



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis Doctoral
presentada por
Luis Guerra Miranda

Bajo la dirección de
Gerard Vilar Roca
Jèssica Jaques Pi

ALAIN BADIOU, LA CONDICIÓN DEL ARTE

Sustracción, Novedad Radical, Fuerza-Forma

**Tesis Doctoral
presentada por
Luis Guerra Miranda**

**Bajo la dirección de
Gerard Vilar Roca
Jèssica Jaques Pi**

ALAIN BADIOU, LA CONDICIÓN DEL ARTE

Sustracción, Novedad Radical, Fuerza-Forma

Agradecimientos

Quisiera, en primer lugar, agradecer a mis directores de tesis, Gerard Vilar Roca y Jèssica Jaques, por el constante apoyo durante el proceso de investigación de esta tesis. En particular, por la apertura filosófica que han compuesto en sus grupos de investigación, con el fin de acoger formas de pensar no-lineal, formas nómades e *indomiciliadas* como las que recorren y se viven al interior del cuerpo que es la presente tesis.

Del mismo modo, quiero agradecer a todos aquellos camaradas que acompañaron este proceso. Gracias por los interminables diálogos y debates que iluminaron, no solo el discurso, sino también esos instantes de nuda-vida que rodean y contienen al, a veces, desértico trabajo académico. Quisiera inscribir un especial agradecimiento a la filósofa Begoña Sáez, profesora del Depto. de Filosofía de la UAB, quien, mediante profundas conversaciones alrededor de temas que tocaban los límites exteriores de la tesis, abrió otros caminos que esperan aún ser recorridos. Quiero también agradecer a algunas personas que, con su presencia, como huellas y mellas, tuvieron, y siguen teniendo, una importancia capital en el proceso de mi propio devenir artista y pensador: el filósofo chileno Pablo Oyarzún, al artista visual Brandon Labelle, a la Dra. Angelina Uzín Olleros. Un lugar especial para Valentín Roma, curador independiente, sin quien, en un momento clave de mi propio inexistir en Barcelona, no habría continuado en la praxis de esto que llamamos frágilmente arte.

Quiero también agradecer aquí a algunas instituciones que me apoyaron en esta aventura, tanto por la importancia que tuvieron para la investigación, como también por el marco que le otorgaron profesional y emocionalmente. En primer lugar, agradecer al Goethe-Institut de Barcelona, y a su directora de actividades culturales, Ursula Wahl; a HANGAR Centro de Investigación Artística y Producción, y a su directora Tere Badía; al Württembergischer Kunstverein Stuttgart, y a sus combativos directores Iris Dressler y Hans Christ; al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y la Fundación Santander; al CEDOC del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA; y por cierto al Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Por supuesto, quiero agregar aquí a la institución que hizo posible la existencia de mis estudios doctorales. Sin la beca otorgada por la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) Programa de Capital Humano Avanzado del Gobierno de Chile, conocida como Becas Chile, esta investigación no podría haber acontecido. Es el esfuerzo mancomunado de todo un país el que ha permitido que cientos de científicos, artistas y profesionales de diferentes áreas del conocimiento, hayan podido desarrollar sus investigaciones en sus campos disciplinares, en los grados de Masters y Doctorados. Vaya mi más profundo reconocimiento y agradecimiento por la confianza depositada. Espero que la presente investigación tenga por destino el generar nuevas líneas de investigación en las áreas de mi competencia, las artes y la filosofía, así como espero también que los lazos desarrollados alrededor de la presente investigación se mantengan y operen como bisagras que produzcan el despliegue de nuevos desarrollos institucionales y humanos.

Por último, no puedo dejar de nombrar y agradecer verdaderamente, en el más badiouniano sentido, a las dos personas a quienes dedico la presente tesis. Por su soporte incondicional, por el afecto, por el amor fiel: a mi compañera Juliane Debeusscher y a mi hijo León. Sin ustedes, sin vuestra comprensión y lealtad, sin vuestra alegría y presencia, este trabajo habría sido impensable. Gracias por estar aquí, y dejarme devenir juntos.

Luis Guerra

Barcelona, 2017

RESUMEN

La presente tesis pretende presentar el pensamiento del filósofo francés Alain Badiou, con la intención de destacar el concepto de existencia dentro de esta construcción filosófica, gracias a la construcción de una serie de herramientas conceptuales que permitirán construir una constelación teórica alrededor de la práctica de investigación artística. Este conjunto de elementos de nominación, que propone la tesis, permite no solo reflexionar sobre el fenómeno artístico -sobre todo en relación con nuestra contemporaneidad- desde nuevos puntos de partida; sino al mismo tiempo, permite la generación de un efectivo pensamiento artístico que se situaría en la línea casi invisible entre la filosofía y el arte de hoy. Esa es la razón por la cual, basándose en el análisis de las obras de Badiou, la tesis no solo se construyó a partir de la escritura, sino también a través de una serie de ejercicios visuales que intentaron probar su hipótesis.

ABSTRACT

This thesis aims to present the thought of French philosopher Alain Badiou, with the intention of highlighting the concept of existence within this philosophical construction, thanks to a series of conceptual tools that will allow to build a theoretical constellation around artistic research practice. This set of elements of nomination, proposes the thesis, allow not only to reflect on the artistic phenomenon –most particularly in relation to our contemporaneity- from new starting points; at the same time, it allows the generation of an effective artistic thought that would situate itself in the almost invisible line between philosophy and art today. That is why, relying on the analysis of Badiou's works, this thesis is not only constructed through writing, but also through a series of visual exercises that test its hypothesis.

INDICE

Introducción	12
1. Del título de la tesis	13
2. Objetivos de la tesis	18
3. Estructura de la tesis	20
4. Metodología	22

CAPÍTULO 1

La Filosofía de Alain Badiou	26
¿Qué es la Filosofía?	28
Las Cuatro Condiciones de la Filosofía	37
Lo genérico	40
La Verdad	44
Ontología = Matemática	52
La Teoría de Conjuntos	57
Acontecimiento	63
AcontecimientoS	69
El acontecimiento en Deleuze	72
El Acontecimiento en Badiou	76
Lógica de los mundos	81
Inexistente	86
acontecimiento y arte	90

CAPITULO 2

La Condición del Arte	94
El arte está en todas partes	96
Pequeño Manual	102
La descripción sin lugar que es	110
Schönberg acontecimiento musical	120
El Poema	124
La pesantez del Poema	128
El Poema nace oscuro, Zurita	133

CAPITULO 3

Sustracción, Novedad Radical y Fuerza-Forma	144
La Sustracción	146
Sustracción y arte	150
Procedimiento sustractivo	156
Novedad Radical	162
El evanescente separador	165
Fuerza-Forma	171

CAPITULO 4

La Inexistencia del arte	182
De la inexistencia	184
Acciones y performances	190
Anarkhistoria	197
La indomicialización como marca	204
Intensidades y fuerzas	210
THE ACT	211
El Seminario de la Inexistencia del Arte	214
La oscilación permanente	221

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN	224
Arte para militantes	226

Bibliografía

Bibliografía	232
Bibliografía Referencial	246
Anexo bibliográfico: artículos sobre Alain Badiou	252

ANEXO DE IMÁGENES

ANEXO DE IMÁGENES	256
Seminario de la inexistencia del arte	258
Del acaecimiento de formación: cuatro estudios para lo que no existe	264
THE ACT	268
Seminario Gramsci	280

“Cualquiera que trabaje para la perpetuación del mundo que hoy nos rodea, aunque fuera en nombre de la filosofía, es un adversario, y debe ser conceptualizado como tal.”

Alain Badiou¹

1

Alain Badiou, “Prólogo a la edición castellana”, *El Ser y el Acontecimiento*, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados, (Buenos Aires: Editorial Manantial, 1999), 6.

2

Bruno Bosteels, "Can Change be Thought? A Dialogue with Alain Badiou", en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and its Conditions* (Albany: State University of New York Press, 2005), 252-3.

3

"Parece que, en una obra filosófica, no solo resulta superfluo, sino que es, incluso, en razón a la naturaleza misma de la cosa, inadecuado y contraproducente el anteponer, a manera de prólogo y siguiendo la costumbre establecida, una explicación acerca de la finalidad que el autor se propone en ella y acerca de sus motivos y de las relaciones que entiende que su estudio guarda con otros anteriores o coetáneos en torno al mismo tema", G.W.F. Hegel, "Prólogo", *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010), 7.

"Realmente, de hecho, yo tengo solo una pregunta: ¿Qué es lo nuevo en una situación? Mi única cuestión filosófica, diría, es la siguiente: ¿Puede pensarse que hay algo nuevo en la situación, no fuera de la situación, no nuevo en algún lugar, sino, podemos realmente pensar en la novedad y tratarla en la situación? El sistema de respuestas filosóficas que elaboro, cualquiera pueda ser su complejidad, está subordinado a esta pregunta y no a otra. (...) Pero, por supuesto, para pensar lo nuevo en una situación, es necesario pensar la situación, y entonces tenemos que pensar la repetición, pensar lo que es viejo, lo que no es nuevo, y después de eso tenemos que pensar lo nuevo.

Al menos en este sentido yo me mantengo profundamente hegeliano. Esto es, estoy convencido que lo nuevo solo puede ser pensado como proceso. Hay ciertamente novedad en el surgimiento del acontecimiento, pero esta novedad es siempre evanescente. No es aquí donde podemos identificar lo nuevo en su materialidad. Pero esto es precisamente el punto que me interesa: la materialidad de lo nuevo."²

El filósofo alemán G. W. F. Hegel, en el prólogo de su *Fenomenología del Espíritu*, hace hincapié sobre la dificultad que presenta todo texto introductorio.³ En todo caso, la presente tesis no pretende concebirse, antes de su lectura, como una obra filosófica al decir de la mentada obra hegeliana. Al menos, no en el sentido de constituirse de antemano en algo respecto de lo cual no parece que su mérito pueda ser determinado sino en un tiempo posterior al de su acuciosa lectura. A pesar de ello, efectivamente, comparto la delicada advertencia del filósofo. Con Hegel, diré, parece inadecuada toda introducción, y a pesar de ello, la que aquí se dispone, intenta advertir de la intencionalidad de la tesis.

La siguiente pregunta, a pesar del fin de la escritura de la presente tesis, sigue siendo la sombra que perdura planeando sobre el campo extendido de esta investigación: ¿Cómo escribir una tesis *sobre* la filosofía de Alain Badiou? ¿Cómo podría yo decir algo acerca de este filósofo y su masiva obra? El mero número de libros que él ha escrito, no solo sobre y desde la filosofía, sino también las obras de teatro y novelas, más los libros escritos y en escritura sobre diferentes orillas y esquinas de su trabajo, y sumando a ello las innumerables declaraciones en prensa, entrevistas, seminarios, conforman *casi* un conjunto infinito.

4

"Hoy en día la gran mayoría de la gente no tiene nombre; el único nombre disponible es "excluido", el cual es el nombre de aquellos que no tienen nombre. Hoy en día la gran mayoría de la humanidad no cuenta para nada. Y la filosofía no tiene otro legítimo objetivo que ayudar a encontrar nuevos nombres que permitan traer a la existencia el desconocido mundo que está esperando por nosotros, porque nosotros estamos esperando por él." Alain Badiou, "The Caesura of Nihilism", *The Adventure of French Philosophy*, trad. Bruno Bosteels (Nueva York: Verso, 2012), 64.

CASI. Es en este espacio inaugurado por la indeterminación de esta palabra, en ese espaciamento, donde sitúo la presente tesis. Espacio abierto, intemperie, que *instala* la palabra "casi", operando como mera oportunidad que resta, que queda. Restancia instalada por exceso. Posibilidad del *aún* decir, *a pesar*. Aquí creo reside mi posibilidad de decir aún sobre y desde el trabajo de Alain Badiou. Un *casi* que indica una ocasión local para un imposible de venir a ser, que es puro inexistir. Ese aparente imposible yace aquí entonces inscrito como tesis.

1. Del título de la tesis

La presente tesis lleva por título *Alain Badiou, La Condición del Arte, Sustracción, Novedad Radical, Fuerza-Forma*. Es una investigación que en su cuerpo anuda dos mundos o situaciones: el pensamiento de Alain Badiou, y el mundo que le anida, la filosofía, y aquel otro mundo, poblado de mundos, del arte contemporáneo.

La tesis se sitúa en un *casi* localizado que propone la siguiente hipótesis: la filosofía de Alain Badiou permite *nombrar a lo que espera ser nombrado*.⁴ Este pensamiento, afirmo, ofrece una posibilidad de pensar al arte, su práctica, más allá de las ruinas en donde, entiendo, hoy su cuerpo existente merodea. Un pensamiento que es de hecho una diagonal que abandona, huye diré después, trazando un espacio excéntricamente. Un modo de nombrar que, en este caso, no determina a aquello que nombra, no lo cancela ni lo sobre determina, sino más bien, invita a la existencia de lo que inexistente para el imperio.

El mundo del arte contemporáneo, como se explica en determinados capítulos y citas de la tesis, no habla aquí de todo aquello que hoy nombra la palabra arte. Es decir, no se encontrará aquí una declaración exhaustiva de todas las artes a las que se puede nombrar en generalidad, a saber: danza, teatro, música, o sonido, o movimiento, cine, o video, artes visuales, performances, acciones, situaciones, eventos, site-specifics, poesía, escritura, y quizás más, bio-arte, diseño, etc. Al inicio de la investigación, tomé una decisión que cortaba un flujo tan abierto de análisis. Dicha deci-

5

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), xxiv.

sión, este corte, se referencia solamente en la particularidad profesional de quien escribe la tesis. Soy artista visual. Mis estudios y trabajo están, mayoritariamente, relacionados con lo que se ha definido como artes visuales, lo cual hoy también comprende un amplio espectro de manifestaciones, desde las tradicionalmente históricas, como la pintura, el dibujo, la escultura, hasta las más contemporáneas. Al iniciar la investigación doctoral, definí que el ámbito de análisis sería el del fenómeno artístico contemporáneo, y aún más, que sería sobre el fenómeno artístico de la actividad artística misma. Esto es, en el modo en que el pensamiento artístico se da en su propio despliegue. Es por ello que la tesis hace uso del pensamiento de Alain Badiou para, a partir del forzamiento de la propia hipótesis de trabajo, dirigir la propuesta hacia un marco que se articula en el invisible linde entre filosofía y arte.

Como apunta el filósofo Peter Hallward, uno de los principales introductores y estudiosos de la filosofía de Badiou, nuestra contemporaneidad, en el ámbito filosófico, está signada por una profunda sospecha de la palabra *verdad*: “La filosofía analítica, descendiente del positivismo lógico y el último Wittgenstein, la hermenéutica inspirada por Dilthey, Heidegger y Gadamer, y el postestructuralismo desarrollado por Derrida y Lyotard, tienen en común” esta sospecha. Es, justamente, en frente a este contexto ideológico sofisticado, el cual ha adelgazado al razonamiento hacia un decepcionismo paranoico de la propia capacidad de la filosofía, que Badiou representa un “esfuerzo por tomar otro paso en la antigua tradición filosófica que relaciona a la filosofía con la discriminación de lo que es claro y distinto de las incertezas de la opinión y el sentido.”⁵

Es esta concepción de verdad, una verdad emancipadora, la que aparecería como un incomprensible para la contemporaneidad, sea filosófica, política o artística. Verdad en el espacio de nuestra actualidad parece una reminiscencia de períodos oscuros anteriores, en donde una única versión de mundo se autoimponía sobre los otros. Es efectivo que esta noción de verdad, como unidad perentoria de lo real, tiene su ejemplo para Badiou, en el discurso totalizante del Capitalismo, como maquinaria de sentido, la cual desactiva toda diferencia mediante la evaluación aparentemente igualitaria cuantitativa, y que tiene su representación político organizacional en el parlamentarismo-democrático. Pero no es

6

Íbid., xxv.

7

Alain Badiou, "Contemporanéité de Paul", *Saint Paul, La fondation de l'universalisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 7.

8

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth*, xxv.

de esta forma de verdad, que no es, a la que se refiere Badiou, y ciertamente, esta falsa forma de verdad descrita anteriormente, la del Capital, ha terminado por reflejarse no solo en la incapacidad postmodernista de reaccionar a ella, sino incluso de terminar por ser un acompañamiento, una comparsa, a partir de un discurso de la derrota de la razón.

La verdad en el pensamiento de Badiou es algo que "tiene lugar", que acontece, y en ese acontecer su venir a ser existente es intermitente a la linealidad histórica. Excepcional, rara, la verdad en Badiou "es algo que hacemos. Es declarada, compuesta y levantada por los sujetos que la convocan y sostienen. Ambos, sujeto y verdad, son ocasionales. Cuando emergen, emergen juntos, como cualitativamente distintos de las categorías opuestas de conocimiento y objeto."⁶ En palabras de Badiou, "Ce qui est vrai (ou juste, c'est en l'occurrence la même chose) ne se laisse renvoyer à aucun ensemble objectif, ni selon sa cause, ni selon sa destination."⁷

La verdad, las verdades, porque múltiples, son materialmente locales, producidas en situaciones específicas, y cada una de ellas inicia mediante un acontecimiento que "elude la lógica prevalente que estructura y gobierna estas situaciones."⁸ Es ahora importante hacer notar, que como veremos posteriormente, para Badiou no existe una correlación sine qua non, o de regla entre el acontecimiento y la verdad. Lo ha señalado en distintas ocasiones como una lectura errónea en el contexto del pensamiento anglosajón, esta aparente correlación entre acontecimiento y verdad. El aparecer, suceder, de un acontecimiento no supone el nacimiento de una verdad. Solo el activismo militante del sujeto fiel puede sustentar su declaración. Sin embargo, es cierto que no existe ninguna verdad sin el suceso de un acontecimiento. La persistencia de existencia de una verdad solo pende de la labor creativa de sus consecuencias en la actividad procedimental del sujeto. La existencia de ese acontecimiento, su propia perdurabilidad, viene a ser retrospectivamente inaugurada por esa militancia en su incertidumbre, en su fragilidad. Es por ello que esta sujeción es excepcional. El quiebre que inaugura el encuentro con el acontecimiento puede ser acogido, como en el caso del sujeto fiel, o negado, como en el caso del sujeto oscuro, o dispuesto en un espacio de indiferencia, como lo es para el sujeto neutro. Pero el sujeto,

9
Íbid., xxvi.

suturado a la atestiguación del acontecimiento, es una excepción. Solo deviene existente en la medida que esta invención radical, concebida como nuevo criterio de acción, es consistente con un principio universal, es decir, un principio que es vacante a todos como identificación.

