser asistió al *Théâtre des Nations* a una puesta en escena que, según sus palabras, lo condujo al corazón de los problemas de la dramaturgia moderna. No sabríamos dar cuenta de hasta qué punto el filósofo tenía algo para decir acerca de la práctica teatral. Pero si volvemos a pensar esa escena -la de Althusser asistiendo al teatro- es porque la pieza de aquella tarde de junio, continuando en él su sentido inacabado, podría conducirnos a nosotros al corazón de algunos problemas del pensamiento político.

El Piccolo..., publicado originalmente en la revista *Esprit*, es un texto que podría considerarse lateral en la producción del autor. Pero nos sobran motivos para convencernos de que bien puede ser pensado como el centro teórico de *Pour Marx*². Si el lector es invadido por la sospecha, podrá reabrir aquel viejo libro para consultar su índice y reconocerá que está compuesto por siete capítulos (cada uno escrito entre 1960-1964), siendo el que aquí nos interesa el número cuatro. En su compilación el autor lo colocó exactamente en el medio, con la condición de que ese *cuatro* no cuente para ninguna de las dos mitades. Siendo de este modo el centro de *Pour Marx*, a condición de entender ese centro como ausente. O mejor dicho, siendo éste capítulo el que descentra la obra al moverse al lado del capítulo tres o del capítulo cinco, imprimiéndole su desequilibrio, es decir, su dinámica. Siendo *El Piccolo...* el que, rompiendo una aparente unidad e interrumpiendo una pretendida linealidad, permite a su vez una articulación entre los fragmentos que dispersa. Desde este rastro es que podemos considerar que, tal como esas piezas teatrales que intentaba describir en su artículo, la intervención althusseriana es ella misma *una gran pieza descentrada*, -o siguiendo sus palabras de *Éléments d'autocritique- un todo sin clausura*.

Antes de avanzar sería oportuno realizar una breve descripción del texto en cuestión para orientarnos entre escenario, butacas y bastidores. Decíamos que

² Así también lo ha señalado Vittorio Morfino en *Escatología à la cantonade. Althusser oltre Derrida* (2013).

Althusser debió atravesar el barrio latino para asistir a la representación de la pieza de Carlo Bertolazzi *El nost Milan* brindada por el *Piccolo Teatro di Milano*, elegida y puesta en escena por su director Giorgio Strehler. Aquella noche de junio causó semejante impresión en Althusser que le dedicó un artículo y algunos comentarios sucesivos en años posteriores. Tanto que llegó incluso a decir que *El nost Milan* había jugado un papel muy importante en sus búsquedas filosóficas; habiendo comprendido mejor, a partir de él, algunas cuestiones importantes del pensamiento de Marx.

El artículo resultante llega a nosotros marcado por la coyuntura. La cual indica que éste no es más ni menos que una *intervención* en un contexto signado por las condenas que había recibido aquella representación por parte de la crítica parisina: un teatro popular malo, un melodrama miserabilista. El propósito de Althusser era entonces hacer justicia a aquella obra, y el resultado fue este artículo particularmente extraño, compuesto por retazos que se van solapando (nunca con demasiada precisión). Un artículo provisional que aparecía bajo el signo de la sobredeterminación [*surdétermination*] y el desajuste [*décalage*] de retazo en retazo: si comenzaba buscando rendir tributo a una extraordinaria representación teatral, en su devenir incorporaba reflexiones sobre dos piezas de Brecht y algunas consideraciones generales sobre el teatro y la filosofía que le permitían afirmar la posibilidad de *un teatro materialista*, para concluir unas páginas después con una interrogación por el lugar del *espectador* en este embrollo.

Y, ¿en qué consistía específicamente *El nost Milan*?³ Según la puesta en escena de Strehler la pieza se componía de tres actos de los que participaban una gran cantidad de personajes, aunque a nosotros espectadores/lectores deberían interesarnos sólo tres. Aquellos que aparecían hacia el final de cada acto: el Padre, Nina (la joven hija) y Togasso (quien persigue a Nina). La obra busca representar, dice Althusser, dos formas de temporalidad que se alternan de escena a escena y entre parte y parte de la misma escena. Lo extraño es que entre ellas no hay, al parecer, ninguna conexión de

³ Además de la descripción realizada por Althusser, seguimos los apuntes de dirección de Giorgio Strehler. Disponibles en el Archivo de el *Piccolo Teatro*, junto con la compilación fotográfica de las puestas en escena y las recensiones periodísticas. Parte del archivo es de libre acceso: <http://archivo.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=72>.

causalidad. Esos tres actos presentan una “disociación interna”, los tres disponen de “la misma estructura y casi el mismo contenido: la coexistencia de un tiempo vacío, largo y lento de vivir, y de un tiempo pleno, breve como un relámpago” (Althusser, 1983: 110). Cada uno aquellos es conectado con el otro “sólo por un tenue evento que se desembrolla mediante espasmos breves y secos: la historia de Nina, de su sujeción a (...) Togasso exponente de la mala vida milanesa, y del asesinato de Togasso de parte del padre de ella” (Strehler, 1955. Traducción propia). Entre los actos no hay relación de causalidad, no hay en general ninguna relación explícita: “los personajes del tiempo parecen extraños a los personajes del relámpago” (Althusser, 1983: 110). Unos les dejan el lugar a los otros como si la tormenta del drama los expulsara del escenario, para retornar en el siguiente acto con otros rostros, una vez disipado ese instante con extraño aire de tormenta.

El lugar mismo sufre una separación, se trata también de dos espacios que coexisten sin relación: “un espacio poblado por una multitud de personajes que mantienen entre sí relaciones accidentales y episódicas, y un espacio corto, trabado por un conflicto mortal y habitado por tres personajes: el padre, la hija y Togasso” (Id.). Y si nuestro autor insiste tanto en esta estructura disociada es porque sospecha que reflexionando sobre su sentido latente se llegará al corazón de la pieza. Si nos detenemos en el modo en que el director lo anticipaba, tendemos a pensar que Althusser estaba en lo cierto: “[*El nost Milan*] es un drama a media voz, un drama continuamente postergado y repensado, reafirmado y vuelto a dejar de lado (...). Es quizás por esto que los pocos gritos decisivos de Nina y el padre asumen un carácter trágico” (Strehler, 1955). Pero, ¿cómo puede ser que coexistan aquellas dos formas de temporalidad y de espacialidad relativamente extrañas la una a la otra pero unidas por una inextricable relación? “Justamente la ausencia de relaciones es lo que constituye la relación verdadera. Llegando a representar y a hacer vivir esta ausencia de relaciones alcanza la pieza su sentido original” (Althusser, 1983: 110). Como vemos, el autor radicalizaba el enigma poniendo en el centro de su respuesta una paradoja. Nosotros continuaremos en esa interrogación y en su respuesta paradójica mediante un rodeo desde el que esbozamos las líneas que siguen.

