

2-16-2010

Mil Fisuras. Arte y Ruptura a partir de Althusser

Aurelio Sainz Pezonaga

Recommended Citation

Sainz Pezonaga, Aurelio (2012) "Mil Fisuras. Arte y Ruptura a partir de Althusser," *Décalages*: Vol. 1: Iss. 1, Article 1.

This Article is brought to you for free and open access by Occidental College Scholar. It has been accepted for inclusion in *Décalages* by an authorized administrator of Occidental College Scholar. For more information, please contact cdlr@oxy.edu.

Mil Fisuras. Arte y Ruptura a partir de Althusser.

Aurelio Sainz Pezonaga

Podemos pensar la filosofía de Althusser como una filosofía de la ruptura. De hecho, cabe extraer del conjunto de sus trabajos, desde los artículos que luego fueron recogidos en *Pour Marx* (1965) a “La corriente subterránea del materialismo del encuentro” (1982), un grupo de tesis con las que construir un concepto original de ruptura que podría ayudarnos a seguir los cambios y tensiones de sus investigaciones teóricas a lo largo de los años. Aquí nos centraremos concretamente en sus textos acerca del arte. El concepto de ruptura nos va a servir para identificar los problemas que esconden esos textos, pero también para llegar a un concepto de arte como práctica entre prácticas. A su vez, veremos que esta concepción del arte apunta a una nueva manera de entender la interrelación entre las prácticas sociales. El todo complejo althusseriano podrá pensarse como una multiplicidad descentrada de prácticas sociales, pero una multiplicidad no indiferenciada, sino sobredeterminada.

Notas para un concepto de ruptura a partir de Althusser

Una primera tesis respecto a la ruptura en la concepción althusseriana la describiría como un proceso o una lucha. Althusser usa la expresión de “un comienzo que no tendrá fin”, en el sentido de que el fin del comienzo no está determinado *a priori*: el comienzo dura, se mantiene, persiste indefinidamente. La expresión proviene de *Pour Marx* y alude al corte epistemológico¹. Althusser defiende igualmente en este sentido, por ejemplo, que la ciencia ha de ser pensada en relación con la ideología de la que surge como “ciencia de la ideología”². Y también en torno al corte epistemológico

1 Louis Althusser, “Sur le jeune Marx (Questions de théorie)” (1961), en *Pour Marx* (1965), La Découverte, París, 1996, pág. 61. Traducción española de Marta Harnecker en *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1999, pág. 51.

2 Louis Althusser, “Du 'Capital' á la philosophie de Marx” (1965), en Louis Althusser y otros, *Lire le Capital*, PUF, París, 1996, pág. 47. Traducción española de Marta Harnecker en *Para leer El capital*, Siglo XXI, México, 1990, pág. 35. De hecho, según advierte el mismo Althusser, la expresión la toma de un artículo de Pierre Macherey titulado “A propos de la rupture”.

afirmará más adelante que es una “ruptura continua”³. En fin, Etienne Balibar explica la idea de corte epistemológico como proceso con mayor amplitud en el artículo que escribe en 1977 sobre ese mismo asunto⁴.

Este carácter procesual de la ruptura, esta idea de un comienzo que continúa, de una ruptura continua, sin embargo, no se reduce al corte epistemológico. Althusser piensa la ruptura en relación, al menos, con otros tres temas: el de la filosofía como intervención, el problema del punto de vista de la reproducción, esto es, de la historia y la lucha de clases, y en la consideración del materialismo del encuentro.

Cada uno de estos asuntos matiza la noción de comienzo que no tendrá fin. En *Curso de filosofía para científicos...* (1967), el “comienzo que no tendrá fin” se convierte en “lucha que no tendrá fin”, en un “largo y penoso trabajo, que es un combate, por ganar terreno al adversario”⁵, porque “en filosofía, todo el espacio está ocupado”⁶. Aquello con lo que tiene que romper la nueva práctica de la filosofía, la filosofía materialista, es ese espacio lleno de la filosofía. Una nueva práctica (o una práctica sin más, porque todas alguna vez han sido nuevas prácticas) es por ello también para Althusser una ruptura que continúa sin fin.

En “La corriente subterránea del materialismo aleatorio”, por su parte, encontramos una perduración del encuentro, un encuentro que perdura. En este perdurar emergen relaciones estables y una regularidad necesaria, leyes y necesidad que, sin embargo, se sostienen sobre un abismo, sobre una “inestabilidad radical”. Ya que “las leyes pueden cambiar” y producirse la sorpresa de otro encuentro y de otra “cristalización”⁷. En el materialismo del

3 Louis Althusser, “Respuesta a John Lewis” (1972), en *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, trad. Santiago Funes, Siglo XXI Editores, Madrid, 1974, pág. 57.

4 Etienne Balibar, “El concepto de 'corte epistemológico' desde Gaston Bachelard hasta Louis Althusser” (1977), en *Escritos por Althusser*, trad. Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, págs. 27-32.

5 Louis Althusser, *Curso de filosofía para científicos. Filosofía y filosofía espontánea de los científicos*, trad. Albert Roies, Laia, Barcelona, 1975, pág. 115.

6 *Ibíd.*, pág. 117.

7 Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre” (1982) en *Écrits Philosophiques et Politiques*, I, París, Stock/Imec, 1994, págs. 580-84. Traducción española de Luis Alegre y Guadalupe González en *Para un materialismo aleatorio*, Arena, Madrid, 2002, págs. 59-63. Véase también Vittorio Morfino, “An Althusserian Lexicon”, *Bordeland ejournal*, 4/2, 2005.

encuentro, la ruptura es por tanto un nuevo encuentro que rompe la persistencia del encuentro anterior.

Será a través de esta conceptualización del encuentro como Althusser pretenderá dar todo su sentido a un punto de vista que había introducido tiempo atrás, el punto de vista de la reproducción⁸. En efecto, si un modo de producción es resultado del encuentro aleatorio de una serie de elementos heterogéneos, ese modo de producción sólo puede perdurar si reproduce continuamente el encuentro frente al abismo sobre el que se yergue y que siempre puede tragárselo. Ese abismo no es una nada, sino la sorpresa de otros encuentros. Por eso “nos equivocáramos si creyéramos que este proceso de encuentro aleatorio [la acumulación primitiva] se limita al siglo XIV en Inglaterra. Ha proseguido siempre y *prosigue todavía en nuestros días...* como un proceso constante que inscribe lo aleatorio tanto en el núcleo de la supervivencia y el fortalecimiento del 'modo de producción' capitalista, como, por otro lado, en el núcleo del supuesto 'modo de producción' socialista mismo”⁹.

Parece que por esta vía no estaríamos lejos de entender la ruptura althusseriana como el surgimiento de un *conatus*. Sería un *conatus* sostenido sobre su propia potencia, su potencia idéntica a su esencia y, además, sería una potencia entre otras potencias, entre las cuales siempre encontraría alguna más fuerte. Un *conatus* “que persevera en su ser con una duración indefinida”, como dice Spinoza¹⁰.