Es esta convicción la que otorga subjetividad en Badiou. Es por ello que la figura del militante es un ejemplo de esa subjetividad al acontecimiento. Hallward lo comenta de la siguiente manera, “Yo soy, porque yo estoy (o nosotros somos) luchando (por una nueva sociedad, un nuevo arte, un nuevo orden científico, etc.).”⁹

El acontecimiento es aquel instante que no pudo ser pensado anterior a su ocurrir, pero que, a pesar de todo y, de todas formas, ha sucedido. El acontecimiento es un apareamiento del cual no existe posible anticipación. El acontecimiento es una desmarcación de las condiciones de inteligibilidad dispuestas como reglas en un mundo dado. En tanto que desmarcación, su existencia es completamente propia, ajena, sustraída en plenitud de los márgenes establecidos. Su existencia es de una radicalidad tal que su novedad no está sujeta. Su suceder, ese acontecer del acontecimiento, quiebra las nociones en posición, sin embargo, esta quebradura, esta emancipación ocurrente, no necesariamente cancela las condiciones en las que el *trascendental* operativo restringe o ejecuta. La existencia del acontecimiento puede de hecho no ocurrir con la espectacularidad de una asonada militar o el efervescente conglomerado de una revolución instantánea. El acontecimiento ocurre más bien en condición de pura inexistencia, es decir, en un grado de existencia mínimo, intensidad existencial *casi* cero.

Como se puede observar hasta ahora, acontecimiento, verdad y sujeto, son elementos conceptuales cruciales en el pensamiento de Alain Badiou, sin embargo, no son estos los elegidos para subtítular la presente tesis. En la pequeña historia de la tesis, en un comienzo, existió la intención de derivar una estética del acontecimiento, sin embargo, en la medida que los estudios fueron profundizando en la materia, fue indudable que dicha inicial prerrogativa estaba aún anclada a un régimen anterior de sentido, otorgado por un discurso estético particularmente observado desde la práctica artística, considerando aquí también la práctica escritural de la crítica de arte y el comisariado de exhibiciones.

10
Íbid., xxi.

Durante el período doctoral se fue haciendo claro que la propia consideración de Badiou del arte, como un procedimiento de verdad, permitía considerar al mismo arte como válido para operar sobre la materia de la tesis. La materialidad de lo que deviene arte, la procesualidad de su existencia, su que-hacer, expuso la importancia de la sustracción como método de generación. Siendo el acontecimiento de carácter excepcional, su existencia inexistente traza una sustracción desde la esfera en donde aparece. Del mismo modo se volvió evidente que la novedad radical a la que apunta el acontecimiento, configuraba todo el cuestionamiento filosófico de Badiou. En los términos que el propio Hallward utiliza para definir esta aventura militante de Badiou, su pensamiento se configura alrededor de cuatro preguntas fundamentales: “¿Cómo puede algo enteramente nuevo venir al mundo?, ¿Qué tipo de innovación incita y merece absoluta afirmación universal?, ¿Cómo pueden las consecuencias de este tipo de innovación ser sostenidas en frente de la inevitable indiferencia y resistencia del mundo? Y ¿Cómo pueden aquellos que afirman las consecuencias de esa novedad continuar en su afirmación?”¹⁰

En el ámbito que concierne a la presente investigación, a saber, aquel de la condición del arte, aquel procedimiento de verdad, la ocurrencia del acontecimiento en el arte puede ocurrir en absoluta inexistencia, como la poesía de Rimbaud, o aún más, como la poesía de Lautréamont, o el teatro de Alfred Jarry, o como el cuadrado negro de Malevich. El objeto *obra de arte*, al cual pondremos en dificultades mediante una nomenclatura que se desembaraza de las reglas compuestas ideológicamente por los mundos del arte, en particular en el espacio de una contemporaneidad que se autoconsume, aparece como un ejemplo de esta acontecimentalidad que inexistente, y que, en su modo artístico de sustracción, pende en una inabarcable temporalidad que disloca el acontecer de los trascendentales. Una obra, un trabajo, una forma, a pesar de su total sustracción, acontece acumulando una temporalidad que irrumpirá transformando el mundo en efecto. De allí la noción proto-badiouniana de fuerza-forma que se excede en su propio intento de nombrar. Inexistente en el cuerpo global de la obra de Badiou, fuerza-forma es una hibridación conceptual que se origina en la lectura de la filosofía de Badiou, sin embargo, como exabrupto, aparece excediéndose, y en condición de huida.

Es por ello que el subtítulo de la tesis conforma una constelación otra, pendiente de estos tres conceptos. Junto a ellos, y a través de la escasez existencial de las obras, compondré un conjunto operatorio que, creo, expone *un* acontecimiento artístico, en el sentido que da al mismo el propio Alain Badiou.

2. Objetivos de la tesis

Toda tesis habla mediante el descarte de fuentes. La presente tesis es una investigación filosófica, determinada en la figura y pensamiento de Alain Badiou. Es por ello que no es objetivo de la misma exponer un estado de la cuestión del arte. No se encontrará aquí una antología de ideas y opiniones sobre las circunstancias que aquejan o definen el devenir del arte como sistema institucional, ni tampoco indagaré en las teorías blandas que lo soportan en el espacio de su mercado. Lateralmente, incluso entregado a la casualidad, habrá sin embargo referencias a este mundo. Aun así, estas diatribas contemporáneas sujetas a los avatares de la moda y las finanzas, privadas o públicas, están en un espacio exterior al cuerpo de la tesis.

Por largo tiempo he meditado dicha inclusión o exclusión, decidiéndome por la segunda opción. Esta decisión está afianzada en el mismo contexto de la tesis, en lo que analiza, en lo que estudia, y, en definitiva, en lo que reflexiona: sobre la condición del arte, la praxis del arte. No es una tesis sobre la sociología del arte, es decir, aquellos contextos que le autorizarían localmente. Para otros momentos y situaciones queda, pendiente, el otorgar tiempo a estas opiniones y descripciones.

Dicho esto, el propio edificio de Badiou no ha sido enteramente trasvasiado en la tesis. Solo mediante citas aparecen aquí las obras en prosa y teatro de Badiou. Del mismo modo, como dejo claro en notas a pie de página, y en congruencia con la decisión de dedicarle a las artes visuales la operación de la tesis, es que, a pesar de su lectura, los comentarios particulares de Badiou sobre el cine y la música, han quedado fuera de la tesis. De manera lateral, dada la referencia a la performance, dentro del ámbito de las artes visuales, es que se visitan los textos sobre el teatro y

la danza, pero no existe el espacio suficiente para desarrollar en profundidad los debates que las mismas proponen. En este sentido, y dada la abrupta publicación de los seminarios de Badiou, es que estos textos también han quedado fuera de la tesis, aunque casi todos ellos vienen a exponer coloquialmente los elementos de análisis particular que existen en el cuerpo de obra principal de Badiou. Sin embargo, debo reconocer, que la lectura del seminario sobre Nietzsche podría haber enviado la tesis hacia una otra meseta. Estas y otras lecturas realizadas, pero no contenidas por la tesis, esperan a ser desarrolladas de manera posterior.

El objetivo de la tesis es, mediante una presentación introductoria del pensamiento de Alain Badiou, hacer uso de este conjunto de herramientas conceptuales, con el propósito-hipótesis de nombrar, hacer aparecer, inexistencias que conforman una constelación otra en el espacio de lo que se ha definido nombrar arte. ¿Por qué querer nombrar lo que existe sin nombre? Esta ha sido la pregunta constante a la tesis. Sin embargo, creo, esta pregunta esconde una funcionalidad a priori al nombrar. El nombrar al que alude la tesis no es el nombrar que archiva, aplanar, estatiza, numera, finaliza. este nombrar es una desautorización del nombre de la pertenencia y la exclusión. Ni nombra para el acceso, como una ciudadanía nacional, ni excluye como una dependencia, para invisibilizar lo que existe. El nombrar aquí es local, operativo, y en cierto modo, performativo. Su ocurrencia es desde ya una acción, y no se limita a la reflexión compuesta de lo que pudiese llegar a negar.

Los elementos conceptuales de la filosofía de Badiou tienen esta “performatividad”. Si pudiese llegar a decir, esta nomenclatura espacia. Y en ese espaciamento furtivo quizás, se dispone una ocasión de asalto. Su nombrar es provisorio.

Por último, la tesis tuvo por objeto el linde casi imperceptible de separabilidad entre la filosofía y el arte. Dicha relación aquí no queda cancelada. Por el contrario, la tesis y su autor esperan que, a través de su cuerpo, se inauguren vías de práctica crítica. Esta tesis, en tanto que destino, no busca un fin, sino que la apertura de un agujero, o incluso menos, el acto de un corte, o incluso, el acto de ese corte como medición propia de su a venir.

3. Estructura de la tesis

La tesis se ha estructurado mediante una serie de 4 capítulos que inician mediante una gran introducción al pensamiento de Alain Badiou. El objetivo de este primer capítulo es dar cuenta de este vasto discurso, y mediante éste, permitir la introducción al lector al complejo campo de resonancias que este presenta. Así, he decidido dar el largo necesario a un capítulo que tiene por objetivo no resumir o restringir al pensamiento de Badiou, sino más bien, indicar desde el comienzo las lecturas que terminarán derivando en la hipótesis de trabajo principal.

En este primer capítulo se encontrará la definición fuerte de filosofía que Badiou opera como su fidelidad política a una tradición occidental de la razón. Tradición de la que da cuenta el propio Badiou, las condiciones de transformación social y política han intentado reducir a una melancólica repetición de derrota y renuncia, o a una exaltada hiperpresentación legislativa. De esta visión respecto del rol y lugar de la filosofía en la contemporaneidad, visito una serie de conceptos fundamentales a su pensamiento, siendo en este caso inicial los de verdad, acontecimiento, genérico, y sujeto, enmarcados por la definición de ontología y lógica que exhibe Badiou. El objetivo de este capítulo es entregar las herramientas conceptuales que a posteriori serán cruciales en el uso de las mismas para la determinación de lo que la condición del arte es.

El segundo capítulo ajusta el diafragma de lectura hacia la condición del arte misma. Aquí aparece ya la relación de los conceptos filosóficos de Badiou para con el arte. Desde la definición del arte de Alain Badiou, compuesta por los ejemplos artísticos que visita en diferentes publicaciones de su pensamiento, se extrae una definición que permite iniciar esta redistribución que otorga este nombrar. El arte, en tanto que conjunto, existe, es decir, aparece en los mundos. Su aparecer es singular, y delineado por el nombrar ontológico y lógico de Badiou, viene a componerse como localidad de una excepción. El arte es lugar en donde la verdad posible de un efectivo acontecimiento puede desplegarse, es decir, mantenerse, configurarse. Al ser nombrado en tanto que uno de los procedimientos de verdad, el arte, junto a la matemática, la política y el amor, deviene un espacio de transformación radical

de las condiciones de existencia. Es esta indicación la que inaugura la deriva de la tesis. Y es por ello que en este capítulo se opera un diálogo particular con la obra filosófica sobre el arte del filósofo alemán Martin Heidegger.

El tercer capítulo se consagra a los conceptos que subtitulan el nombre de la tesis.

Estos tres conceptos, sustracción, novedad radical y fuerza-forma, englobarían, sin cancelar, una perspectiva de lo que, en el sentido de lo que la tesis sustenta, Badiou demarca para la condición del arte.

Explicar el sentido que tienen estos conceptos, el lugar que ocupan en la estructura filosófica de Badiou, y el espaciamento que inauguran al usarse como herramientas de emancipación en el ámbito que le compete a la tesis, serán fundamentales para la especificación de lo que en definitiva se compondrá como la parte final de la tesis. Como comento en otros momentos, el concepto final de fuerza-forma no existe en tanto que tal dentro del cuerpo de obra de Badiou. Es, por tanto, y funciona como, una herramienta adosada, un injerto. Cuerpo ajeno que, afirmo, existe de manera similar dentro de la obra de Badiou, en particular, propia del primer Badiou.

El cuarto capítulo es la puesta en vértigo de la tesis. Vértigo que no supone la visitación de un linde abismal sino más bien la puesta en marcha de un desbalance en deriva. Este capítulo se nombra como La Inexistencia del Arte, nombre que nombra e indica a una de las “obras” aparecidas junto a la tesis.

En este capítulo se encuentra la puesta en prueba de la tesis. La propuesta de Badiou es puesta en funcionamiento desde la interioridad de una reflexión artística. Los bordes son desbordados por el diálogo entre filosofía y arte, sin la búsqueda de una hibridación que cancele a cada parte. Por el contrario, dicha amalgama tiene por necesidad la disciplinabilidad de ambas como justo espacio de otorgamiento. Como dos cuerpos que se visitan pero que no se cancelan en esa visitación. Y dicha visitación espacia la inexistencia de un advenimiento posible, la anunciación de lo imposible.

11

Alain Badiou, *Philosophy for Militants*, trad. Bruno Bosteels (Londres-Nueva York: Verso, 2012).

12

Gene Ray, "Toward a Critical Art Theory", en *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique* (Londres: MayFlyBooks, 2009), 79.

Finalmente, existe una especie de conclusión. Digo especie porque ésta no tiene por destino la clausura a una pregunta. Tampoco quiere presentarse como una apertura indefinida que pertenecería al sistema de sofisticada contemporánea a la que elude y rechaza el pensamiento de Alain Badiou. Esta conclusión tiene por objeto reunir, como en un pensamiento final, el absoluto, que no el total, de la tesis. Esta conclusión, de la tesis como objeto material, creo, opera ya como una invitación no-abierta, sino directa, específica, local, para la consecución de estudios sobre la materia que me concierne, el arte-filosofía. Esta conclusión lleva el brutal subtítulo de *Arte para Militantes*, haciendo referencia a un libro que, habiendo sido leído, no aparece referenciado directamente en la tesis. Me refiero a *Filosofía para Militantes*.¹¹ Esta conclusión es casi una arenga, quizás su destino es el de un manifiesto. Y como tal, es un testimonio, una declaración y una anterioridad a cumplir. Una conclusión que hace de puente entre el fin de una etapa, de la que la tesis físicamente es la huella, pero que indica la mella a describir.

4. Metodología

“La Teoría Crítica rechaza el mundo dado y mira más allá de este. En relación al arte, necesitamos distinguir entre una teoría y una teoría crítica que rechaza el arte dado y mira más allá de él. La Teoría Crítica del Arte no puede limitarse a sí misma, a la recepción e interpretación del arte, como existe ahora bajo las actuales condiciones capitalistas. Porque reconocerá que el arte, como es actualmente institucionalizado y practicado –como un mercado más en el actual “mundo del arte”– no es sino, en el más profundo e inabarcable sentido, un “arte capitalista”, arte que existe bajo la dominación capitalista.”¹²

Para trazar la propuesta de la tesis entendí la necesidad que existía no solo de exponer aquellos conceptos que configuran la estructura central del pensamiento de Badiou, sino que, como propone la tesis, este cuerpo de obra contiene una serie de herramientas conceptuales, *nombres*, que permiten dar cuenta de la existencia de aquello que permanece en condición de inexistencia. El pen-

samiento de Alain Badiou es vasto y complejo, sistemático en el sentido más formal que esta acepción considera dentro del ámbito de la filosofía. Badiou escribe teniendo un amplio y profundo conocimiento sobre filosofía clásica y contemporánea, matemáticas, lógica, poesía, teatro y prosa, política e historia. Su lectura es compleja y dura, desértica a veces, tormentosa en otras. Su universo está compuesto por y mediante las relaciones que trazan y generan diferentes conceptos entre sí, tales como sujeto, ser, verdad, múltiple, vacío, indiscernibilidad, inteligibilidad, indecibilidad, infinito, entre otros.

Es por ello que la propuesta metodológica tuvo por objeto primario la lectura y análisis de los dos volúmenes que concentran su obra central: *L'être et l'événement* y *Logiques des Mondes*. A partir de estos, inicié una revisión de los libros secundarios, en los cuales Badiou ahonda específicamente determinados elementos que excedían el sentido de los dos principales, o exponían trabajos de carácter preparatorio al mismo. Del mismo modo, fue consultada la publicación de diferentes autores que dialogan, comentan o divulgan el pensamiento de Badiou, teniendo en particular cuenta el trabajo realizado en la traducción al inglés. Dicho particular interés pende simplemente de una cuestión de “universalización” del pensamiento badiouniano. Pensadores contemporáneos como Bruno Bosteels, Peter Hallward, Justin Cledes, Oliver Feltham, y Sam Gillespie, han permitido recontemporaneizar determinados elementos de la filosofía de Badiou, generando nuevas aleaciones y alianzas con formas del pensar que exceden a la matriz. Ciertamente, la recepción de Badiou en Latino América ha sido menor, y ha estado marcada por el psicoanálisis de raíz lacaniana argentina y un discurso de izquierda también propio del país trasandino. En el caso particular de mi país, Chile, la recepción de la obra de Badiou es incipiente.

Esta etapa de relectura de la obra de Badiou y de sus comentaristas, fue acompañada de lecturas laterales. Estas referencias estuvieron supeditadas a la textura propia de la filosofía de Badiou, como es el caso de Gilles Deleuze, Martin Heidegger, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, o Slavoj Zizek. Estas lecturas mantuvieron un estado de latencia que componía un diálogo para con la tesis, operando como espaciamentos que críticamente irrumpían la fidelidad. En todo caso, no ha sido interés de la tesis

pretender entregar un análisis exhaustivo de todos estos planteamientos filosóficos, lo cual excedería las capacidades del autor, sino exponerlos en su relación acotada para con el pensamiento de Badiou.

De la misma manera, y dada la naturaleza particular de lo que se intenta analizar, a saber, el pensamiento de Badiou en relación con el espacio del arte, es que se convocan también las obras de diferentes artistas como ejemplos en donde ese nombrar al que se referencia puede ser ejercitado. Es por ello que, para la realización de esta tesis, se han llevado a cabo dos estancias de investigación en instituciones artísticas. La primera de ellas se realizó gracias a la beca otorgada por el Goethe Institut de Barcelona, en colaboración con HANGAR, y la Kunststiftung Baden-Württemberg Stuttgart. Esta residencia de investigación artística se desarrolló en el Württembergischer Kunstverein Stuttgart por un período de dos meses, enero y febrero, del año 2015. La segunda estancia se realizó gracias a la beca de Fundación Santander por un período de 9 meses en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre septiembre de 2015 y junio de 2016. En ambas, la investigación se componía tanto de la escritura de capítulos de la tesis, como de la consulta de archivos y catálogos de exhibiciones, así como de la producción de obra bajo la suturación al pensamiento de Badiou.

Este último elemento, la configuración de un paisaje de paralaje entre la investigación teórica y la práctica de un pensamiento artístico, se inoculó en un espacio intermedial de la tesis. El marco conceptual de su propio apareamiento se compuso mediante elementos de presentación y exhibición desarrollados durante ambas estancias. El diálogo de dos aparentes zonas devino un singular espacio de referenciación, en donde los ecos producidos se dejaban contaminar en el proceso de trabajo. Ambas, si dos, investigación teórica, y artística, se hibridaron, de tal manera, que se influenciaron mutuamente. Los alcances finales de la tesis no podrían haber sido “probados” sin la realización efectiva de “puestas en escena” de la investigación. En definitiva, estas *obras*, que se nombran como tales dado el marco de referencia institucional en donde se acogen, son elementos de suplementación que operan *con* y *en* la tesis escrita. Ambas, tesis y obras, existen solidariamente.