Quisiéramos mostrar que *El Piccolo...* es una de las expresiones mejor condensada de una actitud propiamente *althusseriana* que nos invita a insistir en algunas nociones que la tradición de la metafísica occidental pensó en términos de relación simple; esto es, mediante *la determinación lineal (transitiva o expresiva)* de la que nuestro autor pretendía huir en *Lire le capital*. Tal como ha diagnosticado con precisión Roberto Esposito, el pensamiento hegemónico nos tienta a reducir nuestros análisis a una mirada frontal y directa de las categorías políticas, resultando “incapaz de cruzarlas oblicuamente o, mucho menos, de remontarse al patio trasero de su imprevisto”; todo ocurre como si este pensamiento

no aprehendiera hasta el fondo la productividad heurística consistente en pensar los grandes conceptos, las palabras de larga duración de nuestro léxico político, no como entidades en sí cerradas, sino como ‘términos’, marcas de confín, y al mismo tiempo lugares de superposición contradictoria entre lenguajes diversos (Esposito, 2006: 7-8).

Frente a significados pretendidamente unívocos y cerrados sobre sí mismos, el pensamiento de la política debería señalarnos que el horizonte de sentido, conteniendo en su seno elementos contradictorios, es mucho más amplio. Es por eso que la revisión de las categorías implica, tal como lo señala Esposito, *un desafío hermenéutico de deconstrucción y simultánea resemantización*. Lo cual significa que el señalamiento de la incompatibilidad latente al interior de cada categoría no conduce a un simple abandono de su lógica interna sino más bien a un movimiento que posibilitaría hacia el final del camino -es decir, hacia el punto de un *recomienzo*- la expansión de su potencial de sentido. Sólo una deconstrucción de las categorías política podría trazar líneas de fractura lo suficientemente profundas como para subvertir su lógica reproductora y trazar senderos que posibiliten nuevas consecuencias teórico-políticas.

Es en este sentido que proponemos considerar el análisis que Althusser realiza del llamado *teatro clásico*, como un índice de una reflexión más general acerca de las formas del pensamiento hegemónico sobre la política y de su pretendido rechazo a todo tipo de *fundacionalismo*. Es decir, un rechazo a cualquiera de las teorías que tienen por supuesto que la sociedad y la política están basadas en principios que son incuestionables, trascendentes e inmunes a revisión; y que por eso se encuentran fundando la sociedad y la política desde afuera⁴. De este modo Althusser, dejando de hablar de Marx por un momento⁵ y deteniéndose en Brecht o Strehler, no estaría tan preocupado por dar cuenta de realidades o ideas que viven en el teatro, sino más radicalmente de espacios, lugares y posiciones que permitan pensar la política.

El filósofo nos explica que Brecht transformó la práctica teatral “cuando renunció a tematizar bajo la forma de una conciencia de sí el sentido y las implicaciones de una pieza” (Althusser, 1983: 118). De este modo, Brecht excluía toda pretensión de tomar y representar a uno mismo (o a otro) bajo la forma exhaustiva de *la conciencia de sí*. Por su parte, *el teatro clásico* -generalización de la que, aclara Althusser, habría que excluir a Shakespeare con sus espectros- es el que “nos da el drama, sus condiciones y su dialéctica enteramente reflejados en la conciencia especular de un personaje central. Es decir, que refleja su sentido total en una conciencia, en un ser humano que al hablar, actuar, meditar, evolucionar, constituye para nosotros el drama mismo” (Íd.).

Estamos frente a la unidad central de una conciencia dramática que domina todas las demás unidades. Conciencia de sí que impone la regla de la unidad, que

⁴ Hablamos de un rechazo *pretendido* porque cabe dudar del éxito de esta búsqueda. Porque éste iba necesariamente en contra del marxismo mismo y, por encadenamiento -aunque no sólo por ello-, en contra de Althusser mismo. Así, el filósofo se habría expuesto a un esfuerzo obsesivo e inconcluso por tornar pensable y posible la política por fuera de las modalidades de la causalidad lineal “transitiva” o “expresiva” (Althusser, 2004a: 201) de las que, como mencionábamos, pretendía huir. Lejos de un territorio alcanzado descubriríamos que ese esfuerzo, y su eventual fracaso, nos exige continuar con esta investigación en la actualidad.

⁵ Debe tenerse en cuenta que *El Piccolo...* resulta distintivo hacia el interior de *Pour Marx* también porque es el único capítulo en el que no se habla específicamente de Marx. Y más allá de esto, porque sabemos que no nombrarlo es una de las formas de la presencia, *El Piccolo...* tampoco viene a inscribirse en alguna de las polémicas en las que Althusser pretendía participar por aquellos años. Ni el debate sobre el joven Marx (presente en los capítulos uno, dos y cinco), ni la interrogación por las modalidades de la determinación (presente en los capítulos tres y seis), ni por último el problema del humanismo (presente en el capítulo siete), son el propósito declarado del texto.

reúne en un personaje (individual o colectivo) la totalidad de las condiciones de ese drama y su temporalidad. Incluso sus adversarios eran tallados a su medida, lo cual era la condición para que sean *sus* adversarios, para que vivan en su propio tiempo y a su propio ritmo. “El adversario era sin duda *su* adversario: en el conflicto, le pertenecía tanto como él se pertenecía a sí mismo, era su doble, su reflejo, su contrario, su noche, su tentación, su propio inconsciente vuelto contra sí mismo” (Ibíd.: 121). Finalmente, todo espectador también vivía en la pieza identificándose con su propio tiempo, su propia conciencia; es decir, con el único tiempo, con la única conciencia que le era ofrecida.

En este sentido, la figura metafísica que resumiría el proyecto del teatro clásico sería la de la *presencia*. Si seguimos a Brecht, si nos tomamos en serio sus afirmaciones y sus disposiciones, confirmaremos que no hay posibilidad de proyecto crítico dentro de la figura exhaustiva de la presencia plena y eterna. Por eso la lección brechtiana nos dice que “las dramaturgias tradicionales son radicalmente falsas” porque son “dramaturgias de la abdicación” (Barthes, 2003: 66). Lo que está en cuestión en este punto es la cualidad primera (y última) de toda categoría de la metafísica occidental: la unicidad de sentido y su consecuente linealidad.

No es casualidad que en *El Piccolo...* las dos nociones puestas en cuestión en su pretendida condición de linealidad y unicidad sean las de *sujeto* y *tiempo*. Porque en el pensamiento canónico sobre la política ha operado -al decir de Étienne Balibar- una *ecuación generativa*, en la que “la humanidad del hombre (...) [es] identificada con el *sujeto* (o con la subjetividad)” y éste, por su parte, es pensado “a partir del horizonte teleológico de una coincidencia, o de una reconciliación, entre la individualidad (particular y colectiva) y la conciencia (o la presencia a sí mismo)” (Balibar, 2007: 163). Y porque la misma ecuación ha trabajado en relación al *tiempo* -demostrado en una sección de *Lire le capital* a la que volveremos- bajo la forma del encadenamiento en absoluta continuidad y contemporaneidad del tiempo en su pasado, su presente y su futuro. Asimismo, la historia de la filosofía nos enseña que ambas categorías son co-pertenecientes y que las cualidades de una pueden ser

referidas a la otra: figura plena y humanista del *tiempo*, figura lineal y progresiva del *sujeto*. De ahí la importancia de abordarlas juntas.