Este planteamiento nos lleva inmediatamente a una segunda tesis: la ruptura no tiene sujeto. En efecto, la ruptura es un proceso sin sujeto y sin fin (es). Es una acumulación de elementos o un encuentro que nada prefiguraba¹¹, que nada ni nadie podía anticipar.

Con respecto a la historia, Althusser ha sido suficientemente claro en su “Observación sobre una categoría: 'proceso sin sujeto ni fin(es)’” (1973)¹². Por su parte, el materialismo del encuentro está también explícitamente

⁸ Véase a este respecto Etienne Balibar, “¡Vuelve a callarte, Althusser!”, op. cit., pág. 61

⁹ Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre” (1982), op. cit., pág. 587. Trad. esp., op. cit., pág. 67.

¹⁰ EIII, prop.9.

¹¹ Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre” (1982), op. cit., pág. 580. Trad. esp., op. cit., págs. 59-60.

¹² Publicado en español en Louis Althusser, *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, op. cit., págs. 73-82.

pensado para romper con toda concepción que dé cobertura teórica a una idea de sujeto. Y no menos rotundo se muestra Althusser en este punto respecto al supuesto sujeto del conocimiento. En su texto introductorio de *Para leer El capital* (1965) se refiere al pensamiento como algo distinto de “la facultad de un sujeto transcendental o de una conciencia absoluta, a quien el mundo real haría frente como *materia*”, algo distinto de “la facultad de un sujeto psicológico, aunque los individuos humanos sean sus agentes. Este pensamiento es – nos dice– el sistema históricamente constituido de un *aparato de pensamiento*, basado y articulado en la realidad natural y social”¹³.

Quedaría, sin embargo, por resolver hasta qué punto en la teoría de la intervención no ha dejado Althusser un espacio para el sujeto o al menos para lo subjetivo –como ha apuntado Alain Badiou¹⁴. Nosotros defenderíamos que no hay decisión subjetiva en la teoría de la intervención elaborada por Althusser. Y es que en la decisión adoptada en la intervención siempre ya hemos decidido: en el momento en el que vamos a tomar posición nos encontramos con que ya la hemos tomado. De acuerdo con la teoría de la intervención de Althusser, la única posición que es posible tomar es la que establece que hay distintas posiciones en conflicto. Las dos opciones en un espacio de fuerzas althusseriano (y el espacio de relaciones siempre se puede resumir en dos opciones) no son dos posiciones indiferentes, sino dos posiciones realmente distintas: la posición que “ve” posiciones en conflicto y la posición que “ve” una Verdad reconocida o ignorada. Pero si describimos la opción de la Verdad reconocida o ignorada precisamente como una posición entre otras, esa misma descripción supone negar su pretensión de objetividad y, por tanto, tomar posición en contra de ella. Describir la realidad de esa manera, como estructurada en posiciones de fuerza, significa oponerse a la posición que defiende que hay un lugar neutral de la verdad, porque en ese momento decimos que el lugar neutral no es sino otra posición, esto es, decimos que no es un lugar neutral. Por ello, describir la realidad de las posiciones y tomar posición son una y la misma cosa.

Hay también en esta simultaneidad de lo cognitivo y lo performativo un 'encuentro' de Althusser (Marx) con Spinoza. Ni Althusser ni Marx ni Spinoza separan la teoría de la práctica, la razón teórica de la razón práctica.

¹³ Louis Althusser, “Du 'Capital' á la philosophie de Marx” (1965), op. cit., pág. 41. Trad. esp., op. cit., pág. 47.

¹⁴ Véase Alain Badiou, “Althusser: le subjectif sans sujet” en *Abrégé de métapolitique*, Seuil, París, 1998, págs. 67-77.

Para los tres, como dice Spinoza, “el entendimiento y la voluntad son uno y lo mismo”¹⁵.

La tercera tesis es la de la ruptura misma. La ruptura es la apertura de una distancia o fisura con respecto a otra cosa. Esa distancia es un vacío.

Considero que el vacío entre la ruptura y aquello con lo que rompe hay que pensarlo a partir del concepto de distinción real. La distinción real o la contraposición positiva, como Althusser la llama en *Maquiavelo y nosotros* (1972-1986)¹⁶, es la concepción original marxista-althusseriana de la contradicción. Debe distinguirse tanto de la contradicción lógica como de la oposición real kantiana. No es una simple contradicción negativa, la distinción real no significa negar simplemente lo que hay, de modo que si lo que hay es A, la ruptura, por ejemplo, sea no-A. La distinción real althusseriana tampoco es simplemente una oposición real en el sentido kantiano en el que una positividad se enfrenta a otra positividad, encontrándose las dos positivities “en el mismo sujeto”¹⁷. Si la ruptura abre un vacío es porque introduce un “cambio de terreno”, un desplazamiento. Lo que surge con la ruptura es otra cosa, algo incommensurable con aquello con lo que lo nuevo ha roto. Surge algo que funciona con una lógica, con unas leyes realmente distintas. Surge otra problemática, otra relación de fuerzas, otro modo de producción...

La cuarta tesis, derivada de las anteriores, es la de la singularidad, la especificidad o lo concreto. La ruptura althusseriana es un proceso concreto, específico o singular.

La singularidad remite a la teoría althusseriana del conocimiento que lo describe como producción de conceptos. Es decir, remite no simplemente a un nominalismo para el que los universales son meros nombres, sino a un materialismo del conocimiento que concibe la explicación científica como fuerza entre fuerzas. La propia producción de conceptos es un proceso concreto, singular.

Las cosas singulares se distinguen entre sí de un modo real, porque cada una tiene su propia lógica y sus propias leyes. Una cosa es singular cuando es realmente distinta de otra. Y ello significa no que está en otro

15 EII, prop. 49, cor.

16 Louis Althusser, “Machiavel et nous” (1972-1986) en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, Paris, Stock/Imec, 1997, pág. 91.

17 Véase al respecto Carlos Fernández Liria, *El materialismo*, Madrid, Síntesis, 1998, págs. 191-197.

punto del espacio y en otro instante temporal, sino que produce su propio espacio y su propio tiempo. De esta manera, podemos contrastar la policronía althusseriana (que Vittorio Morfino está investigando magníficamente) y su politopía (que todavía espera para ser desarrollada) con la filosofía kantiana del espacio y el tiempo como formas *a priori* de la sensibilidad. Es aquí, en efecto, donde hemos de ubicar el concepto kantiano de oposición real del que hablábamos anteriormente: “el mismo sujeto” en el que se encuentran las dos positividades realmente opuestas de la exposición kantiana se refiere, ciertamente, al mismo sujeto transcendental.

Ahora bien, una ruptura, esta es la quinta tesis, es resultado de una acumulación de rupturas y se despliega en una situación de ruptura entre rupturas. O con otras palabras, una ruptura es siempre internamente compleja y está inmersa en un campo de complejidad. Efectivamente, la singularidad de la ruptura nada tiene que ver con la simplicidad. Una ruptura es el resultado de que una serie de rupturas singulares (de tendencias, de procesos, de luchas, de *conatus*) -sus causas- se encuentren formando un todo complejo.