La tesis es un ejercicio de pensamiento que, por una parte, intenta elucidar el pensamiento de Alain Badiou, de una manera académica, es decir, que intenta pertenecer a una tradición definida de la presentación de conocimientos, que instrumentaliza dicha mecánica de presentación, de puesta en consistencia, y que, por otra, intenta forzar a este modo de presentar en uso en la propia disposición de un pensamiento artístico.

Alain Badiou otorga un lugar de humildad al trabajo del filósofo. Es el trabajo de aquel que guarda el acto de mensura de lo que acontece. Si la filosofía es una actividad a posteriori de todo procedimiento de verdad, y claramente posterior al acaecer del acontecimiento, y siendo que el arte es, o debiese ser, entonces, una anterioridad inusitada, la presente tesis presenta el caso de la importancia de los ecos que retienen esa mensura en el trabajo de fidelidad.

El arte es este conjunto de entes que existen, que aparecen en los mundos. Sin embargo, en esa condición de apareceres, acontecen como, o solamente, en tanto que inexistencias. El arte, en tanto que condición y procedimiento de verdad, es una anomalía, no sucede siempre, solo a veces. Esta excepcionalidad radical necesita de modos de “ver”, entender, leer, que exceden los parámetros de la estética regulada, y que, afirmo, la filosofía de Alain Badiou otorga las herramientas para un nombrar-se que no condena a ningún cierre, sino, por el contrario, invita a la constitución de ficciones nuevas.

CAPÍTULO 1

~~LA FILOSOFÍA~~ DE ALAIN BADIOU

13

Alain Badiou, "The definition of Philosophy", en *Infinite Thought, truth and the Return to Philosophy*, trad. Oliver Feltham y Justin Clemens (Londres-Nueva York: Continuum, 2005), 124. La cursiva es mía. La traducción de los textos que originalmente estén en inglés, han sido realizadas por mí, y en su caso, daré cuenta de traducciones externas.

14

El propio Badiou lo afirma en una nota a pie de página en su libro *Le Siècle*: "J'emploie à dessein le mot "être", puisque je me situe sans hésitation dans la tradition ontologique "occidentale"." Alain Badiou, *Le Siècle* (Paris: Éditions du Seuil, 2005), 228.

15

Las declaraciones de Badiou en la prensa y la simplificación que la propia prensa ha hecho de sus planteamientos, han llevado incluso a calificarle como negacionista del Holocausto, antisemita, o simplemente un justificador de las acciones de Mao. Es necesario aceptar que Alain Badiou tuvo su apareamiento mediático global debido a un breve libro contra Nicolás Sarkozy: *¿De quoi Sarkozy est-il le nom?* (Paris: Éditions Lignes, 2007). Dicho texto tuvo una impactante recepción más allá de Francia debido, parcialmente, a un error de lectura. Como se observa en una de las entrevistas más conocidas al respecto, la realizada en el programa de televisión de la BBC HardTalk, la traducción de la referencia al flautista de Hamelin (*Der Rattenfänger von Hameln*, cuento original de los Hermanos Grimm) por parte de Badiou para nominar simbólicamente a Sarkozy, fue erróneamente considerada como una calificación. "The Ratman" no refería a Sarkozy como "rata" directamente, sin embargo, este "incalculable" elemento de la traducibilidad de una idea, forjó cierta fama de polémico en un Badiou mediático. Como queda claro en la entrevista referida, Badiou no llamaba "rata" a Sarkozy, sino quería dar cuenta que su discurso era un encantador de conciencias, al igual que la melodía del flautista para con las ratas. Para ver la entrevista: Eidos84, "Alain Badiou Interview (1 of 2)". Emitido el 24 marzo 2009. YouTube video, 10:20. Publicado octubre, 2010). <https://www.youtube.com/watch?v=NPCCNmE7b9g>.

Cabe mencionar aquí que ésta no habría sido para nada la primera aparición de Badiou en el contexto televisivo, ya que por un período de tiempo fue el entrevistador principal de un programa sobre filosofía, *Le Temps des Philosophes. 4. Philosophie et Vérité* (1965). En este programa, Badiou realizó una serie de entrevistas a destacados filósofos franceses del período como Michel Foucault, Georges Canguilhem, Jean Hyppolite, Paul Ricœur, entre otros. Para ver este programa: Nishtavishe, "Philosophie et vérité (1965) –Badiou, Canguilhem, Dreyfus, Foucault, Hyppolite, Ricœur". YouTube video, 54:59. Publicado julio, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=v3M0SJ2sJgq>.

"La filosofía es el lugar del pensamiento en donde ambos, el "hay [*il y a*] de las verdades y su composibilidad, es afirmada. Con el fin de hacer esto, la filosofía establece una categoría de operación, la Verdad, la cual abre un vacío activo dentro del pensamiento. Este vacío está situado en acuerdo a la inversa de una sucesión (el estilo de exposición argumentativa) y más allá de un límite (el estilo de una exposición persuasiva, o subjetivante). *La filosofía, como discurso, por lo tanto, organiza la superposición de una ficción de conocer y una ficción del arte.*"¹³

Para iniciar un estudio sobre la obra de Alain Badiou es necesario en primer lugar hacer notar el sentido que él mismo le da al trabajo del cual es obrero: la filosofía. ¿Qué es la filosofía, entonces, para Alain Badiou? En realidad, "¿Qué es la filosofía?" es una pregunta que persigue como su pesadilla al sueño del pensamiento. La filosofía de Alain Badiou debe, primero que nada, entenderse como parte de una tradición occidental del pensamiento racional, pero también, perteneciente a un pensamiento sistemático enraizado en el contexto histórico, político y social de su propio tiempo.¹⁴ Badiou es comprensible en abstracto, en la pura vacuidad del pensamiento, pero también, y como buena parte de su práctica lo atestigua, tanto como filósofo y activista político, es entendible desde el interior de los avatares de su situación en el mundo. No quiero con esto decir que su pensamiento es reducible solamente a una serie de claves histórico-políticas, como generalmente se hace en el espacio relativista del periodismo secular, en donde es fácil encontrar determinaciones que simplifican el trabajo metódico y profundo de esta filosofía, pero es claro que Badiou es un filósofo que piensa con/su tiempo.¹⁵ Diré aún más, es un filósofo que se hace responsable de la actividad filosófica en su contexto político y social.

Es por ello que, al iniciar esta investigación, inmediatamente antes de disponer la estructura general de su pensamiento, y su dirección en el camino que la presente tesis pretende, es necesario esclarecer el *sentido* que da Alain Badiou a la filosofía. No solamente porque, afirmo, este esclarecimiento permite entender el tamaño de la empresa en que ha trabajado todos estos años, sino porque, es mi convencimiento, es este concreto definir a la filosofía lo que hace al pensamiento de Alain Badiou no solo un lugar de resistencia y resguardo del quehacer filosófico para hoy,

Del mismo modo, es efectivo que su amor por el teatro, entendido a la vez como medio artístico y filosófico, y por sobre todo político, le han también granjeado ciertas críticas de histrionismo. Actualmente, en diversos medios, se ha desarrollado la "leyenda urbana" de su guion para una película sobre Platón. Es claro que su propia "traducción" de la República de Platón se presenta ya como una obra teatral-filosófica que contemporaneiza vanguardistamente al habla platónica. Para ver a Badiou en su versión más teatral, ver: Kenneth Reinhard, "Badiou and Litvak in Ahmed the Philosopher". YouTube video, 23:18. Publicado agosto, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=G8MINpa5-XU>.

16

Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie* (París: Éditions du Seuil, 1989). He tenido en cuenta también, durante todos mis estudios de doctorado, la lectura de su traducción al inglés en Alain Badiou, *Manifesto for Philosophy*, trad. Norman Madarasz, (Nueva York: SUNY Press, 1999). Más adelante explico esta necesidad de mantener cruces entre los textos originales y sus traducciones.

17

"J'ai publié mon premier *Manifeste pour la philosophie* en 1989. Ce n'était pas la joie, je vous prie de le croire ! L'enterrement des « années rouges » qui suivirent Mai 68 par d'interminables années Mitterrand, la morgue des « nouveaux philosophes » et de leurs parachutistes humanitaires, les droits de l'homme combinés au droit d'ingérence comme seul viatique, la forteresse occidentale repue donnant des leçons de morale aux affamés de la terre entière, l'affaissement sans gloire de l'URSS entraînant la vacance de l'hypothèse communiste, les Chinois revenus à leur génie du commerce, la « démocratie » partout identifiée à la dictature mourose d'une étroite oligarchie de financiers, de politiciens professionnels et de présentateurs télé, le culte des identités nationales, raciales, sexuelles, religieuses, culturelles tentant de défaire les droits de l'universel... Maintenir dans ces conditions l'optimisme de la pensée, expérimenter, en liaison étroite avec les prolétaires venus d'Afrique, de nouvelles formules politiques, réinventer la catégorie de vérité, s'engager dans les sentiers de l'Absolu selon une dialectique entièrement refaite de la nécessité des structures et de la contingence des événements, ne rien céder... Quelle affaire ! C'est de ce labeur que témoignait, de façon succincte et allègre à la fois, ce premier *Manifeste pour la philosophie*. Il était, ce petit livre, comme des mémoires de la pensée écrits dans un souterrain." Alain Badiou, *Second manifeste pour la philosophie* (París: Librairie Arthème Fayard, 2009), 11-12. También, para este texto en particular, he revisado su versión castellana en Alain Badiou, *Segundo manifiesto por la filosofía*, trad. María del Carmen Rodríguez (Buenos Aires: Manantial, 2010).

18

Íbid., 66-67.

sino, y, sobre todo, una herramienta efectiva de la crisis que el pensamiento debe ser para la continuación de una creatividad universal e infinita.

La filosofía es una decisión. ¿Decisión de qué? La filosofía es un acto de decisión, decisión de pensar racionalmente, sistemáticamente, aquello que se nos aparece como una condición posible de-para ese pensar-ahí. Esta aparente simplificación del sentido del hacer de la filosofía, tan cruda y rala como aparece, ha supuesto para Alain Badiou la escritura de dos manifiestos por la filosofía. El primero, *Manifeste pour la philosophie*¹⁶ escrito en el contexto del convulso año 1989, tenía por objeto responder a una necesidad urgente, que el propio Badiou diagnostica para ese momento, a saber, la necesidad de afirmar la existencia y resistencia de la filosofía en el contexto de una globalidad que recomponía el campo político internacional.¹⁷ El *Second manifeste pour la philosophie*, escrito diez años después del primer manifiesto, tiene el mismo objetivo que el primero, defender la existencia de la filosofía como acto, sin embargo, en este segundo escrito, el caso de la existencia de la filosofía se encuentra frente a una diferente amenaza. Esta vez no se trata de un "olvido" de la filosofía, o más bien de aquella declaración de su fin, de su supresión como sola representante de los males éticos del siglo pasado, sino, como lo acota Badiou desde un principio:

"si l'existence de la philosophie était déclarée minimale il y a vingt ans, on pourrait soutenir aujourd'hui qu'elle est tout aussi menacée, mais pour une raison inverse – elle est dotée d'une existence artificielle excessive. Singulièrement en France, la « philosophie » est partout. Elle sert de raison sociale à différents paladins médiatiques. Elle anime des cafés et des officines de remise en forme. Elle a ses magazines et ses gourous. Elle est universellement convoquée, des banques aux grandes commissions d'État, pour dire l'éthique, le droit et le devoir."¹⁸

Primero, un manifiesto que defendía a la filosofía, la cual había sido denostada públicamente como falso baluarte de los valores espirituales y éticos de la Europa. Una filosofía que había sido diagnosticada como propia de un mundo que moría con el comunismo. Y un segundo manifiesto ahora contra una filosofía

19

La condición de falta a la que refiero hace *su* único sentido en *su* doble faz, es decir, en su condición de ser constantemente doble: por una parte en tanto que aquella falta que se excede como error, como equivocación, como acto cometido en relación y contra un orden establecido, es decir, que depende de una actualidad, respecto de la cual, compone su contradicción o negación por desviación, y por otra parte como aquella falta en tanto que indicación de lo que (ya) no está (más), o que ha dejado de estar, lo que se echa en "falta" para una totalidad, lo que se extraña ahora, porque no ha llegado a ser, o porque no llegará jamás.

20

"Les sociologues, les historiens, les psychologues, tous prospèrent dans l'innocence. Seuls les philosophes ont intériorisé que la pensée, leur pensée, rencontre les crimes historiques et politiques du siècle, et de tous les siècles dont celui-ci procède, à la fois comme l'obstacle à toute continuation et comme le tribunal d'une forfaiture intellectuelle collective et historique." Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie* (París: Éditions du Seuil, 1989), 8.

que parecía excederse en sus formas, un exceso de filosofía que terminaba realizando un nuevo trabajo de socavamiento y aniquilación, una filosofía que devenía espacio de expertos.

En ambos manifiestos Badiou retorna a la necesidad de la existencia de la filosofía, y a la presentación de una definición de este acto, que es la filosofía. Badiou ofrece una definición respecto de la cual el propio Badiou se constituye como sujeto, es decir, como aquel cuerpo que se erige subjetivamente en el decir mismo, que es el acto fiel, de esa verdad. Aquí, entiendo, no es que la filosofía sea una verdad por sí misma, ya que el propio Badiou lo ha marcado insistentemente: **no** es la filosofía una verdad ni una operación de creación de verdades, pero sí es necesario declarar sobre su existencia. Necesidad de la filosofía, esta es la verdad a declarar, que es desde ya una declaración política de su existencia.

Badiou piensa, escribe, en un tiempo ensombrecido. Lo ha dicho en muchas ocasiones. Un tiempo que sigue siendo el nuestro. En este mundo contemporáneo parece que los propios practicantes de esta disciplina, los filósofos de la filosofía, han declarado su cierre, su cansancio, su fin. Para Badiou, las cuatro vertientes fuertes de la filosofía occidental, a saber, la Hermenéutica Alemana, la Filosofía Analítica Anglosajona, el Marxismo Revolucionario y el Psicoanálisis Interpretativo, han acordado, de forma tácita, una declaración de finiquito para el régimen de pensamiento que es la filosofía. Para Badiou, el tiempo de esa actualidad es el tiempo de una declaración de culpabilidad. Los filósofos han decidido declararse culpables, culpables en su esencia de la *falta* nacida al amparo de las atrocidades de las guerras europeas.¹⁹ La situación particular de Martin Heidegger, las relaciones de su vida-pensamiento con el nacional-socialismo, vendrían a ser la piedra de tope en la justificación moral de este planteamiento. La razón iluminada de la Europa ha terminado siendo una pesadilla traumática que se presenta en un constante deambular entre ruinas, perpleja escritura de cenizas.²⁰

Frente a este masivo acto público de aceptación de la culpa, mediante este vacilante acto de retractación, o de excesiva humildad, Badiou opone una doble afirmación fuerte, una afirmación que rescinde a la filosofía de aquello sobre lo que (se) le acusa, estableciendo mediante esta marca una fidelidad al sentido crítico que

21

Philippe Lacoue-Labarthe en su libro *La Fiction du Politique, Heidegger, l'art et la politique*, como lo comenta Bruno Bosteels en la "Introducción del traductor" para el libro en inglés de Alain Badiou, *Wittgenstein's Antiphilosophy*, expone que, haciendo eco a Adorno, después de Auschwitz, la herida imposible de cerrar en el cuerpo de Europa, el filósofo ha de abandonar el deseo de filosofar: "Un très obscur impératif, au-delà ou en deçà du simple refus de ce qui est dominant, commande de laisser s'effondrer en nous la philosophie et que nous nous ouvrons à cet amoindrissement, à cet épuisement de la philosophie, aujourd'hui. Il faut ne plus être en désir de philosophie." Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du Politique, Heidegger, l'art et la politique* (París: Christian Bourgois Éditeur, 1998), 19. Lacoue-Labarthe aboga aquí por el reconocimiento de los límites de la filosofía, límites que han de ser el reconocimiento de su modestia frente a la realidad. Es el reconocimiento de cierta incapacidad. Su objetivo principal en todo caso no es la filosofía en sí, como el mismo intenta aclarar inmediatamente, sino respecto de aquella filosofía académica que se presenta como la guardiana o la conservadora de lo estatuido como verdad: "L'appel à la modestie n'est pas une invite à quitter la philosophie, encore moins à s'en débarrasser comme on se décharge d'un fardeau et à « passer à autre chose »." Para Lacoue-Labarthe se trata de una suspensión paradójica, esta modestia a reconocer los límites de la filosofía. Es claro que para Badiou esta modestia es un canto a una derrota respecto de un ámbito que, al menos desde la perspectiva filosófica de Badiou, no atañe a la filosofía en tanto que tal. Por el contrario, atañe ya a lo que para Badiou será una no-filosofía, la "filosofía del estado", la cual claramente no es filosofía. Puedo afirmar que esta necesidad de la petición de perdón por parte de la filosofía suena demasiado pía para Badiou, demasiado cristológica dimisión, demasiada atestiguación de un error "no-forzado", como habrían sido las auto-denuncias tan bien retratadas visualmente en la película basada en la novela de George Orwell, *Nineteen eighty-four*, de Michael Radford, 1984 (1984), Virgin Films, Inglaterra. En definitiva, este llamado a la modestia por parte de Lacoue-Labarthe es para Badiou una mera entrega de armas, que trabaja "inocentemente" para la aniquilación de la filosofía.

22

Los "nouveaux philosophes" son un conjunto de filósofos profesionales que a mediados de los años 70's iniciaron una crítica del totalitarismo. André Glucksmann, Bernard-Henri Lévy, Christian Lambert, Guy Lardreau, Jean-Paul Dollé, Gilles Susong, son algunos de los más conocidos. La relación de Badiou con ellos comparte un punto de vida política en común. En 1973, la Izquierda Proletaria (la Gauche prolétarienne) se divide. De este grupo revolucionario de inspiración maoísta emergen dos visiones: una liderada por André Glucksmann, la cual se dirige a la manufacturación de una crítica al marxismo, a partir de una reflexión sobre el totalitarismo, en especial,

esta detenta.²¹ Para Badiou, este renunciamiento y aceptación de culpa de la filosofía solo opera desde dentro de la maquinaria *homogeneizante* del capital. El uso del discurso del fin de la filosofía tiene por objeto acompañar el discurso del supuesto fin de las grandes narraciones y de la historia en tanto que tal, dando paso a un discurso homogéneo que "poetiza" sobre la equivalencia de valorización y que busca un único objeto, la entronización de un único discurso económico-político, cuya cima es la configuración Democracia-Parlamentaria y Capitalismo.

En Francia, para Badiou, ejemplo de esta nueva barbarie, serán los "nuevos filósofos" quienes, en muchos casos, se presentan como ex-izquierdistas que se inculpan y exculpan a la vez y constantemente.²² En este proceso, considerará Badiou que, y en diferentes momentos, incurrieron también algunos prominentes filósofos, como Jacques Derrida, François Lyotard y Gilles Deleuze.²³ Posteriormente, y siempre desde el campo de la filosofía, Badiou re-instalará cierta paz con los tres últimos, mientras mantendrá una estricta diatriba con los otros.