Tampoco es casual que las nociones de *tiempo* y *sujeto* aparezcan problematizadas tempranamente en las lecciones de althusserianas sobre Maquiavelo de 1962. Es allí donde nuestro autor se pregunta si el pensamiento del secretario fiorentino se encuentra *fundado* en una teoría de la historia o de la naturaleza humana:

¿No remiten los análisis de *El Príncipe* de manera implícita o explícita a una o dos teorías más generales que serían el *fundamento* de los análisis y de las conclusiones políticas de Maquiavelo? (...) ¿No encontramos un nivel de reflexión en el que se encuentran fundadas las teorías prácticas de El Príncipe? En otros términos, ¿No hay como fundamento del pensamiento de Maquiavelo a la vez una teoría de la naturaleza humana y una teoría de la historia? (2007: 227).

Con su respuesta Althusser caminará contra las enseñanzas apresuradas que han intentado aferrar el pensamiento de Maquiavelo junto con aquellos dos anclajes metafísicos. Althusser nos propone repensar estos dos (supuestos) anclajes de la teoría maquiaveliana preguntándonos, por un lado, si su fundamento es propiamente hablando una teoría de la naturaleza humana. No, porque entre los conceptos que propone Maquiavelo acerca del hombre, por una parte, “y los análisis que pretende fundar, por la otra, no existe ningún lazo; no existe deducción o génesis” (Ibíd.: 229). Acto seguido nos pregunta si su fundamento es una teoría de la historia como la expuesta al comienzo de los *Discorsi*. Y la respuesta sigue siendo negativa, porque el proceso infinito de los ciclos y de la repetición histórica descrito en los *Discorsi* contiene siempre una lucha que interrumpe el ciclo y *abre* propiamente la historia (Ibíd.: 234). Mediante esta doble negativa Althusser concluye que el pensamiento de Maquiavelo se nos revela “incapaz de fundarse ya sea en una antropología, ya en una teoría cíclica de la historia” (Ibíd.: 235). Su pensamiento aparece así sobre el fondo de

una contingencia fundacional no encontrando nada, ni nadie, que prefigure una consonancia final.

Por último, y más en general, Althusser condensó en una expresión famosa el triple problema de la política, el tiempo y el sujeto: “la historia es (...) un proceso sin Sujeto ni Fin(es)” (1974: 81). Quizás por eso también en la reflexión del autor aquellas nociones siempre van juntas. Hacia el interior de cada una de ellas Althusser pretende señalar un hiato que sugiera aquello que difiere de *sí mismo*. De este modo, si el cuestionamiento a la unicidad y linealidad de las nociones del sujeto y el tiempo tienen lugar, es porque el pensamiento hegemónico sobre la política ha intentado hacer de ellas su fundamento bajo el esquema de la *presencia*. La composición y la necesidad de este cuestionamiento althusseriano deberían pensarse bajo la figura de un juego infinito, habilitado por su propia finitud: un vacío, una ausencia, un centro que no es tal por estar ya-desde-siempre desplazado. Desde esta interrogación nuestro autor intenta pensar las categorías como un campo de batalla conceptual y político, no relacionando su ser con la verdad sino como “una apuesta política, un devenir o una relación de fuerzas, ellas mismas ‘interiores’ a su propio conflicto” (Balibar, 2013: 84). Pero veamos, ya sin rodeos, de qué manera se abordan en *El Piccolo...* las nociones de tiempo y sujeto en contraposición al esquema metafísico de la presencia.

El tiempo está disociado

El problema de la temporalidad fue trabajado con insistencia en el círculo más próximo a Althusser durante los años sesenta, bajo la interrogación por las condiciones que permitirían formular el concepto de *tiempo histórico* desde el marxismo. La posibilidad de pensar y actuar en un tiempo por definición desajustado dependía de la capacidad que tengamos para dar cuenta del desarrollo complejo y desigual de la historia: deshaciéndonos de la pregunta por el Origen y el Fin de la historia, y consecutivamente introduciéndonos en la re-pregunta por el origen y el sentido *en* la historia. Junto a la categoría de *sobredeterminación* nuestro autor

descubría a la excepción como la regla, barriendo con una historia lineal del desarrollo continuo, que en su continuidad operaba como la historia de la manifestación o de la progresiva toma de conciencia. Dicha constatación nos obligaba a renunciar a toda teleología de la razón, para concebir a la historia como una relación de *producción* antes que de expresión. En este marco el marxismo debía formularse en abierto rechazo a toda filosofía de la historia, esto es, a toda teoría cerrada y escrita de antemano; precisamente porque dentro de esa historia no había lugar para la política⁶.

Hace un momento anticipamos que en la pieza dispuesta por Strehler -y en las grandes obras de Brecht- Althusser destacaba dos formas de temporalidad que señalaban una disociación interna imposible de sintetizar. Por un lado, la *estructura temporal de la crónica* en la que desfilan personajes anónimos, tipificados e intercambiables, sugiere “un tiempo detenido, donde nada ocurre que se parezca a la Historia, un tiempo vacío y sentido como vacío: el tiempo mismo de su condición” (1983: 111). Un tiempo que a medida que transcurre tiende al silencio y la inmovilidad. Fijado en la repetición, sin continuación ni efecto, sin esperanza ni porvenir. Pero a esa estructura le sigue, por otro lado, la *estructura temporal del drama*. Se trata de “un tiempo en el que no puede dejar de pasar algo de historia. Un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible y que produce él mismo su contenido. Es un tiempo dialéctico por excelencia” (Ibíd.: 112-113).

La propia disociación sin síntesis entre las dos estructuras era la que le daba a la pieza de Strehler su profundidad. De un lado, un tiempo no dialéctico que transcurre sin una necesidad interna, que corre siempre indiferente a su otro lado. De ese otro lado, un tiempo dialéctico empujado por una contradicción interna que provoca su evolución y su resultado. La paradoja de *El nost Milan* -afirmará Althusser reverberando la sonoridad de las páginas más destacadas de *Contradicción y sobredeterminación*- es que

⁶ Sobre estos temas sugerimos la revisión de “Contradicción y sobredeterminación (notas para una investigación)” y “Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)”, ambos reunidos en *Pour Marx*; así como también a la contribución de Étienne Balibar en *Lire le capital*.

la dialéctica se juega, por así decirlo, lateralmente, entre bastidores [*à la cantonade*]⁷, en alguna parte, en un rincón del escenario y al final de los actos: esta dialéctica (...), la esperamos en vano: los personajes se burlan de ella. Toma su tiempo y no llega nunca antes del fin (...). Esta dialéctica llega siempre cuando todo el mundo ha partido (Id.).

¿De qué modo comprender aquella perpetua tardanza?, y antes que eso, ¿de qué dialéctica se trata? La dialéctica que nuestro autor señala en retardo no es otra que la hegeliana y su conciencia. Es por eso que estas páginas se encuentran en relación con la sección IV de *Lire le capital* donde Althusser se proponía realizar un *bosquejo del concepto de tiempo histórico* demarcándolo de la filosofía hegeliana. Siguiendo aquellas páginas podemos aislar dos características co-pertenecientes del tiempo hegeliano: la continuidad homogénea y su contemporaneidad, constituidas ambas por las cualidades de la *sucesión* y de la *simultaneidad*. Según esta concepción, se habilita lo que Althusser llamó un *corte de esencia*: una operación intelectual por la cual se opera un corte vertical del presente en el que todos los elementos revelados están entre ellos en una relación inmediata que expresa su esencia interna estructurada por un *presente rector*. De modo que

el presente constituye el *horizonte absoluto* de todo saber (...). La filosofía, por más lejos que vaya, jamás franquea los límites de este horizonte absoluto: aunque emprenda su vuelo en la *tarde*, pertenece todavía al día, al día de hoy; sólo es el presente reflexionando sobre sí, reflexionando sobre la presencia del concepto a sí mismo, el mañana le es prohibido por esencia (Althusser, 2004a: 105)

⁷ La expresión francesa *à la cantonade* hace referencia a un acto de habla que no tiene un destinatario específico, y que al referirse a alguien o algo sólo puede hacerlo de modo lateral. La traducción viene indicada como la de un mensaje *entre bastidores* que se hace presente en el escenario a condición de no estar él mismo presente.