La ausencia de simplicidad impide igualmente la autoclausura o el aislamiento. Una ruptura es siempre una singularidad entre singularidades. Forma parte necesariamente de otra ruptura. La sobredeterminación del *Pour Marx*, la causalidad estructural de *Lire le Capital*, las relaciones de fuerzas en las que está inmersa la intervención política o filosófica (la intervención filosófica es concebida en *Curso de filosofía para científicos...* como posición de posiciones -o sistema de tesis- y posición entre posiciones) y, no menos, las teorizaciones del encuentro en “La corriente subterránea...” persiguen esta misma idea, no demasiado alejada del concepto spinoziano de individuo compuesto y de lo que Demócrito llamó *symploké*.

En consecuencia, la singularidad no ha de pensarse en ningún sentido como un reino dentro de otro reino o como una mónada en una colmena infinita de mónadas. A la ruptura le es esencial su exterioridad. Le es esencial continuar siempre estando expuesta al exterior, ya que su exterior es su condición de existencia. Esta es una de las razones por la que conviene hablar siempre de ruptura y no simplemente de proceso. Ser continuamente una ruptura es estar siempre en relación con aquello con lo que se ha roto. Y aquello con lo que se ha roto es siempre el exterior de una ruptura singular. Y este exterior es, al mismo tiempo, su condición de existencia.

Y así, el vacío de la distancia abierta al producirse la ruptura, distancia que siempre permanece abierta, el vacío de la inconmensurabilidad, es, a un

tiempo, lo que separa y lo que vincula a una singularidad con su exterior. He aquí la paradoja, pensamos, más significativa de todo el pensamiento althusseriano y donde, de alguna manera, se juega toda su apuesta filosófica.

La paradoja del vacío que une y separa proviene de la singularidad y la exterioridad necesarias de la ruptura. Singularidad y exterioridad conducen a un necesario desajuste interno, es decir, a una “presencia” (una representación, una huella) de la exterioridad en la interioridad del proceso singular. Esta presencia, de cualquier manera, es también paradójica, ya que es una presencia y, al mismo tiempo, una “ausencia determinada” o una ausencia de centro. Parafraseando el “Sobre Brecht y Marx” (1968), podríamos decir que el centro del proceso singular no está en el proceso mismo, sino fuera del proceso¹⁸. El vacío que une y separa es el síntoma de que la ruptura no se explica nunca únicamente por sí misma, sino dentro del todo complejo en el que está inmersa.

Con esta paradoja, en fin, nos hemos asomado ya a la sexta tesis. Toda ruptura está necesariamente desajustada con respecto a sí misma. Y ese desajuste no es superable de ninguna manera. La desigualdad interna, dice Althusser en el artículo recogido en *Pour Marx* que titula “Sobre la dialéctica materialista”, es primera¹⁹. Esta desigualdad interna se explica por la misma complejidad del compuesto. La complejidad implica necesariamente desigualdad. Si lo unido en la ruptura son elementos heterogéneos, entre ellos no se puede establecer de antemano una eficacia idéntica ni un papel idéntico dentro del todo complejo. La multiplicidad de los orígenes conduce justamente a esa diferencia de eficacias, papeles y dominancias. De ahí se concluye que la contradicción no es nunca superable al modo hegeliano, porque es una contradicción sobredeterminada. La desigualdad o desajuste interno es el reflejo “en el corazón” del proceso concreto de todas las contradicciones exteriores que son sus condiciones de existencia y con las que forma un todo complejo. En su entrevista con Fernanda Navarro, utiliza Althusser, una bonita expresión para referirse a esta propiedad, dice allí que “toda filosofía entraña el espectro de su contrario”²⁰. Así, la unidad

18 Louis Althusser, “Sur Brecht et Marx” (1968), en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, op. cit., pág. 572.

19 Véase Louis Althusser, “Sur la dialectique matérialiste (De l'inégalité des origines)” (1963), en *Pour Marx*, op. cit., pág. 218. Trad. esp., op. cit., pág. 176.

20 Louis Althusser, *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*, México D. F., Siglo XXI, 1988, pág. 45.

extremadamente compleja y contradictoria de la Generalidad II, la ideología espontánea de los científicos, la inestabilidad radical del encuentro... son otros ejemplos de esta misma tesis.

De este modo, la sobredeterminación, tal como se entiende desde el punto de vista de la ruptura, recoge tres notas. La primera es que todo proceso o lucha singular es complejo. La segunda, que todo proceso concreto existe inmerso en un todo complejo compuesto de otras singularidades. Si el proceso es como es, si es efectivo y es afectado, si se despliega como proceso y lucha, es debido a que está inmerso en el todo complejo. Todo ello significa, a su vez, que su exterioridad le constituye o, como dice Althusser, que los demás procesos concretos son sus condiciones de existencia. Y tercero, la complejidad que la compone y la complejidad donde ella es componente hacen que toda ruptura continua esté necesariamente desajustada en su misma esencia.

Recojamos estas seis tesis de la ruptura althusseriana.

- 1.La ruptura continúa indefinidamente. Es un proceso y una lucha.
- 2.La ruptura no tiene sujeto ni fin(es).
- 3.La ruptura es la apertura de una distancia o fisura. Es una relación.
- 4.La ruptura es una realidad concreta o singular.
- 5.La ruptura es un todo complejo y está inmersa en otro todo complejo.
- 6.La ruptura está internamente desajustada.

Lejos de nuestra mente pensar que ésta es “la” filosofía de Althusser. Aunque hemos intentado mostrar, más que demostrar, que este sistema de tesis recorre toda la trayectoria althusseriana desde *Pour Marx* hasta “La corriente subterránea del materialismo del encuentro”, en ningún sentido pretendemos decir que estuvieran ahí plenamente desarrolladas y esclarecidas desde un principio. Vamos a ver en efecto que eso no era así. Más bien hay que reconocer que suponen una mirada retrospectiva, sobre todo por el nivel de generalidad con el que han sido expuestas. Aunque esté nivel de generalidad no está completamente ausente de otros lugares de su trabajo, se corresponde primeramente con los trabajos de los años ochenta. Hay también, por supuesto, un interés no inocente por resaltar el lugar de la ruptura dentro del pensamiento de Althusser.

Hay, en efecto, mucho más Althusser que esto. De cualquier manera, dado que nuestra intención no es puramente exegética, vamos a suponer que ésta es una línea de pensamiento que recorre de manera más o menos destacada la vida filosófica de Althusser, pero que hay otras. Y defenderemos que entre ellas se producen tensiones e incoherencias. Nuestra intención

ahora es mostrar cómo se producen esos desajustes con respecto a sus escritos de arte.