Se debe entender entonces que, para Badiou, la filosofía vive, aún hoy, un período sombrío. Quizás un período de suicidio e inmolación que solo tiene por objeto participar del espacio de teatralidad y comedia al que convocan las necesidades de un imperialismo triunfal, particularmente signado por y desde la Caída del Muro de Berlín y de todos los estados del llamado bloque soviético. La "derrota" de la URSS frente a la marcha del Capitalismo Occidental, y en particular ante el poderío militar de Estados Unidos, sella el destino de todas aquellas discursividades que se presentaban partícipes de la tradición marxista. La historia reciente no ha hecho sino develar la ficción de este discurso. No solo porque a posteriori no se realizó la sofisticada oracular de los pensadores conservadores respecto de un período de pacificación mundial, global, de la mano de la economía capitalista y su representación socio-política, la democracia parlamentarista, sino en particular por los propios modos en que esa homogeneización internacionalista del capitalismo se fue constituyendo. La declinación económica interna de Estados Unidos era inversamente proporcional al desarrollo de un sistema capitalista que prefería espacios en donde una liberalización económica salvaje se emparentaba con regímenes autoritarios y/o totalitarios, y en donde las libertades

aquel de la Rusia bajo Stalin, y de la otra, una línea liderada por Alain Badiou, la cual le lleva finalmente a formar *L'Organisation Politique*, órgano político sin partido. Esta organización nace en 1985, y durante la década de los 90's se dedica por sobre todo a la situación de los extranjeros ilegales en territorio francés. Desde el 2007 aproximadamente la *Organisation Politique* no ha emitido ninguna publicación y su sitio web permanece cerrado.

En todo caso, en relación particular con "les nouveaux philosophes", Badiou guarda sino palabras severas: "Dans ma propre expérience, j'ai vu comment, à la fin des années soixante-dix, les "nouveaux philosophes", avec André Glucksmann à leur tête, ont inventé de toutes pièces un dispositif intellectuel destiné à légitimer le brutal retournement réactionnaire qui a suivi la séquence rouge initiée au milieu des années soixante, séquence dont le nom, en Chine, fut "Révolution culturelle", aux États-Unis refus de la guerre du Vietnam, et en France "Mai 68". Alain Badiou, *Logiques des Mondes, L'être et l'événement 2* (Paris: Éditions du Seuil, 2006), 63.

23

"Si tomamos a Jean-François Lyotard, uno de sus temas centrales es lo que él llama "el fin de las grandes narrativas" —las grandes narrativas de la revolución, del proletariado, y del progreso. Nuevamente tenemos un "fin"; el fin de las grandes narrativas siendo el fin de las grandes configuraciones del sujeto y de la historia que ha sido asociado con la metafísica moderna." Alain Badiou, *Infinite Thought, Truth and the Return to Philosophy*, trad. Oliver Feltham y Justin Clemens (Londres-Nueva York: Continuum, 2011), 34.

24

No puedo aquí acometer una reflexión acuciosa de este fenómeno global, porque no es el tema preciso de la tesis, sin embargo, quisiera dejar inscrita la importancia que observo, para la filosofía contemporánea, el aprehender todos estos elementos específicos que acomodan y esculpen la realidad social humana. En otros momentos de la tesis ingresaré ciertos aspectos histórico-políticos y económico-sociales que creo no solo re-presentan lo que Badiou piensa, sino que el propio pensamiento de Badiou permite re-visualizar sobre esos propios acontecimientos, en particular, uno que me atañe en mi condición de ciudadano, aquello que sucedió en mi país de origen, Chile, desde el 4 de Septiembre de 1970, día en que el Frente Popular gana las elecciones democráticamente y le otorga la Presidencia de la República al socialista Salvador Allende Gossens.

25

Cabe aquí mencionar al filósofo Louis Althusser. Althusser tuvo una importancia capital para un "primer" Badiou, y es por ello que me parece sustancial hacer mención a la definición que hace el propio Althusser sobre filosofía en su *Glosario de Lire le capital*. Lo menciono porque estas frases ha-

civiles no pasaban de ser escritura muerta. Es el caso de lo que se conoce como los modelos capitalistas en China y en el sudeste asiático, y lo que anteriormente había sido ya la implementación de las políticas económicas capitalistas en América Latina, particularmente desarrolladas al amparo de la Escuela de Chicago y el "pensamiento" del economista Milton Friedman.²⁴

Finalmente, la Historia, aquel constructo occidental, golpeó a las puertas del propio capitalismo, azotándole contra la existencia del mundo. Si 1989 ha sido la fecha instalada para dar cuenta del *fin de las ideologías* y el entierro de los mal llamados sistemas socialistas reales, el año 2001 parece erigirse como la fecha en que ese neoliberalismo triunfalista en su marcha hacia la aniquilación nihilista de la *historia*, acontece en-sí-mismo a las consecuencias de su propio que-hacer vandálico. A partir de 2001 se opera una tesitura histórica, y en ello el propio "renacer de la Historia" al decir de Badiou, en la cual aún parece nos mantenemos suspendidos.

¿Cómo existe entonces hoy la filosofía? ¿Qué es, en el contexto de hoy, la filosofía?, y más brutalmente ¿Para qué sirve hoy la filosofía? Mi impresión es que Alain Badiou da una respuesta frontal a estas cuestiones. Y en particular, se dedica a responder la primera de estas preguntas, desechando las siguientes dos como preguntas participes del mismo acondicionamiento "democrático-capitalista" que supuso el fin de la historia y el fin de la filosofía. No es la filosofía un algo respecto del cual se pueda pretender entender su "uso", al menos no en el sentido de un uso utilitario para un objetivo específico.²⁵

Ante la derrota declarada por la filosofía, o al menos por la práctica de la filosofía de las cuatro corrientes antes descritas, existe en Badiou una particular definición de los enemigos de la filosofía. Para Badiou, al igual que para su maestro histórico, Platón, la filosofía debe luchar contra el sofismo. La figura del sofista está encarnada hoy por la figura del experto, aquel que opina sobre el saber de las cosas con el objetivo claro de solo declarar la necesidad de permanecer en el statu quo general. El sofista hoy es aquel que en su declaración esconde su propio pertenecer a un absoluto de necesidad establecido sobre el sistema social, económico y político hegemónico.

cen eco de la defensa práctica que de la filosofía ha hecho el propio Badiou. En el Glosario, Althusser escribe en el apartado *théorie*, *'théorie'*, *Théorie*: "(1) la filosofía "representa" la lucha de clases en el terreno de la teoría, por lo cual la filosofía no es ni una ciencia ni una pura teoría (Teoría), sino una práctica política de intervención en el terreno de la teoría; (2) la filosofía "representa" científicidad en la esfera de la práctica política, por lo tanto la filosofía no es *la* práctica política, sino la práctica teórica de intervención en el ámbito de la política; (3) la filosofía es una "instancia" original (diferenciando de las instancias de la ciencia y la política) que representa la única instancia junto a (*après de*) la otra, en la forma de una específica intervención (político-teórica)." Louis Althusser y Étienne Balibar, *Reading Capital*, trad. Ben Brewster, (Nueva York: Verso Books, 2009), 359.

26

Alain Badiou, "Definition of Philosophy" *Manifesto for Philosophy*, trad. Norman Madarasz, (New York: SUNY Press, 1999), 142. Es importante aquí explicitar que el presente texto aparece solo en la versión en inglés del *Manifeste pour la philosophie*. El texto "Definition of Philosophy" contiene una nota que establece: "Alain Badiou escribe: "Este texto es un despliegue de la definición dada en texto precedente. Fue escrito para la audiencia de mi seminario, a quienes se lo distribuí en la primavera de 1991." *Ibid.*, 154. Este hecho, como en tantos otros, hizo indispensable mantener una constante lectura cruzada de los textos originales con sus traducciones al español e inglés.

27

"La philosophie a pour enjeu spécifique de proposer un espace conceptuel unifié où prennent place les nominations d'événements qui servent de point de départ aux procédures de vérité. Elle traite dans la pensée, du caractère compossible des procédures qui la conditionnent. Elle n'établit aucune vérité, mais elle dispose un lieu des vérités. Elle configure les procédures génériques, par un accueil, un abri, édifié au regard de leur simultanéité disparate." *Ibid.*, 17.

En el ámbito de la filosofía misma, Badiou describe al síntoma del sofista en los extremos de las tres formas filosóficas: en el ámbito de la Hermenéutica el discurso por el sentido del Ser, particularmente de la mano del pensamiento de Heidegger y Gadamer; en el pensamiento analítico, de la mano de Wittgenstein y lo que se ha definido como el giro lingüístico, que acota a la filosofía a una lógica gramatical, o juegos del lenguaje, y finalmente, aquella filosofía postmodernista que sospecha de la declaración de verdades y que permite la diseminación del relativismo que en sus extremos terminan justificando las condiciones de desigualdad existentes. En un sentido aún más definitivo, Badiou considerará "religión" a todo aquello que presupone la continuidad entre verdades y la circulación de sentido:

"Contra toda hermenéutica, esto es, contra la ley religiosa del sentido, la filosofía dispone verdades compossibles con el vacío como fondo. Esto es, sustrae al pensamiento de toda presuposición de Presencia."²⁶

Por tanto, la filosofía, y el acto del filósofo, es un acto de polémica constante con otros pensamientos que usurpan el espacio de la filosofía. La filosofía no crea nada, excepto el nombre de lo que sucede acontecimentalmente, es decir, un nombre para aquella verdad inaugurada por la posible existencia de un acontecimiento que se despliega a través de las instancias de un procedimiento genérico posterior.²⁷

Anteponer aquí al comienzo de la tesis la referencia sobre la existencia, y diré, sentido de la filosofía, me permite no solo iniciar desde el amplio pero estricto margen del pensamiento de Badiou, sino que, a la vez, me permite ofrecer el modo sensible que la escritura de un manifiesto otorga e imprime sobre un pensamiento que se sabe militante de ese mismo pensar. Al presentar como referencias iniciales de este pensar dos manifiestos sobre el tema, creo que entrego desde ya su referencia estética. No adelantaré aquí algunas de las consecuencias de este sentido, aquel de la forma del manifiesto para poder dar cuenta, pero sí quisiera marcar su forma.

28

“Qu’est-ce que qu’un Manifeste ? La question m’intéresse d’autant plus que j’ai moi-même écrit, en 1989, un *Manifeste pour la philosophie*. La tradition moderne du manifeste est fixée dès 1848 par le Manifeste du Parti communiste de Marx. Il semble bien qu’un manifeste soit une annonce, un programme. (...) Quelle est encore cette dialectique du présent et de l’avenir, de l’intervention immédiate et de l’annonciation ?” Alain Badiou, *Le Siècle*, 193-194.

29

En el capítulo 2 de la tesis regreso a la “videncia” de Rimbaud, sin embargo, aquí dejaré inscrita su cita como aparece en el libro del historiador del arte Josep Casals, *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2015): “Ésta es la famosa carta del 13 de mayo de 1871: ‘Ahora me encanallo lo más posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y trabajo en hacerme vidente (...). Se trata de llegar a lo desconocido por el desajuste de todos los sentidos...’” A los diecisiete años Rimbaud formula una poética que recoge la cultura heredada para cancelarla: “es falso decir ‘yo pienso’: habría que decir ‘se me piensa’”. Y este proyecto se reproduce con ligeras variaciones en la carta a Demy de dos días después, en la que Rimbaud pasa revista a los grandes nombres de la poesía y presenta a Baudelaire como “primer vidente”, si bien lastrado por un “medio demasiado artista”; ante lo cual, según ha dicho líneas antes, se propone experimentar “todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura”, y hacerse “vidente por un largo, inmenso y razonado desajuste de todos los sentidos”.

Estas cartas de Rimbaud iluminarían una secuencia de “modernización” de la poesía, la cual apela a la radical búsqueda de una novedad que quiebre con lo establecido. Esta poética, que se anuda a la vida misma, como lo presenta Italo Tedesco en *Modernismo, americanismo y literatura infantil: América en Martí y Darío*, ilumina a la poética creacionista del poeta chileno Vicente Huidobro, y ciertamente será faro, junto a Lautréamont, del movimiento Surrealista de Breton. Tedesco cita al poema “Mañana” como ejemplo de esta “aspiración a la novedad:

¿Cuándo iremos, más allá de las playas y los montes, a saludar

el nacimiento del trabajo, la sabiduría nueva, la huida de

los tiranos y de los demonios, el fin de la superstición, a adorar

- ¡los primeros! - la Navidad sobre la tierra!.”

(...) El poeta anuncia a su destinatario la emisión de “prosa sobre el porvenir de la poesía”. Declara su intención parricida: “está a los nuevos execrar a los antepasados: uno está en casa y tiene tiempo. (...) El poeta debe ser vidente. Se supera así al aristotelismo cultivador de mimesis y se vuelve a la concepción platónica del emisor-vate-dios.” Italo Tedesco, *Modernismo, americanismo y literatura*

El manifiesto fue, podría atreverme a decir, *la forma* de visibilización de los movimientos de vanguardia. Y al convocar esta fórmula, “de vanguardia”, hago inmediata referencia a su doble condición estética y política. Marx, Engels, Lenin, Mao, fueron todos ensayistas de manifiestos. Sin duda siendo quizás el mayor de todos *El Manifiesto Comunista*.²⁸ Pero es claro que las vanguardias artísticas no existen sin sus declaraciones de principios. Allí están, brillan por sí solos, los manifiestos Dada, Surrealista, Constructivista, Futurista. ¿Cuál de ellos con mayor énfasis en el sentido de verdad que inauguraban? El Manifiesto es en efecto un documento que hace aparecer, obviamente que manifiesta no solo la existencia de lo que hace la declaración sino y por sobre todo la existencia que se funda en un horizonte a venir. El sentido del manifiesto está inoculado en esa publicidad, en esa declaración pública de la existencia del ente que le porta. El manifiesto se hace de frente al contexto social, político y económico de la comunidad, y allí, en la herida que ejerce, mella y sella su destino. El manifiesto solo tiene un enemigo, y es la retractación pública, es decir, la negación de la declaración dada. Y aquí cabe mencionar su segundo estatuto, si el manifiesto es declarativo, y en ello, público, es también afirmativo en su declaración. El manifiesto señala lo que también niega a través de su declaración afirmativa, se declara afirmando una diferencia de sentido, pero por sobre ello, afirma una posibilidad otra a lo que existe. Es decir, afirma a la vez la existencia de lo que es el mundo hasta el momento antes de su propia existencia, otorga una verdad para lo que hay, y declara, en su propia existencia como forma-ahí, lo que ese mundo deviene al momento de la juntura eruptiva que su propia existencia inicia a suceder, y declara, por sobre todo lo anterior, y en ese mismo estar-ahí-con aquel mundo ahora “anterior”, aquel otro mundo que vendrá, vaticina entonces un mundo. Lo hace visible. El manifiesto es una declaración que se lanza furtiva a la caza de un devenir que solo tiene de sí la existencia afirmativa de su propia manifestación. Así de feble es su cuerpo. Un manifiesto es en este sentido una clarividencia, en el sentido que opera en el poeta Arthur Rimbaud.²⁹ Un ver, la clarividencia, que no es solo un mirar más allá de lo que aquí, sino que, en ese mirar ilocalizable, la erupción misma en (a)salto de ese porvenir en el aquí. Un a-salto. El por-venir del tiempo inaugurado por su clarividencia se hace ya parte del tiempo en donde aún la entera existencia de

infantil: América en Martí y Darío (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1998), 27-29.

30

Tomo aquí, con un propósito evidente, el texto de Marx siendo citado por Louis Althusser en su ensayo de 1969, "Lénine et la philosophie". No puedo dejar aquí en el aire el potente párrafo contextual en donde Althusser encaja la conocida frase de Marx: "La XI Thèse sur Feuerbach proclamait: "les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, il s'agit de le transformer". Cette simple phrase semblait promettre une philosophie nouvelle, qui ne fût plus interprétation mais transformation du monde. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle a été lue, plus d'un demi-siècle plus tard par Labriola, puis ensuite par Gramsci, qui ont défini le marxisme essentiellement comme une philosophie nouvelle, une "philosophie de la praxis". Pourtant, il faut se rendre à l'évidence, cette phrase prophétique n'a dans l'immédiat produit aucune philosophie nouvelle, en tout cas aucun discours philosophique nouveau, tout au contraire, elle n'a ouvert qu'un long silence philosophique. Ce long silence n'a été publiquement rompu que parce qu'il eut toutes les apparences d'un accident imprévu : une intervention précipitée d'Engels, forcé d'entrer dans la bataille idéologique contre Dühring, contraint de le "suivre sur son propre terrain" pour faire face aux conséquences politiques des écrits "philosophiques" d'un professeur de mathématiques aveugle, dont l'influence s'étendait dangereusement sur le socialisme allemand." Louis Althusser, *Lénine et la philosophie* (Paris: François Maspero, 1969), 22.

31

Alain Badiou, *Manifesto for Philosophy*, 141.

32

"Solo una palabra más en relación al deseo de enseñar al mundo cómo debe ser. Para tal objetivo la filosofía llega siempre de manera tardía. La Filosofía, como el pensamiento del mundo, no aparece hasta que la realidad ha completado su proceso formativo, y se ha hecho a sí misma. La historia entonces corrobora que la enseñanza del concepto solo en la madurez de la realidad hace al ideal aparecer como contraparte de lo real, aprehende el real del mundo en su sustancia, y lo forma en un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su gris sobre gris, una forma de vida ya ha devenido antigua, y por medio del gris no puede ser rejuvenecida, sino solo conocida. El búho de Minerva levanta el vuelo solo cuando las sombras de la noche se reúnen." G.W. F. Hegel, "Preface", *Philosophy of Right*, trad. S.W. Dyde, (Kitchener: Batoche Books, 2001), 20. He cotejado mi traducción del inglés con la siguiente versión en español: "Para agregar algo más a la pretensión de enseñar cómo debe ser el mundo, señalemos que, de todos modos, la filosofía llega siempre tarde. En cuanto pensamiento del mundo, aparece en el tiempo solo después de que la realidad ha consumado su proceso de formación y se halla ya lista y terminada. Lo que enseña el concepto lo muestra con la

ese por-venir no puede completarse. La propia existencia, es decir, su cuerpo, la localidad del manifiesto es ya, en-avance, una parte de ese otro mundo a porvenir-construir. Ya está aquí, aunque no por completo, porque infinito en su posibilidad de devenir incluso más allá del propio manifiesto, porque en este sentido, el manifiesto no es una ley, sino una invitación a cumplir la posibilidad. Es por ello que escribir no solo uno, sino dos manifiestos por la filosofía, por un filósofo vivo, es desde ya un acto de coraje político, en el sentido que el propio Badiou le da a este término. Es ya un cambio de mundo.

Es indudable que, para Badiou, la famosa arenga de Karl Marx respecto del que-hacer de los filósofos: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo"³⁰ es una verdad respecto de la cual se considera cuerpo, y su obra, sujeto de ésta.