Esta composición de un tiempo continuo y contemporáneo a sí mismo, no es otra cosa que la concepción ideológica del tiempo constituido como tal en su linealidad por la unicidad de una conciencia. Esa es la dialéctica del drama de *El nost Milan*, la cual “da vueltas en el vacío, ya que no es más que la dialéctica del vacío, separada para siempre del mundo real” (Althusser, 1983: 115). Esta conciencia, no puede salir de sí por sus propios medios: “*necesita una ruptura, y el reconocimiento de este vacío: el descubrimiento de la no-dialecticidad de esta dialéctica*” (Íd. Resaltado propio). Althusser nos dirá que esa dialéctica no tiene derecho en el centro del escenario sino a uno de sus extremos, no tiene derecho a ser *la* historia sino a recorrer su camino lateral sin ser capaz jamás de invadirla ni mucho menos dominarla.

Esta *disociación* interna que descoyunta la dialéctica del drama es denominada por Althusser como “*estructura latente asimétrica-crítica*” o también como “*estructura de la dialéctica entre bastidores*” (Ibíd.: 117. Resaltado propio). Y nos sugiere que en las piezas de Brecht (como *Madre Coraje* o *Vida de Galileo*⁸) podemos reconocer la misma disociación entre formas de temporalidad

que no llegan a integrarse una en la otra, que no tienen relación la una con la otra, que coexisten, se entrecruzan, pero no se encuentran, por así decirlo, jamás; a hechos vividos que se anudan en la dialéctica, localizada, aparte, como en el aire; obras marcadas por una disociación interna, por una alteridad sin resolución (Id.).

Aunque no se trata sólo de coexistencia, cada una es a su vez la condición de posibilidad para que la otra pueda salir de sí misma. Este desequilibrio interno es el que da su dinámica a la pieza. Desequilibrio de la presencia y de la conciencia de sí que *abre* propiamente la historia: un tiempo esta vez sin presente rector, un tiempo

⁸ El tiempo del drama opera según lo que Althusser denominó como *causalidad galileana*, asimilándola a la *causalidad lineal* que antes mencionábamos. Es curioso que Brecht ponga en cuestión este tipo de causalidad en una obra sobre la vida de Galileo, y deberíamos sospechar de esta coincidencia porque las elecciones de Althusser nunca son inocentes. Creemos que en el señalamiento a *Vida de Galileo*, nuestro autor nos sugiere en un mismo movimiento la necesaria deconstrucción de la *causalidad lineal* pero no para dejar de pensar cualquier determinación sino para comenzar a pensar la noción -aún innombrada- de *causalidad estructural*, de una necesidad inmanente en sus efectos.

que ya no se mide de la misma manera, precisamente por constituirse como tal lejos de toda medida. Se trata de piezas disociadas, que se niegan a hacer de la conciencia de sí del drama el centro que estructure su origen, su desarrollo y su final. El centro, si es que esa palabra aún tiene algún sentido, está en las piezas “siempre al lado” (Althusser, 1983: 119)⁹. El centro no es sino ese hiato, ese espacio que separa las dos formas de temporalidad y que al mismo tiempo las pone en relación constituyéndolas como tales. En el núcleo de la pieza ocurre ese desplazamiento del siempre ir más allá de la conciencia de sí, plena y acabada al *sin sentido* de una realidad, nuestra única realidad. Estamos frente a una compleja relación entre el sentido y su abismo, derribando el mito ideológico del origen y del final, al tiempo que lo precisa; pretendiendo tachar la necesidad histórica, al tiempo que reconoce la imposibilidad de su borradura definitiva.

Quizás sea el momento de evocar la figura de Maquiavelo, para que en su venida reúna estos fragmentos dispersos. Quisiéramos afirmar que la estructura interna de *El Príncipe* también está constituida por la disociación de la que hablábamos. Ésta se revela de manera sintomática cuando pasamos del capítulo 24 al 25 y finalmente al 26 en su *Exhortación a ponerse al frente de Italia y liberarla de los bárbaros*. Curiosamente, la Italia de la que nos habla Maquiavelo no es la de nuestros mitos, así como tampoco lo era la Italia de la que hablaba *El nost Milán*. Tampoco el pueblo es en absoluto mítico, un populacho que “no tiene más historia en la vida que en sus sueños” (Althusser, 1983: 108), como ese pueblo fiorentino nunca definido de manera precisa. Sin embargo con y contra esa materia disponible, hacia el “fin del acto” -hacia el final de *El Príncipe*- “aparece, en un breve relámpago, el bosquejo de una ‘historia’, la figura de un destino” (Id.): un acto histórico en negativo que señala

⁹ Sería bueno disponer los términos de un debate entre esta problematización y la que llevará adelante de manera implacable Derrida unos tres años después en *La Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Entre tantas apuestas contenidas allí, nos interesa ahora recordar la siguiente: “a partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse bajo la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar” (1989: 385). Abordar esto aquí exigiría un completo protocolo de lectura. Sólo quisiéramos dejar mencionado que si un debate se impone en el par de nombres Derrida/Althusser, el mismo podría comenzar por el espacio abierto en el *pendant* de estos dos textos: *El Piccolo...* y *La Estructura, el signo y el juego...*

una Italia por construir y unos bárbaros por expulsar. Lo que esta disociación refleja es un lugar vacío e inasignable, una estructura que al diferir el presente de sí mismo posibilita su enlazamiento. Esa estructura nos sugiere la pregunta que constituye el núcleo desde el cual analizar la lectura althusseriana de Maquiavelo: *¿cómo encadenar aquello que sólo puede aparecer bajo la forma de un distanciamiento, de un desencadenamiento por su eslabón más débil?*

Es por eso que Althusser insistirá en que es preciso hablar de una estructura latente en las piezas dispuestas por Brecht y Strehler. Porque cada pieza no se reduce a sus actores ni a las relaciones que éstos expresan sino a la *relación* entre dos formas de temporalidad que discurren paralelas sin encuentro entre lo pleno del sentido del tiempo del drama y el sin sentido de un tiempo vacío “que ninguna Historia mueve” (Ibíd.: 124). Cada uno de ellos por separado, *en ausencia de relación explícita*, señalan el rostro del otro: *su impotencia*. La de una dialéctica hegeliana que al moverse por ella misma nada mueve. La de un mundo sin sentido aparente a través del cual transcurrimos de manera tipificada, sin origen y sin final. La estructura de la dialéctica *à la cantonade* deja a la vista que la contingencia y la necesidad no agotan el mapa de lo posible, y habilita la posibilidad del encuentro contingente entre ambas estructuras temporales para provocar un cambio de terreno desde una temporalidad simple (sea de la crónica o del drama) hacia su impensada temporalidad plural y compleja¹⁰.