Arte y ruptura

Podemos empezar quizás por uno de los textos sobre arte más discutidos como es la “Carta sobre el conocimiento del arte” (1966). Esa carta tiene la intención principal de diferenciar el arte de la ciencia y de la ideología. Esa diferencia la establece Althusser entre el modo en que el arte, por un lado, y la ciencia, por el otro, se relacionan con la ideología. Así, mientras la tarea de la ciencia es conocer la ideología, el arte la da a ver “desde dentro, por medio de una distancia interior”²¹. Esta diferenciación ha sido criticada por muchas razones y Althusser hará escaso uso de ella posteriormente²². No la encontramos, por ejemplo, en “Sobre Brecht y Marx”. Por mi parte, quiero intentar investigar de qué manera esta caracterización del arte recoge o rechaza el sistema de tesis que acabamos de enumerar.

Lo primero que llama la atención de esta concepción del arte cuando la miramos con los ojos de la ruptura althusseriana es que el arte, a pesar de no estar incluido “entre las ideologías”²³, no tiene una “consistencia y eficacia propias”²⁴, no es una cosa singular, por decirlo con los términos de Spinoza. El arte para el Althusser de la “Carta sobre el conocimiento del arte” no es una ruptura completa, no recoge todo el sistema de notas que hemos enumerado, que son las que le dotarían de una especificidad plena.

Dentro de las categorías que hemos presentado, podemos preguntarnos si es posible pensar que el arte sea el desajuste de la ideología. ¿Llama arte Althusser en este texto no a una práctica social con su complejidad interna y externa y su desigualdad específicas, sino a la desigualdad o a “una” desigualdad de otra práctica, la práctica ideológica? Esa podría ser una manera de entender la “distancia interna” que define al arte en

21 Louis Althusser, “Lettre sur la connaissance de l'art (réponse a André Daspre)” (1966), en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, op. cit., pág. 582.

22 Reaparece en un texto de 1977 sobre el pintor Lucio Fanti. Véase “Sur Lucio Fanti” (1977), en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, op. cit., pág. 613.

23 Ibid., 581.

24 Louis Althusser, “Contradiction et surdetermination (Notes pour une recherche)” (1962), en *Pour Marx*, op. cit., pág. 99. Trad. esp., op. cit., pág. 81.

la “Carta...”. Pero para que el arte fuera un desajuste de la ideología, debería, como hemos visto, ser el efecto de una complejidad, debería producirse por medio de la interacción de elementos realmente distintos, de singularidades. Y en la “Carta...” ni siquiera se insinúa una distinción real entre los elementos de la práctica ideológica cuya interacción pudiera dar lugar al arte.

En este texto, el arte no es ni ruptura ni desajuste. Y, además, si no es lo primero, tampoco puede ser lo segundo, ya que el desajuste es el efecto interno de la ruptura. La cuestión es que desde el punto de vista de la ruptura althusseriana, el concepto de “distancia interna” es un concepto altamente paradójico: es una ruptura que no es ruptura, es un desajuste que no es desajuste. O, más que una paradoja, diríamos que en la “distancia interna” el pensamiento de Althusser se encuentra en un callejón sin salida. Este *impasse* no afecta únicamente a su concepción del arte, sino también a su visión de la filosofía y a su teoría de la ideología y de la lucha ideológica. Si aquí Althusser ha encontrado un camino cerrado, tendrá que buscar otra senda. Se la proporcionará la teoría de la intervención, que irá reorganizando todo su pensamiento a partir de 1967

Para entender la paradoja del concepto de “distancia interna” podemos comparar el proceso de producción de conocimientos tal como lo entiende Althusser en esos momentos en *Pour Marx* y en *Para leer El capital* con “los procesos que producen el ‘efecto estético’”²⁵ a los que alude la “Carta...”. Ambos procesos utilizan la misma materia prima: lo vivido. Aquí, no obstante, hay que recordar que esta materia prima del conocimiento no es simple. Es “siempre-ya compleja, con una estructura de ‘intuición’ o de ‘representación’ que combina... elementos sensibles, elementos técnicos y elementos ideológicos”, y es esta misma combinación la que hace que esta materia prima sea “siempre-ya... una materia elaborada, transformada”²⁶. Siendo compleja, esta materia incluye su propio desajuste que es el de la dominación del elemento ideológico sobre los otros elementos. Esta dominación, sin embargo, en absoluto suprime, ni minimiza, a los otros elementos, sino que esos otros elementos siguen siendo las condiciones de existencia de los elementos ideológicos. Además, hemos de entender que la

25 Louis Althusser, “Lettre sur la connaissance de l’art (réponse à André Daspre)”, op. cit., pág. 585.

26 Louis Althusser, “Du ‘Capital’ á la philosophie de Marx” (1965), op. cit., pág. 43. Trad. esp., op. cit., pág. 49. Véase también Louis Althusser, “Sur la dialectique matérialiste (de l’inégalité des origines)”, op. cit., págs. 194-5. Trad. esp., op. cit., pág. 158.

ideología incluye al menos otro desajuste, esta vez entre ideología dominante e ideología dominada.

Nada relacionado con estos desajustes aparece en efecto en la “Carta...”. Pero si tenemos en cuenta la desigualdad de los orígenes, lo que vemos es que la materia prima del arte como mínimo está doblemente desajustada. Si el arte fuera un desajuste dentro de la ideología, esto es, dentro de su propia materia prima (una idea que es de cualquier manera difícil de aprehender), sería ya un tercero. De este modo, entonces, entendiendo que el desajuste es efecto de la complejidad, se sigue que los dos desajustes que hemos visto -el que se da entre el elemento ideológico y los elementos sensibles y técnicos y el de la ideología dominante y la dominada- tienen cada uno una explicación diferente. La complejidad interna explica el primero, la externa el segundo. Pero ¿qué complejidad explicaría el arte como el tercer desajuste de la ideología? No podemos saberlo.

Pasemos ahora a los medios de producción. Ellos deberían ser el momento clave. En efecto, la ciencia se funda sobre un desajuste interno, el desajuste entre la Generalidad II (los medios de producción) y la Generalidad I (la materia prima). La Generalidad II no tiene nada que ver con la Generalidad I. Debido a esta diferencia real entre las dos, GII puede producir una verdadera transformación de GI, el objeto ideológico, en GIII, el científico. Pero, en el proceso de producción de efectos estéticos, sin embargo, no hay tal *discontinuité “qualitative”* (que es el término que utiliza Althusser en *Pour Marx*²⁷).

Poco habla Althusser en la “Carta...” de medios de producción artísticos. Se limita a nombrar el “*arte* de novelistas” que poseen Balzac y Soshenitsin, cuyo ‘efecto’ produce “esta distancia, interior a la ideología, que nos la hace percibir”²⁸. Alguna pista más encontramos en los otros dos textos sobre arte de la época, “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (Notas para un teatro materialista)” (1962), publicado en *Pour Marx*, y “Cremonini, pintor de lo abstracto” (1964-1966) que apareció en *Démocratie Nouvelle*. En ellos se hace también más explícito el concepto de distancia interna.

En “El ‘Piccolo’...” los medios de producción artística equivalen a los medios de estructuración de la obra: “las relaciones y las ausencias de relaciones internas de fuerza entre los elementos de la estructura de la

27 *Ibíd.*, pág. 168. Trad. esp., *ibíd.*, pág. 137.