"La Filosofía está prescrita por condiciones que son los tipos de procedimientos de verdad o procedimientos genéricos. Estos tipos son la ciencia (o más precisamente el matema), el arte (o más precisamente el poema), la política (más precisamente la política en su interioridad, o política de emancipación) y el amor (más precisamente el procedimiento que hace verdad a través de una disyunción de posiciones sexuadas)."³¹

En este resumen Badiou establece cuál es la relación existente entre cuatro procedimientos genéricos y la práctica de la filosofía. La filosofía es este lugar del pensamiento en donde ese declarar que "hay" verdades se establece. La filosofía es un a posteriori de la existencia de aquello sobre lo que dice. En referencia a la imagen hegeliana de la filosofía³², como aquel búho que emprende el vuelo, Badiou, junto a Quentin Meillassoux, ha comentado que la filosofía "es siempre retroactiva, no es la invención que autoriza el pensamiento, sino más bien una especie de conclusión singular sobre el pensamiento mismo."³³

La filosofía es para Badiou, "aquello que ensambla la superposición de una ficción de conocimiento y una ficción de arte". Es allí donde el "vacío abierto por el intervalo entre ambas ficciones, la filosofía *mide* las verdades". Este medir, continúa Badiou, es el acto de la filosofía. Medir un intervalo que es un vacío. Este

misma necesidad la historia: solo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y erige a este mismo mundo, aprehendido en su sustancia, en la figura de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta con sus tonos grises, ya ha envejecido una figura de la vida que sus penumbras no pueden rejuvenecer, sino solo conocer; el búho de Minerva solo alza su vuelo al “romper” el crepúsculo.” G.W. Friedrich Hegel, *Principios de la Filosofía del Derecho o Derecho Natural y Ciencia Política*, trad. Juan Luis Vernal (Barcelona – Buenos Aires: Edhasa, 2005), 62-63.

33

“Alain Badiou et Quentin Meillassoux au Toursky le 8 octobre 2014”, YouTube video, 1:06:36, publicado por Fabien Seltzer, octubre 19, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=yxg0Vx7By-v>.

34

“Si la filosofía es sostener su deseo en dicho mundo, debe proponer un principio de interrupción. Debe ser capaz de proponer al pensamiento algo que pueda interrumpir este régimen de circulación sin fin. (...) Es obvio que dicho punto de interrupción puede solo ser un requerimiento incondicional; esto es, algo que es presentado al pensamiento sin otra condición que sí mismo y que no pueda ser intercambiable ni capaz de ser puesto en circulación. Que exista este punto de interrupción es, en mi opinión, una condición sine qua non para la existencia de la filosofía. En la ausencia de dicho punto, todo lo que hay es circulación general de conocimiento, información, mercancía, dinero e imágenes. En mi opinión, este requerimiento incondicional no puede ser solamente soportado por la polivalencia de sentidos. Necesita de la reconstrucción o re-emergencia de una categoría de verdad.” Alain Badiou, “Philosophy and desire”, *Infinite Thought, truth and the Return to Philosophy*, 36.

35

“Mediante este acto, la filosofía declara que existen verdades, y trabaja de tal forma que se ha pensado medido por este ‘existen’. Esta toma por el acto testifica a la unidad del pensamiento.” Alain Badiou, *Manifiesto for Philosophy*, 141-142.

36

“La medición filosófica de las verdades las expone a la eternidad –nosotros podemos decirlo siguiendo a Nietzsche, la eternidad de su *retorno*. Esta eterna exposición es tanto más real desde que las verdades son medidas con la mayor de las urgencias y en la extrema precariedad de su suceder temporal.” *Ibid.*, 142.

37

“La Filosofía es sustractiva en tanto que hace un agujero en el sentido, o produce una interrupción en la circulación del sentido, para verdades que pueden ser dichas por todos. La filosofía es un acto insensato, y por este mismo hecho, racional. La filosofía nunca es una interpretación de experiencia. Es

vacío signa una transformación, un acontecimiento que ha tenido lugar. Si la filosofía es un medir que ensambla, lo que la filosofía de Alain Badiou hace, como práctica de la filosofía, es la medición de las verdades que nacen de los actos por consecuencia de acontecimientos que quiebran la monotonía de las ficciones.³⁴ Es un medir que permite la aprehensión de este inmedible que es la existencia de verdades. Es este acto de medición, que es un apropiarse hacia lo finito de lo infinito, el acto de la filosofía.³⁵

Acto de la toma, la toma de medida, acción efectiva que, en su propio acontecer, declara existencia de lo que hasta ahora, hasta antes del momento de esa medición no tenía medida y por tanto no tenía “nombre”. Acto que efectivamente demuestra la sustracción condicional de las verdades respecto del conocimiento o la interpretación.³⁶ Es en este sentido que la filosofía es una herramienta que mide, marca la existencia de entes frágiles como son las verdades, las cuales, al decir de Badiou, solo se efectúan en el desplegarse intemporal de los cuerpos que las fijan temporalmente, singularmente. Estos cuerpos acontecen en los procedimientos genéricos.³⁷ La filosofía por tanto está condicionada a los procedimientos de verdad, a las nacientes y precarias fragilidades que son sus condicionamientos. Y son estos condicionamientos los que le dirigen a través de “les crises, percées et paradoxes de la mathématiques, les tremblements dans la langue poétique, les révolutions et provocations de la politique inventée, les vacillations du rapport des deux sexes.”³⁸

el acto de Verdad con respecto de las verdades. Y este acto, el cual es improductivo respecto de la ley del mundo (ni siquiera produce una verdad), dispone un sujeto sin un objeto, un sujeto abierto solo a las verdades transitando en su medida." *Ibid.*, 142.

38

Alain Badiou, "Conditions" en *Manifeste pour la philosophie*, 19.

39

Alain Badiou, *L'être et l'événement* (París: Éditions du Seuil, 1988), 23.

40

"Ainsi l'amour, l'art, la science et la politique génèrent à l'infini des vérités sur les situations, vérités soustraites au savoir, et comptées par l'état seulement dans l'anonymat de leur être. Toutes sortes d'autres pratiques, éventuellement respectables, comme par exemple le commerce et toutes les formes du "service des biens", intriquées à des degrés variables au savoir, ne génèrent aucune vérité. Je dois dire que la philosophie non plus, si pénible que soit cet aveu. Au mieux, la philosophie est conditionnée par les procédures fidèles de son temps." *Ibid.*, 375.

41

Christopher Norris, *Badiou's Being and Event* (Londres-Nueva York: Continuum, 2009), 26.

42

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 181.

Para que ocurra la filosofía deben producirse los procedimientos de verdad. Éstos son escasos, inusuales, y ocurren intermitentemente. Las cuatro condiciones son las del amor, el arte, la ciencia y la política.³⁹ ¿Por qué éstas cuatro condiciones y no otras más? Alain Badiou no ha dado una respuesta específica a esta numeración.⁴⁰ El filósofo inglés Christopher Norris ha dado una explicación simple y plausible para la numeración de estas cuatro condiciones de la filosofía:

"(Estas condiciones) son privilegiadas, primero, porque ellas son el centro y definitivas realidades de la existencia humana; segundo, porque ellas han sido ya sujeto de cierto alto nivel perceptivo y refinada elaboración por pensadores los cuales Badiou tiene en gran estima, cualesquiera sean sus (a menudo profundas) discrepancias con ellos; y tercero, porque cada una dispone la antinomia de ser y acontecimiento a tal nivel de complejidad, de manera tan distintiva y desafiante, como para dirigir a su tesis principal a destino con indudable fuerza."⁴¹

La filosofía no es portadora de verdad, no es el trabajo de la filosofía el *obtener* verdades, el fabricarlas o producirlas, ni dedicarse obcecadamente a la verificación lingüística de cierta certeza en un juego. Esta es claramente una de las diferencias fundamentales con Gilles Deleuze y su visión de la filosofía como creación de conceptos. Para Badiou no es en la filosofía donde se crea sino por el contrario la específica medición como localización estable de las verdades que emergen en los procedimientos genéricos. Y de allí su importancia, en tanto que instrumento de medición y precisión de la existencia de verdades.

Es por ello que el filósofo no es aquel que estudia la filosofía, sino aquel que debe "practicar las condiciones de la filosofía. Saber y estudiar poesía moderna, trabajar a través de la matemática contemporánea, mantener y pensar el amor, ser militante en la invención política –este es el estricto mínimo a esperar de quienes pretenden ser filósofos".⁴² Son estas las condiciones en donde Badiou reconoce la inscripción de un sujeto en la errancia inaugurada por el acontecimiento, y en la composición de esa errancia convenida en aquel cuerpo existente desde dónde, en cada punto de su consolación hacia el acontecimiento ocurrido, instituye la subjetividad excepcional del mismo. La verdad, las

43

“La genericidad, au cœur conceptuel d’un geste platonicien tourné vers le multiple, fonde l’inscription et la compossibilité des conditions contemporaines de la philosophie. De la politique inventée, quand elle existe, on sait, au moins depuis 1793, qu’elle ne peut être aujourd’hui qu’égalitaire, anti-étatique, traçant dans l’épaisseur historique et sociale la genericité de l’humanité et la déconstruction des strates, la ruine des représentations différentielles ou hiérarchiques, l’assomption d’un communisme des singularités. De la poésie, on sait qu’elle explore une langue inséparable, offerte à tous, non instrumentale, une parole qui fonde la genericité de la parole même. Du mathème, on sait qu’il saisit le multiple dépouillé de toute distinction présentative, la genericité de l’être-multiple. De l’amour enfin, on sait qu’au-delà de la rencontre, il se déclare fidèle au pur Deux qu’il fonde, et qu’il fait vérité générique de ce qu’il y a des hommes et des femmes. La philosophie est aujourd’hui la pensée du générique comme tel, qui commence, qui a commencé, car “ Une magnificence se déploiera, quelconque, analogue à l’Ombre de jadis “. Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, 91-92.

44

Alain Badiou, “Réponses écrites d’Alain Badiou”, *Philosophie, philosophie* 4 (1992): 66-71.

45

Alain Badiou, “Philosophy and Truth”, *Infinite Thought, Truth and the Return to Philosophy*, 46.

verdades, aquellas que nacen de este recorrido inaugurado por el acontecimiento, cuyo ser es su desaparecer instantáneo, de esta errancia constitutiva que no puede saberse a priori de su destino porque, sin concepto, es decir, sin ley, inaugura las oportunidades locales de la misma, estas verdades son compossibilitadas en cada paso consecuente.⁴³ De allí que el sujeto que emerge en la filosofía de Badiou excede las condiciones del sujeto formalizado. Excepcional, raro, porque la eventualidad del acontecimiento es desde ya sin poder anticiparse, el sujeto aquí excede la condición humana, diré, la unidad de la condición humana, y la extiende sobre una serie posible de *anudaciones*, formaciones, dispuestas en distinta forma sobre una linealidad imaginaria. En realidad, para Badiou, solo habrá posibilidad de sujeto en relación a estos cuatro procedimientos. El sujeto es entonces solo artístico, político, científico y amoroso. El sujeto es el “momento finito” de los procedimientos genéricos.

Para Badiou, los cuatro procedimientos son el “material, o real, base de la filosofía”.⁴⁴ Estos procedimientos son el cuerpo de actualización en el lento proceso histórico en que una verdad se acumula constituyentemente. Es el procedimiento en donde lo que de verdad sea posible de afirmar de un acontecimiento ocurrido es investigado. Estos procedimientos siguen un patrón similar que Badiou ha expuesto en el siguiente diagrama:

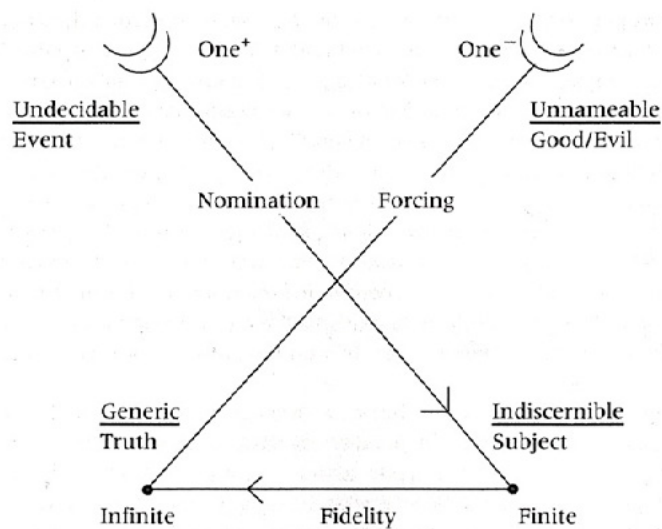


Fig. 1 Diagrama de la trayectoria de una verdad “a venir”.⁴⁵

46

“Vous savez peut-être que je soutiens l’existence de quatre types de vérités : scientifique, artistique, politique et amoureuse. Notre schéma est philosophique en ceci qu’il compossibilise les types de vérités par un concept formel de la Vérité.” Alain Badiou, *Conditions* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), 187-188.

47

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth*, 183.

Este diagrama “représente le trajet d’une vérité, quel que soit son type.”⁴⁶ La trayectoria de una verdad “comienza con un acontecimiento o declaración indecidible, un suplemento supernumerario (Uno+). Lo que presenta, finalmente, es un innombrable (Uno-), un elemento en la situación respecto del cual no puede ser “forzada” ninguna declaración verificable. Entre el indecidible y el innombrable, la verdad pasa a través de estas finitas investigaciones que son decididas por un sujeto y agrupadas, a través de la persistencia de una fidelidad, en un infinitamente acumulativo indiscernible o conjunto genérico.”⁴⁷

48

Alain Badiou, *Conditions* (París: Éditions du Seuil, 1992), 180.

49

Oliver Feltham y Justin Clemens, "An introduction to Alain Badiou's philosophy", *Infinite Thought, Truth and the Return to Philosophy*, 1-25.

50

Íbid., 21.

51

Es en la Meditación 33 de *L'être et l'événement* en donde Badiou explicita la necesidad de uso de lo que llama la "estrategia de P. J. Cohen: "Toutefois, si la pensée de l'être n'ouvre à nulle pensée de la vérité – parce qu'une vérité n'est pas, mais ad-vient du point d'une supplémentation indécidable -, il y a bien un être de la vérité, qui n'est pas la vérité, qui est, justement, son être. Le multiple générique et indiscernable est en situation, il est présenté, quoiqu'il soit soustrait au savoir. La compatibilité de l'ontologie avec la vérité implique que l'être de la vérité, comme multiplicité générique, soit ontologiquement pensable, même si une vérité ne l'est pas. Tout revient donc à ceci : l'ontologie peut-elle produire le concept d'un multiple générique, c'est-à-dire inimmuable, inconstructible, indiscernable ? La révolution introduite en 1963 par Cohen répond positivement : il existe un concept ontologique du multiple indiscernable. Et par conséquent, l'ontologie est compatible avec la philosophie de la vérité. Elle autorise que le résultat-multiple de la procédure générique suspendue à l'événement existe, bien qu'il soit, dans la situation où il s'inscrit, indiscernable." Alain Badiou, *L'être et l'événement*, 391.

Pero ¿por qué genéricos? He establecido anteriormente que la filosofía, para Badiou, es el acto por el cual se declara la existencia de verdades. Verdades que son en efecto el darse procedimental de las mismas mediante los actos de fidelidad a la declaración de existencia de un acontecimiento. Por tanto, para que se dé una verdad, ha debido de ocurrir un acontecimiento, el cual es impensado a la situación en donde sucede.⁴⁸ Por tanto, es luego de ese indicar la existencia de un acontecimiento en donde su fijación se establece en el cuerpo constituido mediante los procedimientos genéricos. En su introducción al pensamiento de Alain Badiou, Oliver Feltham y Justin Clemens usan un ejemplo del campo artístico.⁴⁹ El acontecimiento al que refieren, y al cual el propio Badiou ha referido, es el de Pablo Picasso, en particular el Picasso que "inventa" el cubismo. A posteriori de la realización de sus pinturas cubistas, acto mediante el cual hay un quiebre en la historia de lo que venía reconociéndose como "arte", una serie de artistas continuaron estas investigaciones que reconfirmaron, y reconfiguraron, el campo de lo que se reconocía como "arte" hasta ese momento. El procedimiento de verdad, el procedimiento genérico aquí lo conforman todas aquellas obras y procesos en los cuales se actualiza la composición de un nuevo múltiple. El cubismo, en su instante de aparición mediante la obra de Picasso, expuso la situación de lo que se "llamaba-hasta-entonces" arte en su desnudez absoluta, "como una pura multiplicidad de colores, formas, materiales, nombres propios, títulos y espacios *sin contornos fijos*."⁵⁰ El nuevo múltiple, confirmado a posteriori de su aparición mediante una serie de obras y artistas fieles a su acontecimiento, en su condición no tiene predicado ni identidad. Es genérico, o indiscernible.⁵¹

Lo genérico es la *cualqueridad* absoluta, esto es, no puede ser nominado por una fijación exclusiva. Algo cualquiera absoluto es aquello que es en efecto común a todo lo que es múltiple en una situación. En esa ausencia de nominalidad, porque su insuficiencia está supeditada a la multitud que existe en su "comunidad", lo que se le puede acercar es un concepto. Pero, entendiendo la intercambiabilidad entre los conceptos de genérico e indiscernible ¿Cómo es posible determinar la existencia de algo que no se puede discernir? Si algo no se puede discernir no es posible de nombrar, y si no se puede nombrar no puede ser inscrito en el saber, que es repetición. ¿Cómo puedo pensar la existencia de algo tal?

52

“C’est que “indiscernable” conserve une connotation négative, qui indique seulement, par la non-discernabilité, que ce dont il s’agit est soustrait au savoir, ou à la nomination exacte.” *Ibid.*, 361.

53

Ibid., 362.

54

Ibid., 363.

55

Las indagaciones creadas o producidas por el sujeto fiel, que a la vez se genera en el que-hacer propio de su declaración de existencia del acontecimiento como ocurrido, son estados finitos del proceso de fidelidad. Constataciones mínimas les llama Badiou. Estas constataciones se evidencian por la conexión al nombre del acontecimiento, o por su desconexión al mismo. A esto le llama Badiou ya en *L’être et l’événement* su intención de componer una Gran Lógica y de ese modo abandonar lo que llama “d’infinies nuances dans la phénoménologie de la procédure de fidélité.” *Ibid.*, 364.