¹⁰ Para construir el concepto marxista de tiempo histórico debíamos tomar distancia de la concepción hegeliana mediante dos movimientos: primero, la afirmación de un tiempo plural y no reducible al desarrollo de una conciencia. Segundo, ante la necesidad de pensar las diferencias de ritmos y las cadencias propias de esa multiplicidad de tiempos, era necesario afirmarlas en un fundamento (por más precario y contingente que éste sea). De modo que en el proyecto althusseriano “no estamos sólo frente a la afirmación de un tiempo plural (...) sino también frente a la teoría de la articulación de estos tiempos y el intento por redefinir radicalmente todo el sistema de implicaciones del concepto de historia (...) a través de esta articulación” (Morfino, 2013: 11. Traducción propia). De ahí la importancia de avanzar en una teoría de la articulación de los tiempos, es decir, de la *relación* entre elementos que sólo tienen existencia en cuanto tales por y para ella.

El (cuestionamiento del) sujeto por fin cuestionado

Nuestro abordaje de la noción de sujeto llega tarde. Pero quizás sea posible, al sugerir los términos de un debate, hacer de este tópico retrasado un camino re-trazado. Althusser se inscribe en lo que Balibar denominó como *el episodio francés de la antropología filosófica*. En esta estela, y simplificando, se visualiza un movimiento de “deconstrucción del sujeto como *arché* (causa, principio, origen) y de una reconstrucción de la subjetividad como *efecto*” (Balibar, 2007: 164). De este modo se procedería a una destitución de la figura plena y humanista del sujeto, derribando los supuestos de autonomía o armonía preestablecida que sostienen su función teleológica. Es sabido, además, que para Althusser la interrogación por el *sujeto* incluye dos cuestionamientos sucesivos. Por un lado mediante la apuesta por el anti-humanismo teórico el autor inscribe a Marx en el movimiento que desde fines del siglo XIX puso en duda la propia figura del hombre, señalando que su revolución teórica habría significado una ruptura con todo concepto filosófico del sujeto asociado a los conceptos idealistas de origen y fin de la historia. Por otro lado, con el tratamiento de la relación directa entre las categorías de ideología y de sujeto, el autor reconocía a la segunda como instancia constituida por la primera.

Ahora bien, con este desplazamiento en el tratamiento de la noción de *sujeto* podríamos permanecer anclados en aquellas cualidades metafísicas de linealidad y unicidad que Althusser se empeñó en cuestionar. Es por eso que esta tematización no sería correctamente comprendida bajo el signo de un simple abandono de la cuestión del sujeto, sino más bien bajo el de una reformulación y nueva problematización. Es esta inflexión la que nos interesa, y encontramos en *El Piccolo...* una oportunidad para pensarla. Pero esta ocasión sólo emerge como tal mediante la sobredeterminación de otro texto. Estamos ahora en el capítulo 1 de *Machiavel et nous*, donde Althusser busca dar cuenta de la especificidad de la práctica política. Ante este desafío el autor desliza descuidadamente la categoría de *sujeto*, afirmando que el espacio de la práctica política “no tiene sentido más que por su sujeto, posible o necesario” (2004b: 58). Sabiendo el riesgo al que se exponía, nos propone inmediatamente que dejemos

de lado el término ambiguo de *sujeto* para sustituirlo por el de *agente*. Nada aclara, sin embargo, la introducción de esa nueva noción porque aquello que late de manera ambivalente dentro de la noción de sujeto es lo que hace que ésta emerja aún luego de rechazada. Por eso seguirá apareciendo en las siguientes páginas de aquel texto y el autor continuará tachándola, aunque bien parece esa tachadura una pasión inútil.

Dice Althusser que en *El Príncipe* ese lugar del sujeto de la práctica política es un lugar vacío para llenarlo. Pero nos sugerirá inmediatamente que ese espacio no es un lugar vacío sino, más específicamente, *dos*. Refiriéndose con esto al espaciamento indicado en la dedicatoria a Lorenzo de Medici, a esa diferencia irreductible entre la llanura y la montaña, entre el punto de vista del príncipe y el punto de vista del pueblo: “para conocer bien la naturaleza de los pueblos, es necesario ser príncipe y para conocer bien la de los príncipes es necesario formar parte del pueblo” (Maquiavelo, -1513- 2010: 34)¹¹. Esta distancia, explica Althusser, es “el *espacio* de la práctica política” (2004b: 61). Pero tal como es concebido por el filósofo,

éste no es un *punto* asignable en el espacio, ya que el espacio de la política no tiene puntos y no es un espacio más que como figura: todo lo más hay *lugares*, en los que los seres humanos se reagrupan bajo relaciones. Y, en el caso de que fuera un punto, no sería fijo, sino móvil, mejor aún, inestable en su ser mismo (Ibíd.: 58).

No es casual que sea aquí donde Althusser recupere la equiparación realizada por Antonio Gramsci (2008a) entre *El Príncipe* y el *Manifiesto Comunista*. Señalando que, si bien hay una proximidad entre ambos, en el punto en el que estamos no hay identidad sino más bien diferencia. Según nuestro autor, el *Manifiesto comunista* es escrito bajo la unificación del punto de vista de clase y el partido de clase, siendo

¹¹ Que no se confunda esta distinción con la realizada por Maquiavelo entre los humores de los grandes y del pueblo. Se trata de otra demarcación en la que opera la dinámica del antagonismo irreductible entre los dos humores, pero que no se reduce a ella. Simplificando y agregando una hipótesis de lectura, si la oposición entre los grandes y el pueblo nombra el antagonismo que describe el desarrollo efectivo de la historia (como contradicción y antagonismo), la distinción entre el punto de vista del príncipe y el del pueblo se refiere al problema del sujeto que se constituye en aquel antagonismo y que a la vez lo constituye como tal.

estos uno y lo mismo: el proletariado. Pero en *El Príncipe* ocurre otra cosa. Si bien es cierto que Maquiavelo se sitúa en el punto de vista del pueblo, el príncipe al que le asigna la misión histórica es *lo otro* del pueblo; al tiempo que el propio pueblo no está llamado a hacerse príncipe. Existiendo así,

una dualidad irreductible entre el lugar del punto de vista político y el lugar de la fuerza y de la práctica política, entre el sujeto desde el punto de vista político, el pueblo, y el «sujeto» de la práctica política, el Príncipe. Esta dualidad, esta irreductibilidad, afecta *al* Príncipe y *al* pueblo. Siendo el Príncipe definido única y exclusivamente por la función que debe llevar a cabo, es decir, por el vacío histórico que debe llenar, es una forma vacía, un puro posible-imposible aleatorio: ninguna pertenencia de clase le predispone para cumplir su tarea histórica, ningún vínculo social le liga a este pueblo que debe unificar a una nación (Id.).

Así es como el filósofo llega a afirmar que en Maquiavelo, el lugar del punto de vista de clase y el lugar de la práctica política están dissociados, siendo ese “hiato” el que “sobredetermina los efectos precedentes” (Ibíd.: 64). Súbitamente y en un lenguaje heterodoxo, el francés intenta moverse (contra el pensamiento hegemónico en general y marxista en particular) entre la deconstrucción de la categoría de sujeto como identidad plena, y la disposición de un espacio irreductible en el que el sujeto emerge como necesario desde sus propias condiciones de imposibilidad. Sobredeterminando y rearticulando de un modo particular aquellas condiciones. Con Maquiavelo, Althusser se embarcaba en la tarea de pensar el lugar y el portador de una política entre el punto de vista del príncipe y el punto de vista del pueblo -¿qué es ese pensamiento sino un intento por asir el problema del sujeto de la política luego de su cuestionamiento?-, y lo hacía afirmándose paradójicamente en una indeterminación. Al sospechar que sin esa indeterminación no habría política posible, pretendía dar cuenta de la dualidad de los lugares y de la dualidad de los sujetos.