28 Louis Althusser, “Lettre sur la connaissance de l’art (réponse a André Daspre)”, *op. cit.*, pág. 585.

obra”²⁹. En “Cremonini...”, los medios de producción son igualmente relaciones, diferencias, ausencias determinadas. Ellas son el “principio de organización”³⁰ al que están sometidas las formas de la pintura de Cremonini. En ambos casos las relaciones y sus ausencias apuntan a rupturas internas que articulan la obra: ruptura entre las dos temporalidades de la puesta en escena de *El Nost Milan* de Bertolazzi por parte del 'Piccolo' y que Althusser encuentra igualmente en Brecht; ruptura, por ejemplo, entre los espejos y las grandes verticales en los cuadros de Cremonini. En ambos casos, en efecto, la obra articula dos singularidades, pero podrían ser más. Y las dos obras articulan ideología (temporalidad no dialéctica, conciencia ingenua, círculo ideológico) y ruptura de la ideología (temporalidad dialéctica, realidad, grandes verticales), pero podrían articular otras “cosas”.

Esto así, la cuestión ahora es saber de dónde proviene esta estructuración, esta articulación de los elementos fundamentales de una obra de arte. En forma de pregunta, ¿es ideológica la estructura asimétrica, descentrada que gobierna la dinámica de estas obras? Si lo fuera, nos encontraríamos de nuevo con el problema de no poder dar cuenta de ese desajuste desde la ideología. Pero, si no es ideológica, ¿qué es?

En este momento de la teoría althusseriana, sólo cabe suponer que los medios de producción serán también ideológicos a menos que produzcan una *verdadera* transformación en su materia prima. Ahora bien, eso es en efecto lo que ocurre, ya que la distancia interna de la obra produce “en el espectador una nueva conciencia, verdadera y activa”³¹. Pero, ¿cómo explica Althusser esta novedad, ésta nueva conciencia? En el caso de Brecht, quizás en el de Cremonini, podemos pensar que los medios de producción podrían provenir de la lucha de clases ideológica, de la ideología crítica del movimiento obrero. Pero esta explicación no nos sirve de ninguna manera para las obras de Balzac, cuyas posiciones políticas reaccionarias, según Althusser, no sólo no fueron un obstáculo, sino que “representaron un papel decisivo en la

29 Louis Althusser, “Le 'Piccolo', Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)” (1962), en *Pour Marx*, op. cit., pág. 143. Trad. esp., op. cit., pág. 118.

30 Louis Althusser, “Cremonini, peintre de l'abstrait” (1964-66), en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, op. cit., pág. 599.

31 Louis Althusser, “Le 'Piccolo' Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)” (1962), en *Pour Marx*, op. cit., pág. 144. Trad. esp., op. cit., pág. 118.

producción del contenido de su obra”³², “sólo porque se mantuvo adherido a su ideología política -dice Althusser- pudo producir en ella la 'distancia' interna que nos da una “visión crítica” de la misma”³³. De modo que, si esos medios de producción no provienen de la ciencia -hipótesis que arruinaría toda diferencia entre ciencia y arte- pero tampoco surgen de una ideología crítica, ¿cómo es posible que proporcionen una *verdadera* transformación? Se impone reconocer que Althusser no puede explicar de dónde proceden esos medios de producción capaces de producir una distancia interna en la ideología, esto es, una nueva conciencia.

¿Por qué esta indeterminación? Warren Montag, por ejemplo, ha planteado que en estos momentos de su teoría, Althusser sostiene una concepción representacionista de la ideología, la ideología, en ella, no tendría una materialidad propia³⁴. Por esa razón, la ruptura dentro de la obra y la ruptura de la conciencia se darían en la representación y no en la realidad. En efecto, si la conciencia es representación y la ruptura se produce de una representación a otra, nueva, representación, todo transcurre en el limbo de la representación, sin llegar a alcanzar nunca la realidad y sin necesitar, por tanto, de ninguna explicación.

No obstante, puede ser interesante confrontar esta transformación “artística” de la conciencia del espectador con otra transformación de la ideología sobre la que Althusser argumenta en un artículo de 1966 titulado “Práctica teórica y lucha ideológica”. En este texto, Althusser habla de una nueva forma ideológica, que llama “ideología marxista-leninista” o “ideología marxista” y que es resultado de la lucha ideológica. La lucha ideológica es a su vez “la transformación de la ideología de la clase obrera: la transformación que hace que la ideología de la clase obrera escape a la influencia de la ideología burguesa, para someterla a una nueva influencia, la de la ciencia marxista de la sociedad... la transformación de la ideología “espontánea” reformista del movimiento obrero en una nueva ideología, de carácter científico y revolucionario”³⁵.

32 Louis Althusser, “Lettre sur la connaissance de l'art (réponse a André Daspre)”, op. cit., pág. 584.

33 *Ibíd.*, pág. 585.

34 Warren Montag, *Louis Althusser*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pág. 63.

35 Louis Althusser, “Práctica teórica y lucha ideológica” (1966), trad. Enrique Román, en *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 1994, pág. 67.

El artículo gira en torno a las consecuencias políticas de la distinción entre ciencia e ideología. El movimiento obrero no marxista se limita a oponer los principios morales o jurídicos burgueses al sistema económico-político contra el que lucha. La científicidad de la doctrina marxista reside precisamente en su capacidad para criticar tanto esos principios como al sistema, y esa crítica “reposa sobre el conocimiento científico del conjunto del sistema burgués existente, tanto de su sistema económico-político como de sus sistemas ideológicos”³⁶. A partir de aquí, Althusser explica por qué es necesario defender la tesis de la importación de la ciencia marxista en el movimiento obrero³⁷. El movimiento obrero no puede escapar de la estructura de la ideología burguesa sin la ayuda de la ciencia marxista. Es incapaz de criticar los principios ideológicos burgueses porque efectivamente se apoya en ellos para hacer su crítica al sistema. La clase obrera tampoco puede generar sus propios principios ideológicos, y aunque Althusser no dice directamente por qué ocurre eso, deja entrever que es por causa de su propia subordinación. Sólo gracias a la relativa autonomía de la ciencia, que, de cualquier forma, no deja de ser producida fuera de la clase obrera por un intelectual burgués, es posible romper con la estructura ideológica burguesa y criticar tanto principios ideológicos como el propio sistema económico-político.

En consecuencia, será la formación teórica (la formación que conduce a la adquisición del “espíritu científico que constituye la ciencia”³⁸, la formación de “militantes capaces de convertirse un día en hombres de ciencia”³⁹) la que dirija la lucha ideológica con el fin de transformar “la ideología existente (ideología de la clase obrera, ideología de las clases que pueden convertirse en sus aliadas), en sentido tal que sirva a los intereses objetivos del movimiento obrero en su lucha por la revolución y más tarde en la lucha por la construcción del socialismo”⁴⁰.