Para Badiou el término genérico vendrá a componer una positividad respecto de aquello que en una situación existe en tanto que indiscernible.⁵² Lo indiscernible para Badiou es lo verdadero. ¿Por qué? Porque son las verdades las indiscernibles. Entonces, ¿las verdades no se pueden conocer? Las verdades no se conocen en tanto que conocimiento enciclopédico, es decir, el saber inscrito por el estado en la situación. Aquí Badiou otorga una importancia capital a esta diferencia entre verdad y saber. Para Badiou el saber:

“est la capacité à discerner dans la situation les multiples qui ont telle ou telle propriété qu’une phrase explicite de la langue, ou un ensemble de phrases, peut indiquer. La règle du savoir est toujours un critère de nomination exacte.”⁵³

Por tanto, discernir es clasificar, y clasificar es archivar, indexar, dar valor. El conocimiento es enciclopédico porque forma esta figuración de total disponible, numerable, es decir, inteligible mediante su cuenta-por-uno, la forma de presentación finita del infinito. Pero el acontecimiento es en efecto aquello que cae fuera del espacio de la numeración y, por tanto, de la nominación clasificatoria. Innombrable, es por tanto de carácter indiscernible, porque no existe lengua en la situación capaz de indexarle. Así la indiscernibilidad característica del acontecimiento le hace genérico, indeterminado. Pero, volvemos al mismo punto, si genérico es el acontecimiento, porque indiscernible, imposible conocer desde el conocimiento enciclopédico que juzga y sostiene la situación ¿cómo doy cuenta de algo tal? ¿Qué lengua es la posible de “nominar” una existencia tal? Solo, indica Badiou, puede ser nombrado mediante un “otro modo de discernimiento”.⁵⁴ Este otro modo de discernimiento está apoyado no en el saber enciclopédico sino en el “efecto de nominación de la intervención”, en la exploración de las indagaciones actualizadas en la actividad del sujeto que se crea en ese mismo hacer. El nombre es una decisión, pero como nombre no cierra la capacidad del acontecimiento en su *genericidad*.

La verdad genérica inaugurada entonces por las actualizaciones de la indagación fiel es distinta de un saber inscrito, porque su autoridad está pendiente de su procedimiento.⁵⁵ Vuelvo aquí al

56

"Une fidélité (méditation 23) ne peut relever du savoir. Ce n'est pas un travail savant : c'est un travail militant. "Militant" désigne aussi bien l'exploration fébrile des effets d'un nouveau théorème, la précipitation cibiste du tandem Braque-Picasso en 1912-1913 (effet d'une intervention rétroactive sur l'événement Cézanne), l'activité de saint Paul, ou celle des militants d'une Organisation Politique." *Ibid.*, 363.

57

"Cela toutefois quand ces effets sont *finis*. D'où une loi, de portée considérable : *le vrai n'a chance d'être distinguable du véridique que s'il est infini*. Une vérité (si elle existe) est une partie infinie de la situation. Car de toute partie finie on pourra toujours dire que le savoir l'a *déjà* discernée et classée." *Ibid.*, 367.

58

Solo como una necesidad a la vez militante, es necesario comentar el polémico libro de John Berger, *The Success and Failure of Picasso*. Podría llegar a decir que la entera tesis se compone en la falla de la integración de Picasso a un "saber", saber que finalmente ha desacelerado la capacidad de ruptura constante que existe, se mantiene, en su obra. El adelgazamiento crítico de la obra de Picasso, afianzado según Berger en el propio decir desatendido de Picasso, su búsqueda incesante como un niño sin constituir una línea específica de indagación, diferente en este sentido a Cézanne, compone esta deflagración de lo "picassiano" en un manierismo, del cual, ningún artista "exitoso", en el sentido de valoración capitalista, puede o parece poder huir. El caso de Jackson Pollock es evidente en su desajuste para con el *dripping*, el cual, al decir de David Hockney, era "un callejón sin salida", en Martin Gayford, *A bigger Message: Conversations with David Hockney*, (Londres: Thames & Hudson, 2011), 47. Regresando al comentario de Berger, es interesante el hecho de que nombrara al Cubismo como el único ejemplo de materialismo dialéctico en pintura. John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (Londres: Vintage International, 1993), 71.

ejemplo de Picasso y Braque. Sabemos que ambos *saben* pintar. Ambos han sido reconocidos por sus habilidades pictóricas, adquiridas mediante un entrenamiento enciclopédico, académico. Aún más, son sus habilidades las que parecen otorgarles la oportunidad de, en efecto, trastocar las condiciones de esa misma habilitación. En el caso particular de Picasso, puedo indicar aquí, dicha habilidad incluso es estratégicamente operatoria para el acontecimiento respecto del cual él se encuentra en condición de fidelidad, incluso de militancia, el acontecimiento nombrado para él como Paul Cézanne.⁵⁶ Cézanne, y Picasso, por un largo período de tiempo son excesos a la ley fundamental que componía lo verdadero en el campo del arte hasta ese momento. La traza inaugurada por el desafío impresionista, como composición política de desacato, se fuga entre la trayectoria de Cézanne y el espacio operativo de la actividad picassiana. ¿Cómo opera aquí la diferencia verídico-verdadero que para Badiou otorga la distancia entre el saber y la verdad? Es interesante pensar que en su texto el propio Badiou concede la capacidad que tiene la cuenta-por-uno, el saber enciclopédico, de ser catalogado, es decir, de ser reintroducido en la forma del conocimiento. Claro es el caso de ambos pintores nombrados, quienes siguen hoy siendo presentados como el epítome de la revolución pictórica a la vez que la sentencia del canon parcial del espacio democrático-parlamentario-capitalista. Para Badiou la distancia entre la verificación y la verdad está en sus efectos.⁵⁷

Para Badiou será claro que la característica de la infinitud de la verdad no es el único rasgo de distinción de la genericidad o indiscernibilidad de las verdades fieles, pero baste ahora decir que en este caso del ejemplo es claro que Picasso, siguiendo la trayectoria inaugurada por el acontecimiento Cézanne, aún a pesar de su clasificación, mantiene una apertura que hostiga al conocimiento. En Picasso, en su fidelidad al acontecimiento, lo que opera es una constelación de obras que insisten en la apertura, en la desacralización, en la desmesura de todo conocimiento cerrado. En la obra de Picasso insiste la subversión y la insumisión anárquica a la estructura de lo uno. Incluso, el solo nombre de Picasso ha venido a identificar una inestructurable constelación de formas que solo dependen del nombre del acontecimiento que él mismo compuso, y de los cientos de indagaciones efectuadas en su proceso.⁵⁸

59

“Les conditions de la philosophie sont transversales, ce sont des procédures uniformes, reconnaissables à longue distance, et dont le rapport à la pensée est relativement invariant. Le nom de cette invariance est clair : il s’agit du nom “vérité”.” Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, 13.

Los procedimientos genéricos permiten la constitución de una temporalidad intermitente. Y es en esta intermitencia en donde se inscribe una invariante. Lo que en su darse como actualización de una verdad en las localidades específicas de lo finito, convoca una temporalidad cuya unidad está constituida a saltos. La linealidad de una historia es solo referenciada en el conocimiento de un estado de la situación, pero la *historicidad* es referenciada mediante diversos y deslocalizados momentos, puntos en desplazamiento, cuya participación de la verdad inaugurada por el acontecimiento, y que ellos mismos constituyen su permanencia y posible consecuencia, su pertenencia a este subconjunto inaugurado en el acontecimiento es solo verificada en su proceder. Este elemento será crucial para entender el modo inquietante en que el pensamiento de Badiou prescribe la condicionalidad emergente del propio acontecer de verdades. En referencia a ello es que se hacía importante el entendimiento del sentido general de la filosofía, como acción, para Badiou. Al declarar la discontinuidad de su ser, en tiempo como en espacio, Badiou vacía una historia permanente, más bien lineal, del pensamiento. El pensamiento filosófico sucede solo en relación a los cuatro procedimientos de verdad. Estos procedimientos se dan también en tanto que anomalías al conocimiento, y por ello, contrarios a la “naturaleza” estable, son discontinuidades. Estas condiciones de la filosofía son “transversales” para Badiou, son uniformes procedimientos, “cuya relación con el pensamiento es relativamente invariante”. Y el “nombre de esta invariancia es claro: es el nombre “verdad”.⁵⁹

60

Alain Badiou, *Logiques des Mondes, L'être et l'événement*, 2 (Paris: Éditions du Seuil, 2006), 12. En cursiva en el original.

61

Rossi Braidotti, "Rossi Braidotti on crisis, capital and austerity - Interview by Andrea Mura" YouTube video, 40:48. Publicado por "OpenDemocracy", 24 de febrero de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=rED58-zKGAI>.

La filosofía de Alain Badiou parece quedar suspendida de una declaración que supone, a la vez, su diferencia para con el contexto en donde existe, la filosofía, en particular aquella académica de hoy, y tras de sí, y su posibilidad, como el porvenir al que se atañe, su que-hacer, en tanto que practica militante: "Il n'y a que des corps et des langages, sinon qu'il y a des vérités."⁶⁰

Para Badiou esta declaración es un enunciado que se contrapone al "materialismo democrático", aquel que hoy impera en la sociedad contemporánea. Badiou llama materialismo democrático a "la ideología que envuelve al siglo", aquella que afirma la sola existencia de cuerpos y lenguajes. El cuerpo "es la única instancia concreta de los individuos productivos que aspiran al goce", este ha sido el reducto final de la existencia, el cuerpo como lo vivo, como el materialismo de la vida, que al decir de Badiou, recibe su nombre erudito como "bioética", y su "reverso progresista" en la "biopolítica", administración de la heterogeneidad de los cuerpos. Es también esencial a este materialismo democrático el consenso a reconocer la pluralidad de lenguajes, una validación tolerantemente jurídica, que inmediatamente en su multiformidad excepciona de la misma a todo cuerpo que presente "sus desvíos de lenguaje". El materialismo democrático es el contexto posmoderno en el que vivimos, entre una política situada en la administración de la carne, el cuerpo como única-última "máquina de inscripción", y el capitalismo financiero esquizofrénico, o como le nombra Rossi Braidotti, aquel sistema que "contradice, siempre desigual a sí mismo, difiriendo consigo mismo".⁶¹ Esta condición esquizofrénica, siguiendo a Deleuze-Guattari en este caso, comenta Braidotti, mantiene a la población en un estado de excitación y ansiedad constantes, desde dónde parece imposible escapar. Nuestra "cultura bulímica", la cual no trabaja en ningún sentido dentro de los marcos de un pensamiento lógico lineal, ejerce una violenta demanda contra los cuerpos humanos y no-humanos. Este materialismo, occidental, es el que constituye como única figura la de un dos sin excepción, la de los cuerpos y los lenguajes. Fuera de este circuito no existiría nada más. Sin embargo, hay excepciones, marca Badiou. Y marca esta excepcionalidad en el estilo, como dice él mismo, de su maestro Mallarmé. Hay verdades, afirma, y éstas no son cuerpos ni son lenguajes, "ni combinaciones entre ambos":

62

Alain Badiou, *Logiques des Mondes*, 12.

63

“Le maître-mot de Badiou est Vérité: c’est dire que, si lui aussi entend articuler les procédures par lesquelles elle est produite, celles-ci n’ont rien à apprendre du mouvant de la pensée; il s’agit de ce qui peut s’établir comme discours vrai, des conditions auxquelles celui-ci peut advenir, par la mise en œuvre de l’opérateur de déduction.” François Wahl, “Le soustractif”, prefacio en Alain Badiou, *Conditions*, 12.

64

Alain Badiou, *Logiques des Mondes, L’être et l’événement*, 2, 14.

65

“Je distingue tout ce qui tombe sous notre connaissance en deux genres: le premier contient toutes les choses qui ont quelque existence, et l’autre toutes les vérités qui ne sont rien hors de notre pensée” es el párrafo 48 de *Principes de la philosophie* de Descartes, citado por Badiou en el prefacio de *Logiques des Mondes*.

66

Íbid., 13. Énfasis en cursiva es mío.

67

“(dont le mode d’être est d’inexister).” Íbid., 14.

68

Alain Badiou, “Logique, philosophie, “tourant langagier” en *Court Traité d’Ontologie Transitoire* (Éditions du Seuil, 1998), 120.

“En nos mondes, tel quels, procèdent des vérités. Elles sont, ces vérités, des corps incorporels, des langages dépourvus de sens, des infinis génériques, des suppléments inconditionnés. Elles deviennent et demeurent suspendues, comme la conscience du poète, ‘entre le vide et l’événement pur.’”⁶²

¿Qué significancia entonces le da Badiou a esta noción, la de Verdad y verdades, que parece completamente contra la moda de la filosofía? Hay que entender, recordar constantemente, que la filosofía de Badiou es una filosofía de la excepción, una filosofía de la anomalía. Como evidencia la primera nota que abre la tesis, para Badiou su filosofía se preocupa respecto de lo que sucede nuevo radicalmente, de aquello que existe en tanto excepción del ‘hay’ “simple de los cuerpos y de los lenguajes”. Es decir, respecto de la repetición, que forma conocimiento, que es el statu quo, ¿cómo es que nacen divergencias? ¿cómo es que suceden otras cosas no-referenciables en, ni por, el contexto en donde aparecen? Es a esta ruptura radical a la que le llama acontecimiento. Quiebre absoluto. Y es en-desde esa ruptura, cuando efectiva, donde se inaugura una verdad.⁶³ Verdad que ocurre en la eventualidad de los procedimientos o condiciones genéricas referidos: “Une vérité est donc bien ce qui insiste en exception aux formes du “il y a.”⁶⁴ Esta declaración en el Prefacio de *Logiques des mondes* es, de la mano de René Descartes, una declaración indefectible del proyecto de Badiou en tanto que procedimiento filosófico. En este prefacio Badiou relaciona su teoría de las verdades con Descartes, en particular haciendo pender su propia justificación respecto de la forma de existencia de las verdades, que es la de una intensidad, de la diferencia que expone Descartes entre “las cosas que tienen alguna existencia” y “caen bajo nuestro conocimiento” y el género de las cosas, las verdades, “que no son nada fuera de nuestro pensamiento”. Aquí, mediante la citación del párrafo 48 de *Principes de la philosophie* de Descartes,⁶⁵ Badiou anuncia este “statut ontologique et logique tout à fait exceptionnel des vérités. *Les vérités sont sans existence.*”⁶⁶ La excepcionalidad de la verdad está remitida directamente a su **existencia excepcional** para con aquello que existe “sustancialmente”. Son las verdades las que son inexistentemente.⁶⁷ Para Badiou la verdad es “le nœud de la pensée et de l’être”.⁶⁸

69

“Pour que s’initie le procès d’une vérité, il faut que quelque chose advienne. Il faut, dirait Mallarmé, que nous ne soyons pas dans le cas que rien n’ait eu lieu que le lieu. Car le lieu comme tel, ou la structure, ne nous donne que la répétition, et le savoir qui y est su ou insu, lequel savoir est toujours dans la finitude de son être. L’advenue, le supplément pur, l’incalculable et déroutante adjonction, je le nomme « événement ». Il est, pour citer encore le poète, ce qui est « surgi de la croupe et du bond ». Une vérité devient dans sa nouveauté - et toute vérité est une nouveauté - par ceci qu’un supplément hasardeux interrompt la répétition. Une vérité commence, indistincte, par surgir.” Alain Badiou, *Conditions*, 189. Y en Alain Badiou, *Infinite Thought, Truth and the Return to philosophy*, 46.

Son en definitiva estas existencias que no existen como las otras cosas en el mundo. *Las verdades son sin existencia*. La existencia de las verdades es de carácter lógico para Badiou, y remarca: “una especie de intensidad”. Lo que una verdad es, siendo algo que existe, persiste, lo que insiste en el pensamiento.

“Para que un proceso de verdad se inicie, *ha de suceder algo*”.⁶⁹ Dado un mundo en donde se estipula la constitución de un conocimiento, no existe más que una repetición del mismo. Podemos tomar como un ejemplo básico del mismo dos regímenes de pensamiento: la escolástica medieval, la cual no aceptaba ninguna disrupción de la autoridad que su conocimiento del modo de ser del mundo tenía, o en la política, el caso de un régimen autoritario o totalitario, pongamos por caso lo que devino en ser reconocido bajo el nombre de Stalinismo en la Rusia de postguerra, otro sistema cerrado de conocimiento que niega toda oportunidad de existencia de diferencia que venga a descomponer *su* conocimiento. Esta posibilidad, la de la existencia de una diferencia, sería la apertura para la composición de una contradicción en el corazón mismo de la estructura fantasmal de autoridad que le soporta. Dado que un sistema cerrado de conocimiento supone la mantención impertérrita de su forma como modo de autorización soberana, aquella verdad que quiera aparecer en el contexto de este mundo ha de afirmar su novedad a través de un suplemento a ese condicionamiento de mundo. ¿Qué es éste suplemento? El suplemento es aquello que es más de lo que existe al momento del aparecer de un proceso de verdad. Pero este suplemento en la realidad es azaroso, impensable anteriormente, incalculable dentro y desde los parámetros de lo que existe como tal en el espacio del conocimiento agotado. Este suplemento es el **acontecimiento**. Suplemento puro acota Badiou, es decir, suplemento que no depende de la situación para su apareamiento. El acontecimiento es aquello que en su suceder corta e interrumpe la cadena de repetición del conocimiento estatuido. La trayectoria de una verdad se inicia mediante un acontecimiento indecible. Del cual no se puede dar razón de existencia entonces. Encuentra su ley en el que-hacer de un sujeto finito confrontado a lo indiscernible. El sujeto “es un punto de verdad”, localidad del proceso “que despliega esas multiplicidades genéricas”. A través de su actividad fiel, intervención,

70
Íbid., 48.

71
Íbid., 49.

este sujeto produce un subconjunto de la situación, en donde los efectos del axioma acontecimental serán verificados. Es claro que este subconjunto es infinito, que no puede ser terminado. Si suponemos su infinitud, dicho subconjunto no podrá ser unificado por ningún predicado. No habrá lenguaje que lo pueda totalizar. Será por ello, genérico. Un subconjunto genérico.

Es el caso de lo que sucede a posteriori de los acontecimientos de la Revolución de 1789. A partir de sí se produjeron diferentes e infinitos modos de *política revolucionaria*, pero no existe respecto de este conjunto de políticas revolucionarias **una** fórmula política que pueda nombrarlas a todas y así finiquitarlas en su sentido. “El conjunto ‘políticas revolucionarias’ es una verdad *genérica* de lo político.”⁷⁰ Badiou argumenta la posibilidad, el potencial, que tenemos de anticipar la idea de una verdad genérica completada. Pero una verdad es incompletable. Es el sujeto el cual generará la *hipótesis* de un universo en donde esta verdad, genérica e infinita, y respecto de la cual el sujeto es ese punto local finito, habrá completado su totalización genérica. Es decir, un mundo en donde la verdad habrá agotado su ser en una complitud absoluta. A esta hipótesis de anticipación Badiou la nombra como **Forçage**. Forzamiento aquí es la ficción prospectiva de una verdad completada. Partiendo de este forzamiento, de este ficcionamiento respecto de la verdad y el mundo que en su absoluta venida a ser composibilita, la ficción de sus posibles consecuencias de ser realmente desplegada en todos sus contornos, es posible producir nuevos trozos de conocimiento, “sin haber siquiera verificado este conocimiento.”⁷¹

Es en este mecanismo matemático, “forcing”, en donde Badiou encuentra la herramienta operativa. El forzamiento es un mecanismo de exceso que permite dentro de una situación dada operar su posibilidad. El acontecimiento es indiscernible e indecible dada la situación, inexistente sin nombre, sin localidad, indomiciliado. El forzamiento es el exceso que impugna la hipótesis del sujeto al nombrar, con los nombres que tiene en la situación, la existencia de algo que no es. Fuerza en este sentido a la situación mediante este aumento, hipótesis de completitud posible mediante la proposición de existencia de un inexistente.