Señalando un escenario en el que la constricción de la necesidad y la dispersión de la contingencia no agotan el espacio ambivalente del sujeto; porque es éste, él mismo, el lugar de la ambivalencia.

Volvamos ahora a *El Piccolo...* para demostrar que si nos hemos alejado no es sino para reencontrarnos al final del camino. Allí, con el cuestionamiento al desarrollo lineal del tiempo venía encabalgada la crítica a la centralidad de un sujeto amo de su obra y de sus pesadillas: ese sujeto que nos daba el drama, sus condiciones y su dialéctica en un personaje central. En *El nost Milan* y en las piezas de Brecht -aquí Althusser ya no habla sino al pasar de Strehler-, ningún personaje “reúne en sí, en forma reflexiva, la totalidad de las condiciones del drama” (1983: 119). Nina o a su padre, Madre Coraje o sus hijos, Galileo o Andrea Sarti, aparecen divididos e incapaces de ser *por sí mismos* protagonistas y dueños completos de su drama. En *El Piccolo...* este cuestionamiento es abordado de modo sucesivo mediante el desajuste de las figuras del héroe y del espectador. Figuras que, para concluir, nos disponemos a analizar sucesivamente.

En el *teatro clásico*, el conflicto se identificaba con la conciencia de sí del *héroe* y a su vez el espectador se identificaba con él. En cambio, “en las grandes piezas de Brecht esta confusión llega a ser imposible en razón de su estructura disociada misma”. No es que -continúa Althusser- los héroes hayan desaparecido porque Brecht los hubiese tachado de sus piezas sino que “por muy héroes que sean (...) la pieza los hace imposibles, los destruye, a ellos y a su conciencia, y a la falsa dialéctica de su conciencia” (1983: 122-123). El héroe, en tanto sujeto constituyente, se revela como imposible en esta estructura disociada precisamente porque lo que está arruinado es la garantía de su univocidad. Ahora bien, tal como hemos expuesto, la tachadura de su imagen no implica el abandono definitivo de su figura. Estaríamos entonces ante un segundo movimiento que sobredetermina el clásico cuestionamiento del sujeto. Este movimiento parece corresponderse con lo que Balibar ha descripto como

una alteración de la subjetividad bajo las diferentes modalidades de una desnaturalización, de un exceso o de un suplemento (como dijo Derrida): a manera de oxímoron y en consecuencia íntimamente emparentada a la idea de una *condición de imposibilidad de la experiencia* (o de una condición de la experiencia como ‘experiencia de lo imposible’) (...). La subjetividad se forma o se nombra como la cercanía de un límite, cuyo franqueamiento está siempre ya requerido permaneciendo de algún modo siempre irrepresentable (Balibar, 2007: 164).

El antiguo discípulo de Althusser nos explica que este segundo movimiento es el que típicamente se ha llamado post-estructuralista, pero que sería más preciso caracterizarlo como un movimiento inmanente al propio estructuralismo. Esto es, del pasaje del sujeto como instancia constituyente al sujeto como instancia constituida; y de allí a aquello que hace que no sea él, a aquello que imposibilita el cierre por medio del señalamiento de la indeterminación y la negación inmanente a su clausura, “un momento de reinscripción del límite a partir de su propia impresentabilidad” (Ibíd.: 165).

Asimismo, seguimos en un tema que otro discípulo de Althusser ha caracterizado como propiamente brechtiano: el problema que surge al plantear la relación entre el personaje y su destino histórico, o en otros términos, “¿cómo representar el devenir de un sujeto y esclarecer a la vez el juego de fuerzas que lo constituye, pero que es también el espacio de su voluntad y sus decisiones?” (Badiou, 2009: 62). El sujeto existiría y sería reclamado, precisamente, por su relación con lo que por definición no le pertenece. De esta manera, ya no estaría constituido por una necesidad fáctica (el producto de una intención, consciente o inconsciente), y su sentido no estaría *en sí mismo sino siempre a su lado*: en sus márgenes, en ese límite donde sus condiciones de posibilidad (es decir, lo que se pretende de él), comienzan a estar referidas a sus condiciones de imposibilidad. De este modo el sujeto en tanto sujeción y subjetivación se negaría en el mismo momento en que se enuncia, siendo

como el proyecto político del cual debería ser parte: indispensable e imposible. De ahí que una indefinición proveniente del corazón de cada pieza nos haga cuestionar quién es propiamente el actor, cuál es la obra y en qué escenario tiene lugar. Una indefinición que antes que saldarse con una respuesta por ella y en ella, reclama más bien un salto fuera del escenario como el sugerido hacia el final de *El Piccolo...* mediante el tratamiento de la figura del *espectador*.

El cuestionamiento a la figura plena de la conciencia de sí denunciaba, a su vez, dos modelos clásicos de la conciencia espectadora delimitados por Althusser. Por un lado el de la *conciencia de sí* en el espectador, quien manteniéndose a distancia de la pieza asumiría la tarea de juzgar, criticar y deducir una conclusión. Por otro lado el modelo que invoca el concepto de *identificación* psicológica que propone una asimilación acrítica entre el público y el espectáculo. Althusser explica que de lo que se trata, no es de optar por uno u otro modelo sino proceder a la abolición de la *conciencia espectadora* misma. Primero, si la pieza en este teatro materialista no puede tolerar la conciencia de sí, ¿qué título tendría este espectador para asumir esa absoluta conciencia?: “de la misma manera que la pieza no contiene el ‘Juicio Final’ de su propia ‘historia’, el espectador no es el Juez supremo de la pieza” (Althusser, 1983: 122). El espectador ve la pieza, la piensa y la vive disociado. Segundo, el propio concepto de *identificación* con cierto personaje no alcanza a dar cuenta de la situación: “antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de un Otro), el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico”¹² (Ibíd.: 123).

Tal como detallamos, el desequilibrio de la pieza -su estructura asimétrica, descentrada- es lo que explica la dinámica esencial de toda tentativa teatral de carácter

¹² El autor anticipa que las consideraciones vertidas acerca de la *identificación* como concepto analítico son preliminares, no pudiendo abordarlas más que de manera aproximativa. Lo que importa es la siguiente aclaración: “lejos de mí pensar en negar la eficacia de los procesos psicológicos en el espectador sentado delante del escenario, pero es necesario decir que los fenómenos de proyección, sublimación, etc., que pueden observarse, describirse y definirse en situaciones psicológicas controladas, no pueden, ellos solos, dar cuenta de una conducta compleja tan específica como la del espectador que-asiste-a-una-representación” (Althusser, 1983: 123). Siguiendo a Althusser, de lo que se trataría sería de elucidar la inserción de procesos psicológicos concretos como los de la identificación en un proceso que los excede como es el del *reconocimiento cultural e ideológico*.

materialista. Althusser consideraba que estas observaciones permitían pensar aquello que Brecht llamó el *Verfremdungseffekt* -efecto distanciamiento o efecto V-, mediante el cual pretendía crear una nueva relación crítica y activa entre el público y la pieza:

quería romper con las formas clásicas de la identificación, que mantenía al público en suspenso en relación con el destino del héroe y empleaba todas sus fuerzas afectivas en la catarsis teatral¹³. Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él, o de gozar simplemente. En una palabra, quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real (Ibíd.: 120).