Encontramos, entonces, que aquello que en “Practica teórica y lucha ideológica” sólo puede ser efectuado por la ciencia, por la formación científica, en los textos sobre arte puede realizarse sin salirse del ámbito de la

36 *Ibíd.*, pág. 24.

37 De forma expresa en *Ibíd.*, págs. 58-9.

38 *Ibíd.*, pág. 69.

39 *Ibíd.*, pág. 70.

40 *Ibíd.*, pág. 67.

ideología. La diferencia es que en el segundo caso, no sabemos qué es lo que lo hace posible. Apréciase el modo en que Althusser se mueve entre dos extremos. La ciencia que es lo “otro” de la ideología, puede romper con la ideología justamente porque es su “otro” y, al mismo tiempo y por la misma razón, puede romper con una ideología para producir otra nueva. La misma propiedad le posibilita realizar las dos acciones: conocer la ideología y transformarla en otra ideología. El arte sin embargo puede romper con una ideología para producir otra, aunque no sea su “otro”, pero no puede romper con la ideología como tal. En estos momentos, el arte es concebido por Althusser como un espacio entre dos mundos, como una práctica que rompe con *una* ideología pero no rompe con *la* ideología. Pero, si no rompe con la ideología, no puede ser una práctica singular, será una práctica ideológica más. Y así, al contrario de lo que Althusser señala al comienzo de la “Carta...”, el arte debería tanto clasificarse como no clasificarse entre las ideologías⁴¹.

Podemos decirlo de otra manera. El arte ocupa el mismo lugar en el que se habría situado la filosofía, si, una vez rechazado su carácter de Teoría de la práctica teórica, Althusser no hubiera desarrollado su teoría de la intervención. Es decir, antes de la teoría de la intervención, para Althusser sólo había una forma de ruptura: la ruptura epistemológica. No existía para él la posibilidad de pensar otra manera de generar un cambio real que no pasara por el salto de lo ideológico a lo científico. Esto explica tanto el carácter paradójico con el que concibe al arte como la exigencia de una existencia científica para el materialismo dialéctico. No es tan sorprendente, entonces, a partir de aquí, el paralelismo con el que Althusser trata a la filosofía y al teatro en “Sobre Brecht y Marx”.

En efecto, cuando la definición de la filosofía como Teoría de la práctica teórica se demuestra insostenible, surge la necesidad de reformular la concepción de la práctica como producción y de la ruptura como

⁴¹ La solución que Michael Sprinker propone de ese problema es considerar la obra de arte como “el objeto de dos modos distintos de investigación, o ciencias, como Althusser las llama: una, en su modalidad específicamente estética; la otra, en su función dentro de la estructura formal de las ideologías históricas particulares” (Michael Sprinker, *Imaginary Relations. Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, Verso, Londres, 1987, pág. 272. Hay traducción española del capítulo del que hemos extraído la cita en “Relaciones imaginarias: Althusser y la estética marxista”, trad. Aurelio Sainz Pezonaga, *Youkali*, 7, junio de 2009, www.youkali.net) A cambio de tal solución, Sprinker ofrece una explicación completamente formalista de la distancia interior.

transformación de una materia prima. A menos que amplíe sus conceptos de práctica y de ruptura, Althusser no puede dar consistencia y eficacia propias a la filosofía (y, por tanto, tampoco al arte), no puede concederle la posibilidad de una ruptura real. La teoría de la intervención introduce una modificación importante en el concepto de práctica. La práctica ya no va a ser sólo producción. La transformación de un objeto y la ruptura ya no van a ser lo mismo. La ruptura ya no residirá completamente en la discontinuidad “cualitativa” entre los medios de producción y la materia prima. Ruptura y práctica serán juntas una intervención. Y este nuevo concepto modificará también la forma misma de concebir la ciencia por parte de Althusser.

Pero, entonces, ¿qué es una intervención?

La intervención es un tipo de transformación. Una práctica puede consistir en la transformación de una materia prima, pero puede ser también, y al mismo tiempo, la transformación de un espacio de relaciones de fuerza. Una intervención es, entonces, una irrupción o un desplazamiento en un espacio de relaciones de fuerza ya existentes que desbarata las posiciones adquiridas y conduce a una nueva recomposición del espacio. La teoría de la intervención recoge todas las tesis de la ruptura althusseriana. La intervención continúa indefinidamente. No hay un sujeto de la intervención ni fines, aunque sí habrá agentes. La intervención abre una distancia que es el desplazamiento. Es concreta y compleja internamente. Su complejidad externa es, en primer término, el espacio de relaciones de fuerza en el que se hace efectiva. Por último, la intervención no es una toma de posición pura o simple, sino que es internamente conflictiva, porque refleja necesariamente las posiciones a las que se opone en el campo de fuerzas en el que actúa.

“Sobre Brecht y Marx”, el último texto extenso dedicado al arte, más en concreto al teatro, que nos ha quedado de Althusser, aborda, en efecto, filosofía y arte en paralelo, ambos como intervenciones. En este texto hay una intención expresa por concebir el arte, el teatro, en su especificidad, en su singularidad. Una intención que recorre todo el texto, desde el principio: “El teatro existe. Es un hecho histórico y cultural. Es un hecho”. Brecht no ha querido suprimir sus antiguas reglas “porque esas antiguas reglas son justamente las que hacen que el teatro sea el teatro”⁴²; hasta el final: “El teatro es otra cosa que la ciencia y la política”⁴³. “El teatro no es la filosofía, la

42 Louis Althusser, “Sur Brecht et Marx” (1968), en *Écrits Philosophiques et Politiques*, II, op. cit., pág. 563.

43 Ibid., pág. 570.

materia del teatro no es la materia de la filosofía... el teatro es algo específico, pero él [Brecht] no dice de forma clara que hace al teatro ser algo específico”⁴⁴. Precisamente será a partir de esta última frase cuando el texto comience a desmoronarse. Quedará inacabado sin que Althusser logre esbozar qué es lo específico del teatro. Aunque de este escrito inacabado, nosotros podemos concluir al menos una cosa: lo dicho por Althusser en los textos de los años anteriores sobre el arte exigía ser repensado.

Pensamos, por ejemplo, que en el texto se muestra de forma clara que Althusser concibe la intervención artística de Brecht como una ruptura. Althusser habla expresamente de revolución y de desplazamiento, de una nueva práctica teatral. Es decir lo nuevo no es la nueva conciencia que produce en el espectador, sino una nueva práctica, un nuevo proceso. Esta nueva práctica, que además es un desplazamiento, no es algo simple sino complejo. Está compuesta de múltiples desplazamientos de diverso tipo y, algo que es crucial, de desigual importancia. Hay un desplazamiento que es el fundamental, “*el desplazamiento del punto de vista*”⁴⁵.

Es cierto que el texto tiene diversos problemas como el abuso del paralelismo entre arte y filosofía que realiza (como señala Montag⁴⁶) o el situar todavía el eje de la ruptura en el conocimiento, aunque es curiosamente un conocimiento filosófico de lo político en el arte. Pero, desde mi punto de vista, es fundamental porque abre una nueva vía de pensamiento, una ruptura a desarrollar.