72

En el caso de los movimientos de independencia en Latino América es posible nombrar la paradoja legal de su constitución. En el caso de Chile, el cabildo de la ciudad de Santiago argumenta la situación de excepción en que se encuentra el gobierno central, en este caso, la Monarquía Española, dada la invasión por parte de las fuerzas francesas de Napoleón, y el encarcelamiento del jefe de Estado, la soberanía volvía al cuerpo legal de las colonias, las cuales, desobedeciendo a la nueva administración, se independizaban, en ese instante, al menos, hasta el retorno del monarca. Por supuesto, lo que sigue, al retorno de la Monarquía Española, las recién independizadas repúblicas latinoamericanas no quisieron retornar a la condición de vasallaje y opusieron resistencia iniciando un nuevo proceso de guerras de reconquista por parte de la Monarquía Española y liberación de las nacientes naciones americanas: “En 1808 Napoleón Bonaparte invade España y toma cautivo al rey Fernando VII, poniendo en su lugar a José Bonaparte, conocido como “Pepe Botella”. Para resistir a los franceses fue organizada en España una Junta Central con asiento en Sevilla, posteriormente reemplazada por el “Consejo de Regencia”, que tenía entre sus funciones gobernar a las colonias americanas. La reacción inmediata de la población chilena a las noticias de la Metrópoli fue de absoluta lealtad hacia el monarca preso. Sin embargo, hacia 1809 el dilema de la legitimidad del gobierno del pueblo español sobre un territorio que tenía una vinculación directa con la persona del rey, había encontrado dos respuestas entre los habitantes de Chile. Por un lado, estaban los realistas (...) por otro lado estaban los patriotas, quienes, aun siendo fieles al monarca, creían en la retroversión hacia el pueblo de la soberanía regia, admitiendo la necesidad de formar una junta de gobierno propia. (...) El 18 de septiembre de 1810 a las nueve de la mañana, con la presencia de 400 ciudadanos, comenzó el cabildo abierto. (...) La fusión entre tradición y reforma estuvo presente en este primer cabildo, que fue el episodio que dio inicio al proceso de independencia; aun cuando continuaba primando el deseo de los ciudadanos de conservar la soberanía del Rey. (...) No pasó mucho tiempo hasta que sonaran de manera ya decidida arengas patrióticas que incitaran a una radicalización del proceso y una ruptura definitiva con la metrópoli hispana. El llamado a elecciones para un Congreso Nacional, la creación del primer periódico nacional, la Aurora de Chile, y el apoyo de otros movimientos justistas, como el argentino, iniciarían una marcha que solo se detendría una década después con la formación de una entidad nacional independiente y soberana.” en “Inicios del proceso de Independencia de Chile, Primera Junta de Gobierno (1810), plataforma web Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-593.html>. (Consultado el 28 de noviembre de 2016).

73

“La vérité requiert, outre l’assise représentative du multiple, l’ultra-un de l’événement. Il en résulte qu’elle force la décision. Tout Sujet passe en force,

Al declararse independiente una colonia de su colonizador, esta excede en efecto las condiciones de su legislación. Lo que la define en tanto que tal queda interdicto, suspendido, y lo que deviene arquee los costados del *sentido* de su existencia. El sentido de su existencia estaba regulado por las condiciones de relación establecidas entre el colonizador y la colonia. Anteriormente a esta relación que nombra a la colonia, toda diferencia de su propiedad, es decir, aquello que nombraba a ese “lugar” antes de su devenir parte de su colonización, ya había sido decretado prescrito, agotado, sepultado. La colonia es la marca de lo que había sido aquel lugar y el nombre de lo que ahora es para el estado. Pero al nombrarse independiente, es decir, al momento de declararse como perdiendo su estado de dependencia, todo lo que le decía posible hasta ahora sigue ahí, sin embargo, a esa localidad nombrada se le ha agregado un excedente que se intenta verificar. Este excedente es el suplemento que el nombrarse de una colonia como independiente, hace originar una errancia a verificar azarosamente en una serie genérica de proposiciones.⁷² Ahí es donde opera una desmesura en tanto que síntoma.⁷³ Es en este sentido que un forzamiento es una anticipación, porque argumenta esa posibilidad de existencia de lo que aún no es, y que, por ello, por aún no ser es en efecto más aún que lo que existe. En tanto que posibilidad de ser es ya una suplementación que interviene al presente del estado: “La construcción de una verdad, es hecha a partir de una decisión dentro del indiscernible. Es una decisión local, dentro del finito. Pero la *potencia* de una verdad depende del forzamiento hipotético.”⁷⁴

Esta hipótesis es clara en el ámbito de toda política revolucionaria. La hipótesis de forzamiento aquí, que fuerza las leyes en las que vivimos, es aquella de una posible completación de la verdad genérica que comporta. La igualdad y solidaridad que comportan la verdad política revolucionaria, empuja a la actualización de su finitud en las actividades locales que la soportan. La hipótesis de su completación es la que fuerza a los cambios en nuestras sociedades.

Badiou no es ciego a lo que podría llevar esta hipótesis en su potenciación total. Se pregunta: “¿Podemos, sobre la base de un Sujeto local de una verdad, *nombrar* y *forzar en conocimiento* todos los elementos que esta verdad concierne? ¿Cuán lejos ha de ir

en un point où la langue défaille, et où l'Idée s'interrompt. Ce sur quoi il ouvre est une dé-mesure, où se mesurer soi-même, parce que le vide, originellement, fut convoqué. L'être du Sujet est d'être symptôme - (de l'être." Alain Badiou, *L'être et l'Événement*, 470.

74

Alain Badiou, *Infinite Thought, Truth and the Return to philosophy*, 49.

75

Íbid., 49.

76

Alain Badiou, *Conditions*, 185.

77

"La indecidibilidad del acontecimiento induce la aparición de un *sujeto* del acontecimiento. Tal sujeto está constituido por un enunciado en la forma de una apuesta. Este enunciado es el siguiente: "Este acontecimiento ha tenido lugar, es algo que no puedo ni evaluar, ni demostrar, pero algo a lo que voy a ser fiel". Para empezar, un sujeto es lo que fija un acontecimiento indecidible, porque él o ella toma la oportunidad de decidir sobre ello". Alain Badiou, *Infinite Thought, Truth and the Return to philosophy*, 47.

la potencia anticipadora de una infinidad genérica?" Y responde inmediatamente: "Hay *siempre*, en toda situación, un punto real que *resiste* a esta potencia".⁷⁵ A este punto de resistencia Badiou lo llama el *innombrable* de la situación. Es decir, a pesar incluso de la poderosa imposición que la hipótesis de forzamiento implica, existe en el darse de la actualización de la verdad un innombrable, algo que, como dice Badiou, resiste a su localización absoluta, que huye afirmaré yo, que rehúye, que se escapa a la actualización y a la medición como estatuto del cierre genérico. No hay verdad completada, como no hay verdad absoluta para todo, sino localidad referenciada. En este sentido, el objeto del forzamiento tiene por destino la necesidad de su gesta, pero no la oclusión de su marcha. La potencia anticipadora no puede devenir ley que dirima sobre la existencia de lo que no conoce. La potencia así es invitación a una espera, pero no la conversión de la realidad en la imaginaria sustentación de un estado aparente precario. Esta declaración del innombrable está directamente relacionada a la falsa verdad perentoria inaugurada por los socialismos reales, los cuales, en el uso *forzado* de la hipótesis de forzamiento, compusieron artificiales modos de imitación de lo que la completación de la verdad augurada suponía, cerrando toda operación creativa de la propia verdad genérica. Lo revolucionario de la hipótesis era, fue, finalmente escaldado por el manierismo burocrático y la dictadura del Partido, no del proletariado:

"L'innommable est ce qui se soustrait au nom propre, et ce qui est seul à s'y soustraire. L'innommable est donc le propre du propre. Tellement singulier qu'il ne tolère pas même d'avoir un nom propre. Tellement singulier dans sa singularité qu'il est le seul à ne pas avoir de nom propre."⁷⁶

Sin nombre, porque propio de sí, en toda verdad, y en la hipótesis que la dispone, en el accionar de su venir, existe un sí propio que se escapa a la capacidad de su completación. Una verdad inicia con un axioma, es decir, mediante una decisión sin base, decisión que es la de declarar la existencia del acontecimiento que ha tenido lugar.⁷⁷ En la decisión de establecer este axioma, que es siempre la decisión de *indicar* la existencia de un acontecimiento, habiendo ya ese tenido lugar, y respecto del cual no existe ningún

78
Íbid., 47.

79
Íbid., 47.

80
Íbid., 47

tipo de conocimiento que demuestre o evalúe esa existencia como real o verosímil con el conocimiento que se tiene, es-será la mera *fidelidad* del sujeto a la declaración de dicho axioma lo que comporte la fijación, a posteriori, del acontecimiento. Es entonces el sujeto aquel que fija el estado de acontecido del acontecimiento, su estatuto de existencia sucedida. Badiou expone: “Es esta decisión la que abre un procedimiento infinito de verificación de la verdad. Este procedimiento es la examinación de las consecuencias del axioma que decide sobre el acontecimiento. Este procedimiento es un ejercicio de fidelidad. (...) Este proceder entonces sigue un curso de azar-dirigido, un curso sin concepto.”⁷⁸ ¿Qué es una elección pura, sin concepto? Es la elección que se enfrenta a dos indiscernibles. ¿Qué es un indiscernible? Aquello que no puede ser discernido desde la situación. Esta indiscernibilidad en Badiou está dada por una imposibilidad de distinción otorgada por el lenguaje. Si no existe fórmula de lenguaje capaz de discernir entre dos términos en una situación, “será cierto que la decisión de verificar un término sobre el otro no encontrará soporte alguno en la objetividad de sus diferencias”. Para Badiou el sujeto será entonces aquello que desaparezca entre dos indiscernibles. *Mallarmenamente*, Badiou describe: “Un sujeto es una tirada de dados que no abole el azar, sino que cumple el azar a través de la verificación del axioma que lo funda en tanto que sujeto”.⁷⁹ Es éste el acto local de una verdad. Consiste en la pura decisión entre dos indiscernibles. Tal acto es entonces absolutamente finito.

En el caso del arte, la obra de Sófocles, para Badiou, es un sujeto de una verdad artística, de un procedimiento de verdad artística: la *Tragedia Griega*. En tanto que tal es un acto local, finito, circunscrito a su propia constitución pero que procede respecto de esta verdad genérica inaugurada mediante el acontecimiento de Esquilo. Como sujeto es un acto local, pero sostiene una verdad artística infinita.

“Una verdad contiene la siguiente paradoja: es al mismo tiempo algo nuevo, por tanto, algo raro y excepcional, incluso, tocando el verdadero ser de lo cual es una verdad, es también lo más estable, lo más cercano, ontológicamente hablando, al estado inicial de las cosas. Esta paradoja debe ser desarrollada en su extensión, pero lo que es claro es que el *origen* de una verdad es del orden del acontecimiento.”⁸⁰

81

Sam Gillespie, "Conditions of the New" en *The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Meta-physics* (Melbourne: re.press Melbourne, 2008), 9.

82

Íbid., 9.

83

Peter Hallward, "Infinite by Prescription", *Badiou, Subject to Truth*, 50.

84

Badiou ha recuperado esta necesidad por la noción de verdad del que nombra su maestro insigne, Platón. Sin embargo, ha sido del mismo modo explícito en no pretender recuperar un Platón congelado en una trascendencia otra, coronada por un mundo ajeno a la existencia de nuestro mundo: "Je suis un platonicien sophistiqué, et non un platonicien vulgaire. Je ne soutiens pas que les vérités préexistent à leur devenir mondain dans un "lieu intelligible" séparé, et que leur naissance n'est qu'une descente du Ciel vers la Terre." Alain Badiou, "Apparition", *Second manifeste pour la philosophie*, 31.

85

"Para Badiou, las verdades no son especialmente ciertos tipos de conocimiento, declaraciones que correspondan a algo en el mundo exterior o que sean coherentes dentro de un sistema dado de declaraciones, sino la emergencia de algo nuevo en un mundo o discurso a través de la sustracción o la decomplicación, y los procedimientos para evaluar o expandir desarrollados alrededor del vacío repentinamente quedan expuestos. Badiou llama acontecimiento a tal punto y agujero evanescente o exceso en conocimiento, y los cuatro tipos de procedimientos de verdad que Badiou describe (arte, política, ciencia y amor) son nuevas vías de conectar o agrupar los previamente irreconocibles e incontables elementos que han devenido perceptibles en la estela de un acontecimiento. En el mundo del teatro trágico, un ejemplo clave de tal tipo de acontecimiento es aquel que se nombra bajo el nombre "Esquilo"; pero toda realización teatral es potencialmente un acontecimiento a escala pequeña, así como también un procedimiento de verdad que explora sus consecuencias. Las verdades teatrales no son ocurrencias cotidianas al ver una pieza teatral; probablemente experimentamos mucho menos Teatro que lo que Badiou refiere (entre comillas) como "teatro", mero entretenimiento que no ofrece ninguna verdad sino solo "opiniones". El Teatro, sin embargo, es la condición de posibilidad para un tipo de verdad para la cual, de otra manera, no tenemos acceso." Kenneth Reinhard, "Introduction, Badiou's Theater: A laboratory for Thinking", *The Incident at Antioch/L'Incident D'Antioche: A tragedy in Three Acts/Tragédie en Trois Actes* (Nueva York: Columbia University Press, 2013), 37.

Pero ninguna verdad adviene "naturalmente" del acontecimiento. No existe una correlación sine qua non entre el acontecimiento que ha tenido lugar y la inauguración de una verdad. Es en realidad "a través de la acción de un sujeto quien es fiel a un acontecimiento, que una verdad puede venir a ser dicha de una situación, y la verdad per se es producida solo si evita coincidir con lo que puede ser conocido o discernido".⁸¹ El filósofo inglés Sam Gillespie afirma que "la Verdad para Badiou es esencialmente una categoría vacía: en sí misma no contiene ningún contenido."⁸² La verdad ocurre solo en tanto que "una sustracción de la historia."⁸³ Existe por tanto esta categoría vacía de Verdad, y afirma Gillespie con Badiou, hay verdades locales. Estas verdades locales son las que se producen al interior de los procedimientos genéricos. El rol de la filosofía, su que-hacer, será este "mantener la distancia" entre estas verdades y la Verdad en tanto que tal.⁸⁴

En definitiva, para Badiou, la verdad no refiere a una verificación de cosas que suceden en el mundo. Las verdades son "la emergencia de algo nuevo."⁸⁵ Una verdad en definitiva está constituida por los pasos de actualización que operan los procedimientos genéricos en su darse, en fidelidad a lo que el acontecimiento mostró. Fidelidad que solo puede ser "actualizada" en el proceder de un múltiple que deviene sujeto en ese espacio de decisión inaugurado.⁸⁶

Una vez ya revisada la presente secuencia y habiendo encontrado las definiciones de Badiou sobre la filosofía, las cuatro condiciones que la sustentan y el concepto de verdad que ilumina retroactivamente su proceder, es hora de enfrentar parte del centro de su edificio filosófico, su ontología *sustractiva*.

86

"Les procédures de vérité, ou procédures générales, se distinguent de la cumulation des savoirs par leur origine événementielle. Tant qu'il n'arrive rien, sinon ce qui est conforme aux règles d'un état de choses, il peut certes y avoir de la connaissance, des énoncés corrects, du savoir cumulé ; il ne peut y avoir de vérité." Alain Badiou, *Manifeste pour la Philosophie*, 16-17.

87

Alain Badiou, *L'être et l'événement*, 13.

El instante-lugar origen de la filosofía occidental ha sido reconocido como Grecia. Allí, en esa localidad, un acontecimiento tuvo lugar. ¿Cuál es este acontecimiento que origina un pensamiento diferente al que se había venido dando?, ¿qué es lo que diferencia a la filosofía de otros pensamientos anteriores, incluidos aquellos en la propia Grecia? La desacralización del pensamiento. El pensamiento griego obtura la mitología. El pensamiento racional, y aquí diré con Badiou, matemático, abstrae, o con Badiou, sustrae al propio pensar de su fondo mítico y místico. Es en el pensamiento griego en donde se da un pensamiento que excede al conocimiento fundado en la narrativa mitológica y expone al ser humano a la vacuidad absoluta de lo que se abstrae sin fondo, abismalmente. La filosofía nace de este pensamiento que quiebra su relación para con los dioses o la naturaleza y crea un sistema abstracto de introducción al conocimiento de lo que es y aparece. Esta es la primera ruptura original, el abandono que hace la filosofía del hogar del lenguaje mitológico para iniciar su errancia en la constelación de lo abstracto, aquello que afirma de sí lo que es sin sujeción.

Es claro que este pensamiento radical deriva del pensamiento matemático. Será un pensamiento que deja de pensar a los números como objetos de un sentido trascendente o mágico. La desnudez de la abstracción opera así como una sustracción efectiva del sistema de sentido y conocimiento existente hasta ese momento. Y puedo atreverme a decir que continúa hoy teniendo el mismo valor de irreverencia y subversión. En un mundo que en su aparente hiper-post-modernidad ha, paradójicamente, reasumido la sustancialidad trascendente de la doxa, la opinión infundada de la religión y la mitología (budismo empresarial, catolicismo progresista, jihadismo, supremacía blanca, diferencia hiperindividual, capitalismo socialista), la filosofía parece otra vez llamada a ejercer la difícil tarea de abandono, retirada, errancia en la sustracción.

Es por ello que Alain Badiou, en la introducción a *L'Être et l'événement*, no demora en declarar que: "les mathématiques soient science, en toute hypothèse, de tout ce qui est, en tant qu'il est."⁸⁷ Antes he expuesto la importancia política que otorga Badiou a la defensa de la filosofía como praxis. En su gran obra Badiou intenta, desde la difícil tarea de una filosofía fundamental, recorrer

88

"Esta era la idea que ha dominado totalmente al siglo XIX, al entero ámbito de la teoría post-Kantiana, de acuerdo a las cual, en este caso, lo único que persiste es lo incognoscible, una nada eventual." citado en Peter Hallward, *Badiou, a Subject to Truth*, 51.

89

Peter Hallward, "Politics and Philosophy, an interview with Alain Badiou", *Angelaki: journal of the theoretical humanities* (2008): 113-133.

90

Peter Hallward, *Badiou, a Subject to Truth*, 57.

el camino para la construcción de este bastión, muro de defensa ante todo sofismo cosmológico-antropológico. La filosofía es una "revuelta lógica" como indica Arthur Rimbaud. Apunta Hallward que Badiou concibe al mundo como "esencialmente un lugar de sumisión y pasividad conformista", donde la filosofía existe en conflicto y disidencia con el mismo.