Esta tesis brechtiana ha sido interpretada a partir de una serie de elementos técnicos, Althusser por su parte tenía sus propias pretensiones insistiendo en la densidad filosófica del *efecto distanciamiento*. Proponiéndonos entenderlo no tanto como un conjunto de técnicas, sino más bien “como un efecto general de la práctica teatral” (Althusser, 2011: 58), que operaría bajo el signo de lo que el filósofo denominó, en relación a Marx y Spinoza, como *causalidad estructural*: el reconocimiento de una estructura existente en sus efectos. Quizás es por esto que Althusser proponía traducir el *Verfremdungseffekt* como efecto *desplazamiento* o efecto *desajuste* [*décalage*]. De lo que se trata, es de producir una alteración en lo que afecta al conjunto de las condiciones del teatro. Habiendo un desplazamiento que resume todos los otros, *el del punto de vista*: “se debe abandonar el punto de vista de la interpretación especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria

¹³ No omitamos aquí el índice de otro desacuerdo entre Gramsci y Althusser que debería interesarnos, porque lo que está en juego es la interrogación por la política *entre* la destitución y la institución de todo sentido. El italiano se ha valido explícitamente del término aristotélico de *catarsis* para indicar “el paso del momento meramente económico (o egoístico-pasional) al momento ético-político, esto es, la elaboración superior de la estructura en la superestructura en la conciencia de los hombres. Ello significa también el paso de lo ‘objetivo a lo subjetivo’ y de la ‘necesidad a la libertad’. (...) la fijación del momento ‘catártico’ deviene así el punto de partida de toda filosofía de la praxis; el proceso catártico coincide con la cadena de síntesis que resulta del desarrollo dialéctico” (Gramsci, 2008b: 47). Para Althusser nada de eso existiría precisamente por estar intentando descoyuntar esa dialéctica en la que el comunista italiano habita.

(teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, en sentido fuerte, este de la política”¹⁴ (Íd.).

A su vez, el efecto *distanciamiento* también se ha traducido como *extrañamiento* y como *desfamiliarización*. Lo cual nos hace pensar en aquello que sentimos frente al dispositivo teórico dispuesto por Maquiavelo, el cual se nos revela como inasible en el momento en que lo intentamos apresar (Althusser, 2004b). Sin embargo nosotros mismos al leerlo, al caminar junto a él entre centauros, leones y zorros nos vemos ya desde siempre atrapados por su disposición, digamos ahora, por la estructura latente de su obra. En un mismo movimiento él permanece inapresable y nosotros prisioneros de no se sabe bien qué cosa: presas de una extraña familiaridad, de una inconmensurable distancia y proximidad a la vez. Nos sentimos presentes en esa plaza de Cesena donde fue partido en dos mitades Ramiro de Orco dejándonos *estupefactos*. Aunque, a diferencia de la memorable historia reconstruida por Maquiavelo, permanecemos *insatisfechos*. Insatisfacción que nos recuerda a esa relación que por medio de un desplazamiento nos une, y mediante una identidad nos desplaza. Esta curiosa relación es la que en *El Piccolo...* lleva el nombre de *reconocimiento*¹⁵. El cual “supone, al principio, una identidad esencial (...) que une a los espectadores y actores reunidos en un mismo lugar, en una misma tarde” (1983: 124); pero que, como veremos a continuación, en absoluto se reduce a ella. Tal como dice Althusser, compartimos la misma historia y es allí donde todo *comienza*. No se debe sino a esto que seamos nosotros los lectores o espectadores, por anticipado

¹⁴ Desde el punto de vista althusseriano en el teatro con Brecht, en la filosofía con Marx y en la política con Maquiavelo se han producido inflexiones, puntos de no retorno. Nótese que estas transformaciones acontecen en el -a falta de una mejor palabra- registro de una *práctica*. Es decir, no se trata de un abandono liso y llano o una inversión especular de los postulados del teatro, la filosofía o la política. Sino más bien de una subversión producto de su re-trabajo, de una particular re-disposición, desarticulación y rearticulación de sus condiciones internas. De las múltiples referencias posibles de la reflexión brechtiana sobre este punto, nos limitamos aquí a volver a algunos versos de dicha apuesta en *Sobre el teatro cotidiano*: “De esta manera el teatro de ustedes / se basará en la práctica. Podrán decir: nuestras máscaras / no son nada especial, puesto que sólo son máscaras” (Brecht, 2012:128).

¹⁵ Aquí nos encontramos de lleno en un tema en formación que el correr de los años se constituiría en crucial de la problemática althusseriana, el de la *ideología*. Decimos en formación ya que permanecemos en 1962 faltando al menos tres años para que toda una serie de reflexiones sobre la ideología vayan articulándose en la problemática que luego conocimos. De todos modos, un elemento (de los más importantes) ya está presente en la materialidad del texto: toda relación ideológica -lo cual es una tautología- es en un mismo movimiento una relación de *reconocimiento* y de *desconocimiento*.

partes de la pieza misma, al tiempo que aquello que puede excederla. Nosotros los espectadores

de esta *mise en scène*, de este teatro que es a la vez su propio escenario, su propio texto, sus propios actores; este teatro cuyos espectadores no pueden ser espectadores, sino porque son ante todo actores obligados, sujetos a las restricciones de un texto y de papeles de los cuales no pueden ser los autores, ya que por esencia, *es un teatro sin autor* (Althusser, 2004a: 208).

Por eso, insiste Althusser, no importa demasiado que conozcamos el desenlace de la pieza, “ya que no desembocará jamás sino sobre nosotros mismos, es decir, todavía sobre nuestro propio mundo”. Y aquí nos preguntará, ¿queremos que ese reconocimiento ideológico se agote en la *dialéctica de la conciencia de sí* sin poder liberarse de ella? ¿Cuál es el destino de esta identidad tácita que posibilita el reconocimiento? ¿Pondrá en el centro del juego el espejo de su repetición infinita?,

o bien, ¿lo desplazará, lo rechazará hacia los costados, lo tomará y lo perderá, lo abandonará y volverá a él, lo someterá desde lejos a fuerzas tan extrañas -y tan densas- que termine, como esa resonancia física que quiebra un vaso a distancia, por no ser de repente sino un montón de astillas por el suelo? (Althusser, 1983: 124).

Tomando y perdiendo aquella identidad, afirmándola a su vez como diferencia. Identidad que se vuelve ella misma imposible por el desplazamiento que impone la estructura de la dialéctica *à la cantonade*. Reconocimiento descoyuntado por el inacabamiento que ya desde siempre le es propio al tiempo que lo excede en su sentido y que exige, sin más, un salto de la obra teatral “que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza si no para terminarlo, pero en la vida” (Ibíd.: 125).