En primer lugar, da pie para concebir el arte no como una habilidad humana o un rasgo esencial que poseen ciertos objetos producto de la habilidad humana, ni como la pertenencia a una forma de experiencia sensible, sino como un espacio de prácticas entre prácticas. De esta forma podremos pensar el arte como un espacio donde se producen desplazamientos y confrontaciones, encuentros y desencuentros, un terreno donde no hay lugares puros de autenticidad o autonomía, sino prácticas que afectan necesariamente a otras prácticas, un sistema concreto de posiciones donde la misma noción de qué es arte o qué no es arte (qué es teatro o qué no es teatro, por ejemplo) es objeto de disputa. En relación con la tesis productivista que Pierre Macherey defiende en *Pour une théorie de la*

44 Ibid., pág. 573.

45 Ibid., pág. 569.

46 Warren Montag, *Louis Althusser*, op. cit., pág. 35.

*production littéraire*⁴⁷, podríamos decir que el arte puede concebirse no sólo como producción sino, además y en la misma medida, como ruptura.

Y si seguimos haciendo uso de las tesis de la ruptura althusseriana tal como las hemos descrito, las prácticas artísticas que se despliegan en el campo del arte habrá que concebirlas como una ruptura continua sin sujeto ni fin(es) compleja y contradictoria, desajustada y conflictiva. Y, de ese modo, su especificidad, su consistencia y eficacia propias, su singularidad dependerá del modo en que el arte como práctica se integre en el espacio de las prácticas sociales (economía, política, ciencia, filosofía, ideología) en una coyuntura dada. Esto es, su singularidad vendrá establecida por sus desajustes, por su modo de producción y consumo, por la modalidad de su ruptura, por la manera en la que representa la relación imaginaria de los individuos (y la suya propia) con sus condiciones reales de existencia, por el conocimiento de lo real que produce, trasmite u obstaculiza, por las líneas de demarcación que traza.

Por ejemplo, podríamos entender el desajuste de la práctica teatral de Brecht, resumida en el efecto de extrañamiento, como el resultado de un equilibrio altamente productivo entre las dos tendencias artísticas fundamentales de lo que se ha dado en llamar el modernismo: la tendencia del arte por el arte y la tendencia a la superación del arte: Brecht intenta desplazar la tendencia del arte por el arte de su lugar dominante, sin eliminarla completamente, y poner en ese lugar dominante a la tendencia a fundir el arte con la vida. Brecht rechaza confundir el teatro con la vida, mostrando que “la escena es una escena” como dice Althusser⁴⁸. Sin embargo,

47 Véase Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1980. Aunque hay que matizar que la producción literaria tal como la concibe Macherey, esto es, como «agencement du divers» (pág. 51), implica una ruptura de la escritura literaria con respecto al lenguaje cotidiano que le sirve de materia prima, ruptura ejercida por medio de la determinación que el rigor poético realiza sobre la ilusión de la experiencia cotidiana. Igualmente, hay un momento en ese texto (págs. 223-4) en el que Macherey remite expresamente a una teoría de la obra literaria como intervención. Para un planteamiento aún más cercano al que nosotros proponemos aquí véase Pierre Macherey, “Pour une théorie de la reproduction littéraire”, en *Comment la littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, éd. Klincksieck, Paris 1994, p. 17-28. Hay traducción española en “Para una teoría de la reproducción literaria”, trad. Juan Pedro García del Campo, Youkali, 7, junio 2009, págs. 5-11.

48 Louis Althusser, “Sur Brecht et Marx”, op. cit., pág. 571.

con su nueva práctica teatral, pone al público “en una posición crítica”⁴⁹, donde tiene que “tomar partido, votar, juzgar, decidirse”⁵⁰, esto es, obliga al público a enfrentarse a la realidad a la que se refieren sus obras. Y, de esta manera, la obra, el arte, no acaba en sí misma, sino que deja mella en la vida de los espectadores.

Igualmente, a partir de la nueva concepción del arte abierta por “Sobre Brecht y Marx”, cabe entender todos los problemas que se han trabajado desde los conceptos de forma y técnica, la división entre forma y contenido, por ejemplo, u otras reformulaciones contemporáneas, como problemas que hay que derivar hacia la investigación de la práctica artística. Ya que, como dice Althusser, “no hay una técnica desnuda: una técnica está siempre integrada en una práctica. Es siempre la técnica de una práctica determinada”⁵¹.

Una ventaja además que tiene pensar el arte desde la ruptura althusseriana, y no la menor, sería el modo en que ayuda a terminar con las discusiones acerca de la permanencia o del comienzo del arte, del comienzo del arte aquí o allí, en esta época o la otra, discusión que consciente o inconscientemente debe su problemática a la de los orígenes y las esencias. Podemos entender que si algo ocurre de nuevo y fundamental a lo largo del siglo XVIII no es la creación *ex nihilo* de una nueva práctica, sino el encuentro y la articulación de tendencias ya existentes, aunque nada en efecto anticipara esa conjunción. Estas tendencias se encontraban no sólo en las artes liberales, sino en distintos lugares de las prácticas sociales. Y si el encuentro cristalizó, ello no ocurrió al margen de la reorganización general de las prácticas sociales comandada por el desarrollo del capitalismo frente al feudalismo. De la misma manera, si el encuentro continúa, se debe a la reproducción históricamente variable de la causalidad estructural entre campos de fuerzas que lo hace ser.

No seguiré por aquí. Este camino sólo conduce a un lugar, a la investigación de las prácticas artísticas en su singularidad histórica, contradictoria y compleja. Quiero continuar, sin embargo, con esta idea

49 En esta posición crítica es en lo que ha quedado la “distancia interna” de la “Carta...”, aunque al mismo tiempo se trate en parte de una vuelta al planteamiento de “El ‘Piccolo’, Betolazzi y Brecht...”, véase en *Pour Marx*, op. cit., 146-152. Trad. esp., op. cit., 120-125.

50 Louis Althusser, “Sur Brecht et Marx”, op. cit., pág. 573.

51 *Ibíd.*, pág. 565.

acerca del arte de “Sobre Brecht y Marx”. Como se sabe, esta es una idea que ya se hallaba en los artículos de *Pour Marx*, es una versión de la contradicción sobredeterminada.

La multiplicidad sobredeterminada.

En “Sobre Brecht y Marx”, dice Althusser que en el teatro (y en la filosofía) hay un “lugar que *representa a la política*... un lugar de la política en la filosofía y en el teatro”⁵². La idea de la sobredeterminación expuesta aquí es poderosa. En efecto, si el teatro, si el arte, es una práctica entre prácticas y si las demás prácticas sociales son las condiciones de existencia del arte, éste tiene necesariamente que “reflejar en sí”, que “entrañar el espectro”, la huella, la marca de las contradicciones que definen a las restantes prácticas sociales. Las contradicciones políticas, económicas, ideológicas, científicas, filosóficas se reflejan en la contradicción artística. El arte está poblado de lugares que representan a las otras prácticas sociales. Esa es la consecuencia de su complejidad plenamente desplegada.

Si seguimos por esta línea, habría que redefinir tanto la materia prima del arte, que en “Sobre Brecht y Marx”, Althusser todavía limita a la ideología, como los medios de producción artísticos. No es posible entender que la materia prima y los medios de producción del arte sean únicamente las contradicciones ideológicas. La complejidad de la materia prima y de los medios de producción del arte, incluso si el elemento fundamental es la ideología, algo que de todas maneras no se puede establecer *a priori*, integra elementos de todas las contradicciones sociales. Este es el sentido del reflejo o del entranamiento de todas las prácticas sociales en el arte. Y, en consecuencia, la “lectura sintomática” de una obra de arte no sólo tiene que dejar al descubierto y explicar las contradicciones ideológicas o políticas de toda obra de arte, sino igualmente las contradicciones científicas, económicas o filosóficas y las propiamente artísticas. No otra será la manera de producir el concepto de esa obra de arte.

En “Sobre Brecht y Marx”, Althusser presenta el arte como una práctica social al mismo nivel que la economía, la política, la ciencia, la ideología o la filosofía. De esa manera, abre la posibilidad de entender todas las prácticas sociales a partir de una sobredeterminación generalizada. Y la consecuencia que hay que extraer de este despliegue completo de la

⁵² Ibid., pág. 570.

sobredeterminación es que si el arte está poblado de lugares que representan a las otras prácticas sociales, a la inversa ocurre exactamente lo mismo. La práctica política está poblada de lugares que representan al arte, a la filosofía, a la ciencia, a la ideología, a la economía. La práctica filosófica está poblada de lugares que reflejan a la economía, a la política, al arte, a la ideología, a la ciencia. Y así con las restantes prácticas. Por esta vía, podemos, por ejemplo, pensar, por un lado, las invenciones políticas de los zapatistas y de otras luchas políticas posmodernas y alterglobalización y, por el otro, el activismo artístico desde los sesenta hasta ahora como intentos de movilizar, respectivamente, el lugar que representa al arte en la política y el lugar que representa la política en el arte.

Entre los textos escritos para *El porvenir es largo* (1985), pero que al final no serán incluidos, hay una serie de páginas dedicadas a Maquiavelo donde Althusser se pregunta por la contemporaneidad: “¿Dónde estamos hoy?”⁵³. Su respuesta, como si estuviera tentado de realizar aquí un corte de esencia (*coupe d'essence*) de la coyuntura actual, es que vivimos el momento en el que la ausencia de centro se ha hecho manifiesta. Seguramente deberíamos entender que la ausencia de centro a la que se refiere Althusser se ha hecho manifiesta para él, a pesar de que su concepto de sobredeterminación la asumía plenamente. Por poner un ejemplo cercano al tema que tratamos, en “El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht...” nos habla ya de la ausencia de centro de *Madre Coraje y Galileo* de Brecht⁵⁴. Pero, ciertamente el pensamiento de Althusser había hecho girar esta ausencia de centro primero alrededor del centro de la ciencia y, luego, alrededor del centro de la política. Que la ausencia de centro se ha hecho patente quiere decir, entonces, que tampoco la ciencia o la política son el centro, que también ellas están descentradas, que también ellas son rupturas continuadas complejas y contradictorias, rupturas sobredeterminadas.

En la época de la ausencia de centro manifiesta se nos abre, por tanto, un universo de multiplicidad: mil rupturas, mil fisuras, mil diferencias, mil encuentros, mil procesos sin sujeto ni fin(es). Y la práctica política no es una

53 Louis Althusser, “La única tradición materialista”, trad. Juan Pedro García del Campo, en *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4, diciembre 2007, www.youkali.net, pág. 151.

54 Louis Althusser, “Le 'Piccolo', Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)”, en *Pour Marx*, op. cit., pág. 145. Trad. esp., op. cit., pág. 119.

excepción: “La política está en todas partes”⁵⁵, dice Althusser. Mil fisuras es, por tanto, también una consigna. Pero, esta contemporaneidad de Althusser, el que se haga patente, también para él, la multiplicidad de la ausencia de centro, tiene su propia singularidad. La multiplicidad althusseriana de la ausencia de centro manifiesta es una multiplicidad sobredeterminada.

Podríamos hablar así de al menos dos concepciones de la multiplicidad. Una de ellas pensaría la multiplicidad como algo simple e idealizaría un espacio trascendental donde todas las diferencias serían iguales o indiferentes. La otra, la althusseriana, concibe la multiplicidad como una espacialidad abierta y reabierta por cosas complejas entre cosas complejas y, a causa de ello, contradictoria. Esta segunda sería una multiplicidad sobredeterminada. En ella la espacialidad múltiple es construida por los encuentros y desencuentros de rupturas procesuales con distinta estructura de consistencia, con distinto grado y modo de eficacia, cada una con una temporalidad propia. En una multiplicidad sobredeterminada las diferencias están a su vez desajustadas, son interna y externamente contradictorias, interna y externamente complejas. Se combinan en un “todo complejo [que] tiene la unidad de una estructura articulada con dominante”⁵⁶.

Por poner un ejemplo que vaya directo al problema, aunque podemos afirmar que el arte y la economía tienen actualmente consistencia y eficacia propias, eso no quiere decir en absoluto ni que su consistencia y eficacia sean iguales, ni que sea indiferente para uno respecto al otro qué consistencia y qué eficacia poseen cada uno: el arte no tiene, ni es fácil que vaya a tener, la capacidad para determinar las demás prácticas sociales que tiene la explotación económica.

Es cierto que, *a priori*, tampoco se puede descartar que se dé un equilibrio tal de fuerzas dentro de un espacio determinado que haga realidad la equiparación de todas las diferencias. Lo que podemos descartar con seguridad es que eso pueda ser anticipado de algún modo. Cuál es la contradicción principal y cuál es la secundaria, cuál el aspecto fundamental y cuál el secundario de cada contradicción, por citar a Althusser citando a Mao, sólo puede determinarse *a posteriori*, una vez que el encuentro se ha producido.

55 Louis Althusser, “La única tradición materialista”, op. cit., pág. 152.

56 Louis Althusser, “Sur la dialectique matérialiste (De l’inégalité des origines)”, en *Pour Marx*, op. cit., pág. 208. Trad. esp., op. cit., pág. 167.

No quisiera terminar este artículo sin resaltar una consecuencia importante, si no la más importante, de la multiplicidad sobredeterminada. En ella es posible salvar el escollo de la indeterminación y la dispersión que acosa como espacio trascendental a la multiplicidad indiferenciada. Es a partir de la multiplicidad compleja y, por tanto, sobredeterminada desde donde es posible pensar el descubrimiento científico, la transformación económica, la revolución política, la invención artística, la intervención filosófica y el desplazamiento ideológico en términos de unidad sin identidad y de singularidad sin aislamiento.