Antes del final

“Pero es muy larga ya nuestra espera. / Por lo tanto, todo esto será / no mañana por la mañana, sino antes que el gallo empiece a cantar. // En este día de San Jamás / antes que el gallo empiece a cantar”

Bertolt Brecht

En estas líneas recorrimos el rodeo de Althusser por el teatro como una de las formas que tuvo el francés de insistir en la interrogación por la política entre la necesidad y la contingencia. Ahora, antes que una síntesis -carente de sentido en la dinámica de nuestra dialéctica *à la cantonade-*, proponemos un comentario final que puede ilustrar la actualidad del autor y sus lecciones. Una consideración antes del final que, en un nuevo desplazamiento, sugiera ese punto en el que no dejamos de movernos desde que comenzamos. Aunque bien comprendimos con Althusser que éste, como la política, no es un punto ni está fijo.

Leyendo a Maquiavelo, Althusser tomaba nota de una precisa *lección de inmanencia*. En el mapa dispuesto por el fiorentino, se dibujaba un espacio en el que la figura del príncipe aparecía como un lugar a ocupar. Un lugar vacío y a la vez completamente lleno. Lleno de una materia existente que debería adquirir la forma que ese *Príncipe Nuevo* le diese. Maquiavelo pensaba la concreción de la unidad nacional “con los hombres tales como son, con la materia italiana tal como es, a partir de su realidad y de su diversidad caótica misma”. Por eso, no se trataba de “la proyección de una utopía sobre una materia, sino [de] la búsqueda de la inserción del plan político en la materia misma, en las mismas estructuras políticas existentes” (Althusser, 2007: 201). Como cabe deducir, aquí no había teleología posible ni en términos de potencia aristotélica, ni de desenvolvimiento hegeliano; imposibilitando que se asigne por adelantado a la necesidad de este proceso su punto de aplicación. Su comienzo era así anónimo e innombrable.

Pero, ¿qué buscaba explicar el italiano?, ¿qué hacía con esa descripción agobiante? Maquiavelo -dice Althusser- “explica *entre bastidores* que es preciso contar con las propias fuerzas, es decir, en el caso en liza, *que no se puede contar con nada*, (...) sino con lo imposible inexistente: un príncipe nuevo en un Principado nuevo” (2008: 218)¹⁶. La descripción de esta escena es el relato de una espera obstinada e impaciente. Tal como la de esa treintena de personajes de *El nost Milan* “que van y vienen en ese espacio vacío, esperando un no sé qué, que algo comience sin dudas. (...) que algo comience, en general, en sus vidas, donde no ocurre nada. Esperan” (Althusser, 1983: 108). Un estado de impotencia generalizada, espera impotente de un pueblo y de su “eterna posibilidad imposible” (Strehler, 1979) de ser otra cosa: desesperados *frente a un tiempo que ninguna Historia mueve*. Como lo que se aguarda es lo imposible mismo, a esa espera sin horizonte, luego de un punto y seguido le corresponde una infinita distancia, un contrapunto del que emerge sin relación lógica aparente una posible *lección de trascendencia*: la materia italiana al ser “puro vacío de forma, pura espera informe de forma”, al ser “una potencia vacía”, “espera que *de afuera* se le traiga y se le imponga una forma” (Althusser, 2007: 202).

¿Qué sería ese *afuera*? ¿Estamos frente a una recaída teleológica?, ¿es esto el aferramiento final a un Fin(al)?, ¿es el refugio en un Dios que había permanecido oculto aunque igualmente trascendente en su latencia? Si la cuestión de cualquier Dios es insistentemente tachada en la intervención de nuestro autor, su reaparición espectral debería servirnos no tanto para imputarle cierta teleología finalmente encontrada sino más bien para pensar lo que viene luego del reconocimiento de que no hay teleología propiamente dicha, de que no hay conclusión prefijada, ni totalización prescrita. Por eso, la intervención althusseriana no permitiría responder afirmativamente a aquellos interrogantes, tampoco la veintena de páginas que anteceden a este párrafo final. Pero sí es, cabe reconocer a falta de una mejor

¹⁶ Introducimos una mínima modificación en la traducción, optando por la palabra *bastidores* antes que bambalinas para corresponderla con la traducción de *Pour Marx* realizada por Marta Harnecker. En cualquier caso, lo que importa es que en el original Althusser hace referencia a una lección de Maquiavelo mediante ese intraducible *à la cantonade*; indicio de que *El Príncipe* mismo es para Althusser una pieza descentrada. El original dice: “Machiavel explique à la cantonade qu’il faut compter sur ses propres forces, c’est-à-dire en l’espèce, ne compter sur rien, (...) mais sur l’impossible inexistant: un Prince nouveau dans une Principauté nouvelle” (1982: 147).

terminología, la apelación a *cierta* trascendencia. Apelación obstinada, inútil por imposible pero que tiene sus propios efectos. Esa será entonces, ahora, una *doble* lección de inmanencia; la que en un lenguaje típicamente althusseriano podría reconocerse como *existente en sus efectos*. Cierta trascendencia que sin duda es indispensable a toda obra teatral, a toda filosofía y a toda política.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Althusser, Louis. “Soutenance d’Amiens”. En *Positions*. Paris: Éditions sociales, 1982.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1983.
- Althusser, Louis. “El objeto de El capital”. En Althusser, L. y Balibar, É. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI, 2004a.
- Althusser, Louis. *Maquiavelo y nosotros*. Madrid: Akal, 2004b.
- Althusser, Louis. “Maquiavelo”. En Althusser, L., *Política e historia*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Althusser, Louis. *La soledad de Maquiavelo*. Madrid: Akal, 2008.
- Althusser, Louis. “Sobre Brecht y Marx”. En Althusser, L. et al. *Escritos sobre el arte*. Madrid: Tierra de nadie, 2011.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009
- Balibar, Étienne. “Acerca de los conceptos fundamentales del materialismo histórico”. En Althusser, L. y Balibar, É. *Para leer el capital*. México: Siglo XXI, 2004.
- Balibar, Étienne. “El estructuralismo: ¿Una destitución del sujeto?”. *Instantes y azares: escrituras nietzscheanas*. N° 4-5: pp. 155-172, 2007.
- Balibar, Étienne. *Ciudadano sujeto. Vol. 1*. Buenos Aires: Prometeo. 2013.
- Barthes, Roland. “La ceguera de madre coraje” en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

- Brecht, Bertolt. *80 poemas y canciones*. Traducción y selección de Jorge Hacker. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos, 1989.
- Esposito, Roberto. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- García Del Campo, Juan Pedro. “Althusser: un trabajo sobre la ideología y sobre los límites del marxismo”. En Althusser, L., *Marx dentro de sus límites*. Madrid: Akal, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008a.
- Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008b.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Madrid: Alianza, 2010 (Versión original 1513).
- Morfino, Vittorio. “Escatología à la cantonade: Althusser oltre de Derrida”. En *Décalages*: Vol. 1: Iss. 1, 2013. Disponible en: <http://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss1/6/>
- Marchart, Oliver. *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Strehler, Giorgio. *Appunti di regia dello spettacolo El nost Milan, Prima Edizione*, 1955. Disponible en: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=30&imm=1&contatore=0&real=0>
- Strehler, Giorgio. *Appunti di regia dello spettacolo El nost Milan, dal programa di sala 1979/80*, 1979. Disponible en: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=20&imm=1&contatore=1&real=0>.