La Ontología es, para Badiou, *lo que puede ser dicho del ser en tanto que ser*. Es la ciencia a la que concierne el pensar el ser, entendido como aquello más allá de las cualidades de lo que existe en tanto que existencia. Inserto en una tradición filosófica que desde su nacimiento se ha entregado a la pregunta por el Ser, Badiou reconoce, en general, dos grandes lineamientos respecto de los cuales la historia de la filosofía ha oscilado: aquel que ante la pregunta por el Ser, "una vez hemos abandonado el predicativo, (que es un) particular determinar de 'lo que es presentado'", concluye que no persiste nada en absoluto⁸⁸, y el segundo que "concluye que de hecho algo persiste, el cual es después de todo la guía inspirada por Heidegger; esto es, si nosotros ponemos a un lado la diversa singularidad de la existencia del existente (ente), podemos llegar a un pensamiento del ser que es en sí mismo suspendido o diferido en una manera justamente problemática. En lo que a mí respecta, concluyo que lo que persiste es la matemática. Yo pienso que ésta es una tesis fuerte".⁸⁹

Peter Hallward, explica de la siguiente manera esta posición del filósofo: "Para ponerlo de otra manera, Badiou iguala la ontología con la matemática porque la matemática aislaría el puro gesto de presentación en tanto que tal, que es, la presentación de algo de tal modo que la cuestión sobre qué es exactamente esta cosa presentada, dejando a un lado lo que re-presenta, nunca aparece."⁹⁰ Para Badiou el problema de la filosofía ha sido la identificación del ser con lo uno. Es esta identificación la que ha marcado la historia de la filosofía y, por ende, la historia del pensamiento respecto del ser. Esta identificación de ser y de lo uno ha torcido el pensamiento ontológico hacia una oclusión que termina encontrando una respuesta "anti-filosófica", o suturada a una de las condiciones del pensamiento, como es el caso del pensamiento heideggeriano, esto es, el reconocimiento de la verdad del ser solo a través del pensamiento poético, del habla poética, en cuyo caso,

91

Alain Badiou, *L'être et l'événement*, 32.

92

"En somme: le multiple est le régime de la présentation, l'un est, au regard de la présentation, un résultat opératoire, l'être est ce qui (se) présente, n'étant, de ce fait, ni un (car seule la présentation elle-même est pertinente pour le compte-pour-un), ni multiple (car le multiple n'est le régime *que* de la présentation)." *Ibid.*, 32.

93

Ibid., 32.

94

Brian Anthony Smith, "The Limits of the Subject in Badiou's Being and Event", *The Praxis of Alain Badiou*, editado por Paul Ashton, A.J. Bartlett y Justins Clemens (Melbourne: re.press Melbourne, 2006), 75.

95

Ibid., 76.

toda reflexión analítica debe ser constreñida. Para Badiou el ser ha de ser en realidad sustraído de toda forma de presentación. Y por ello, ser sustraído en su pensar de toda identificación para con el uno.

El uno no es, afirma Badiou. El uno es una mera operación de consistencia, que ex-pone al ser a la metódica ocurrencia de lo ser-ahí pero que no se presenta como tal. Es entonces una operación, la operación de la "cuenta-por-uno"⁹¹. Si el ser no es el uno, reflexiona Badiou, debemos asumir que entonces es un múltiple⁹². El ser debe ser pensado como pura multiplicidad. Es esta la llave de la consecuencia ontológica de Badiou: el uno no es, por tanto, no hay aquello esencial como la identidad del ser para con lo uno o la unidad, y por tanto el ser debe ser múltiple.

La forma de presentación no debe en ningún caso ser confundida con aquello que la forma presenta. La operación de 'cuenta-por-uno', que hace presentable el ser al pensamiento, no es el ser: "Ce qui aura été compté pour un, de ne pas l'avoir été, s'avère multiple."⁹³

El ser en tanto que tal no es ni uno ni múltiple. Toda multiplicidad presentada es una situación. La cuenta como operación viene a definir la pertenencia de lo contado en la situación dada. Aquí inaugura Badiou la diferencia entre inconsistencia y consistencia. La inconsistencia es la verdadera 'forma' del ser, pura multiplicidad inconsistente, es decir, anterior a la presentación, que no puede ser directamente presentada. La consistencia es la presentación del ser bajo el modo de la operación de la 'cuenta-por-uno'. La forma de presentación consistente genera dos modos de presentación, una de carácter extensiva y otra de carácter intensiva. Los dos modos de presentación forman dos "sistemas separados de números: el de los números cardinales y el de los ordinales."⁹⁴ Brian Anthony Smith resume en los siguientes términos la necesidad de la teoría de conjunto como recurso para la ontología de Badiou: (la teoría de conjuntos) "debe establecer una ontología basada en que el múltiple puro es posible; dos, que existe, dentro de este sistema de ontología, material indeterminado o indiscernible, y tercero, que éste material puede ser accesible y utilizado por un sujeto."⁹⁵

96

"Il n'y a que des situations. L'ontologie, si elle existe, est *une* situation." Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, 33.

97

"Las Matemáticas fueron entonces una forma de libertad en la medida que su contenido, el infinito, era puramente inmanente al pensamiento; no había necesidad para las matemáticas de ajustarse a un contenido existente independientemente." Sam Gillespie, *The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Metaphysics*, 47.

98

Peter Hallward, *Badiou, a Subject to Truth*, 57.

99

"19.1 Le nombre n'est ni un trait du concept, ni une fiction opératoire, ni une donnée empirique, ni une catégorie constituante ou transcendante, ni une syntaxe, ou un jet de langage, ni même une abstraction de notre idée de l'ordre. Le Nombre est *une forme de l'Être*", Alain Badiou, *Le Nombre et les Nombres* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 261.

Dada esta condición, el ser es pura multiplicidad inconsistente. El ser en tanto que tal, el ser en tanto que ser es accesible, es presentable al pensamiento, a través de las matemáticas. No hay iluminación a través de ello, no hay rayo ni desvelamiento. Es solo material de una fría formalización. Con ello, Alain Badiou, no quiere decir que el Ser sea matemático, sino que es mediante la ciencia matemática que el Ser, aquello que parecía condenado a una estación de desaparecimiento, o de imposibilidad, no está oculto, sino que puede ser, y ha sido, pensado.

La existencia del cero, el infinito (múltiple) y la destitución del uno, comenta Sam Gillespie, serán las premisas constitutivas de la Ontología de Alain Badiou. La existencia es fundada en un axioma. El uno, o la cuenta-por-uno, como comentaba antes, es una mera operación, el efecto de contar "el vacío que es el múltiple inconsistente". De esta destitución del uno y la aceptación del cero como número legítimo, otra existencia es dada también: el infinito.

La matemática es ontología, presenta el ser en tanto que ser, mediante situaciones.⁹⁶ Las situaciones son multiplicidades presentadas. La presentación del ser en tanto que ser es realizada mediante la formalización, que en este sentido es la agrupación que organiza una multiplicidad en colecciones bien-ordenadas. Lo que se hace importante aquí es la noción misma de *presentación* en Badiou.⁹⁷

Lo que la matemática otorga a Badiou es un "lenguaje para describir la situación general de toda situación concebible, independientemente de sus particulares contextos o contenidos."⁹⁸ Para Badiou, tal como afirma Hallward, solo una ontología matemática puede responder algunas de las preguntas más antiguas de la filosofía. Las formas matemáticas en definitiva nos permiten pensar el ser en tanto que tal sin referencia a ninguna realidad específica, o representación. Las matemáticas nos permiten pensar el ser en su forma más pura. En este sentido para Badiou "Le Nombre est *une forme de l'Être*."⁹⁹

Esta condicionalidad otorgativa de la matemática viene supeditada, en el caso de Badiou, a la Teoría de Conjuntos, desde Cantor, Zermelo-Frankel y Paul Joseph Cohen. Es esta matemática, la de

la Teoría de Conjuntos, la que permite a Badiou ese lenguaje formalista y descriptivo, que *presenta* al ser.

No es aquí donde se habrá de encontrar una exhaustiva presentación de la Teoría de Conjuntos, sin embargo, a través de un intenso y breve intervalo, expondré las bases de este lenguaje que asume Badiou no solo como su modo operativo, su modelo, sino que al mismo lo describe como un acontecimiento en su sentido más puro.

100

Sam Gillespie, "Conditions of the New", *The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Metaphysics*, 53.

101

Georg Cantor, *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*, trad. Philip Jourdain (Nueva York: Dover, 1915), 85.

102

Alain Badiou, "Méditation Trois, Théorie du multiple pur: paradoxes et décision critique", *L'être et l'événement*, 49.

103

Íbid., 49.

104

Christopher Norris, *Badiou's Being and Event*, 50-51.

Georg Cantor, su obra, su pensamiento, es un acontecimiento efectivo para Badiou. Una de las innovaciones fundamentales de Cantor será la prueba matemática del infinito, desvinculado de un "Infinito que podría ser solo fundado sobre una natural (y por tanto temporal) progresión de los enteros positivos (1,2,3,4...)". La innovación de Cantor será probar que los números naturales no son todos los números. "El conjunto de los números reales, por tomar uno de los ejemplos más prominentes, es de una magnitud mayor que el de los números naturales, los cuales son ellos mismos infinitos."¹⁰⁰ Cantor demostró que existen distintos infinitos y de distintas magnitudes, unos mayores que otros.

La definición de Cantor de conjunto es: "Por un conjunto tenemos que entender cualquier colección en un todo M de definidos y separados objetos m."¹⁰¹ Un conjunto es entonces la colección de diferentes elementos que pueden ser 'descritos' como *pertenecientes* a un conjunto.

En el inicio de la Meditación Tres, de *L'être et l'événement*, Badiou cita a Cantor: "Par ensemble on entend un groupement en un tout d'objets bien distincts de notre intuition ou de notre pensée."¹⁰² Es aquí donde Badiou homologa a Cantor con el aforismo de Parménides: "Le même, lui, est à la fois penser et être."¹⁰³ Lo que rescatará Badiou de la intuición cantoriana será precisamente la *respuesta* de éste frente a las paradojas que parecían desajustar su proyecto. En efecto, el concepto de conjunto permitía agrupar ciertas entidades y tratarlas como miembros de un solo conjunto sin necesidad de referenciar en ellas su naturaleza o propiedades.¹⁰⁴ Tanto Frege como Russell desarrollarán sus nociones y extensiones al proyecto de la Teoría de Conjuntos, buscando constituir una formalización lógica que extirparía las "intuiciones" cantorianas expresadas en la definición abierta de conjunto. Sin embargo, como quedó posteriormente prescrito, el objetivo de totalización lógico-lingüístico de Frege fracasa por la existencia de las paradojas. Paradojas que nacen en el cuerpo mismo de la intentona de un lenguaje riguroso respecto del cual lo múltiple quedaría guardado.

"le multiple ne se laisse pas prescrire à être du seul point de la langue. Ou, plus précisément : je n'ai pas le pouvoir de compter pour un, comme "ensemble", tout ce qui est subsumable par

105

Alain Badiou, "Méditation Trois, Théorie du multiple pur : paradoxes et décision critique", *L'être et l'événement*, 51.

106

Cita Badiou a Cantor: "D'une part, une multiplicité peut être telle que l'affirmation selon laquelle tous ses éléments "sont ensemble" mène à une contradiction en sorte qu'il est impossible de concevoir la multiplicité comme unité, comme "une chose finie". Ces multiplicités, je le nomme des *multiplicités absolument infinies*, ou *inconsistentes*. [...] Quand d'autre part la totalité des éléments d'une multiplicité peut être pensée sans contradiction comme "étant ensemble", de telle sorte que leur collection en "une chose" est possible, je la nomme une *multiplicité consistante* ou un *ensemble*." *Ibid.*, 53.

107

Brian Anthony Smith, "The Limits of the Subject in Badiou's Being and Event", *The Praxis of Alain Badiou*, 75.

108

Oliver Feltham expone que la filosofía de Badiou puede ser periodizada entre un antes y un después de su investigación en la Teoría de Conjuntos. Esta investigación cierra su "período Maoísta y abre el siguiente período de ontología matemática." Oliver Feltham, "Maoism and the Dialectic", *Alain Badiou, Live Theory* (Londres-Nueva York: Continuum, 2008), 71.

109

Alain Badiou, *Théorie du sujet* (París: Éditions du Seuil, 1982), 234.

110

Ibid., 233.

une propriété. (...) Le multiple pur se dérobaît à nouveau à son compte-pour-un, supposé accompli dans une définition claire de ce qu'est un multiple (un ensemble)." ¹⁰⁵

En el mismo sentido, las paradojas de Russell, son consideradas efectivas por Badiou, pero solo presentarían un *impasse* respecto del cual Cantor, asombrosamente dice Badiou, opta por "forzar" mediante su doctrina de lo absoluto.¹⁰⁶ Pero, ¿por qué es para Badiou tan importante la posición-posibilidad cantoriana? Porque en definitiva lo que Badiou intenta hacer es "lograr mover a la filosofía más allá de su obsesión con los fundamentos, los orígenes y los comienzos. La filosofía no solo debería renunciar a la búsqueda de sus fundaciones, sino también a su posmoderno lamento sobre la imposibilidad de esos orígenes".¹⁰⁷

Si existe un elemento central a la importancia que Badiou otorga a la Teoría de Conjuntos es en la demostración de que la existencia de un conjunto de todos los conjuntos es inconsistente, y que por tanto existe un exceso que huye a su nombre, un innumerable.

En *Théorie du sujet* había Badiou dado una importancia sustantiva a lo que consideraba este evento cantoriano.¹⁰⁸ Aquí Badiou da una explicación de lo que nomina: "merveille de matérialisme dialectique que ce fameux raisonnement diagonal de Cantor, par quoi ce qui est en reste fonde ce qui a valeur d'excès!"¹⁰⁹ En este escrito Badiou expone en parte los resultados que otorga al uso de la Teoría de Conjuntos y su aplicabilidad sobre el ámbito de la Historia. Si la Teoría de Conjuntos rechaza como inconsistente la existencia de un conjunto de todos los conjuntos, *el Todo no es*, para Badiou, esta afirmación conllevaría la modesta conclusión que una historia universal no es posible:

"conçue par exemple comme totalité actuelle des événements politiques, est une notion inconsistante. Il y a une dispersion historique incontournable. C'est une des raisons qui invalident la définition du marxisme comme "science de l'histoire", car l'histoire n'est pas un objet." ¹¹⁰

111

Íbid., 233.

112

Íbid., 234.

113Oliver Feltham, *Alain Badiou, Live Theory*, 72.**114**Alain Badiou, *Théorie du sujet*, 234.

La prueba de la inconsistencia de la existencia de un conjunto de todos los conjuntos es conocida como el razonamiento diagonal de Cantor. Lo explica el propio Badiou en este texto, su causa principal es la de establecer que no se puede correlacionar biunívocamente el conjunto de las *partes* de un conjunto y el conjunto de sus *elementos*: “La première multiplicité excède nécessairement la seconde.”¹¹¹ En todo conjunto dado, los elementos que lo componen son un número menor que las partes o subconjuntos que le componen:

“Supposez que vous ayez U, l’ensemble de tous les ensembles, vous le récuseriez aussitôt comme absolu, d’être moindre que l’ensemble de ses parties. (...) Soit une fonction de correspondance qui à chaque partie P de l’univers total (imaginaire) U fait correspondre un élément u de cet univers, de telle sorte que deux parties différentes ont deux correspondants élémentaires différents. Je vous dis qu’une partie choit de la correspondance supposée.”¹¹²

Para establecer la inconsistencia del conjunto de todos los conjuntos, Badiou propone que será suficiente “distinguir aquellas partes que contienen el elemento que está asignado a ellas de las que no lo contienen.” Tomada la función de correspondencia entre cada subconjunto de U y un elemento de U, siendo el elemento el nombre propio de este subconjunto, habrá un subconjunto que será eximido de esta supuesta correspondencia. “Para encontrar este subconjunto se debe distinguir entre aquellos elementos de U que pertenecen al subconjunto que nombran”¹¹³, *autonyme* lo nombrará Badiou, a “une partie dont le nom figure, à titre d’élément, dans la partie nommée”¹¹⁴ y *hétéronyme* a la parte cuyo nombre es exterior a esa parte misma.

Al crear un subconjunto de todos los elementos, nombres propios, de partes *hétéronymes*, el problema aparece cuando queremos conocer si su nombre, el nombre de este subconjunto pertenece a este. Ciertamente es un conjunto de elementos de U, por tanto, es una parte de U, y por ello, debe tener su nombre propio:

115

Íbid., 234.

116

Íbid., 234.

117

Íbid., 235.

118

“La politique du prolétariat, quand elle existe, ce qui n’est pas si courant, est un des innombrables de tout espace étatique fermé. Selon la loi du jour, elle demeure sans nom propre. Ce défaut d’état civil est précisément son état politique. Il indique le communisme comme non-État, comme non-tout.” Íbid. 235.

119

“L’axiomatisation est requise pour que, laissé à l’implicite de sa règle de compte, le multiple soit délivré sans concept, c’est-à-dire sans impliquer l’être-de-l’un.” Alain Badiou, “Méditation Trois, Théorie du multiple pur : paradoxes et décision critique”, *L’être et l’événement*, 55.

120

Para Badiou, Ludwig Wittgenstein es un antifilósofo. En diferentes partes de su obra, aun atendiendo y reconociendo la importancia del filósofo austríaco para la filosofía occidental y en particular para lo que se ha venido a definir como el “giro lingüístico”, Badiou considera a Wittgenstein uno de los instigadores maníacos en la destrucción de la filosofía: “Seamos contundentes y remarquemos de paso que, en este sentido, Wittgenstein, a pesar de la astucia de su locuacidad estéril, y a pesar de la innegable belleza formal del *Tractatus Logico-Philosophicus* – sin duda una de las obras maestras de la anti-filosofía – debe ser contado entre los arquitectos del pequeño estilo, cuyo principio él define con su habitual brutalidad. Así, en la proposición 6.21 del *Tractatus*, declara: “Una proposición matemática no puede expresar un pensamiento.” O peor aún, en sus *Remarks on the Foundations of Mathematics* (original en alemán: *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*), encontramos una suerte de trillado pragmatismo, el cual está de moda en nuestros días: “Yo debería preguntar algo como esto: “¿Dirige a algo útil toda calculación? En ese caso, usted ha evitado la contradicción. Y si no le ha dirigido a nada útil, entonces ¿qué diferencia hace si usted corre hacia una contradicción?” Podemos perdonar a Wittgenstein. Pero no a aquellos que han buscado refugio detrás de su astuta estética (cuyo entero ímpetu es ético, i.e. religioso), mejor de adoptar el pequeño estilo de una vez por todas y tratar (en vano) de lanzar a los modernos leones de la indiferencia a esos determinados en permanecer fieles al gran estilo.” Alain Badiou, “Mathematics and Philosophy”, *Theoretical Writings*, edición y trad. Ray Brassier y Alberto Toscano (Londres-New York: Continuum, 2005), 15. La cita del *Tractatus*

“nous supposons en effet que toutes peuvent l’avoir. Est-elle autonome, cette partie ? Non, car elle ne contient par définition *que* des noms de parties hétéronymes, et ne peut donc contenir le sien propre, qui serait dès lors un nom d’autonyme. Est-elle hétéronyme ? Tout nom d’hétéronyme lui appartient, par définition toujours. Elle devrait donc, hétéronyme, contenir son propre nom, donc, être autonome !”¹¹⁵

Esta línea de razonamiento llega a una contradicción que por tanto debe ser rechazada. En este sentido se llega a la conclusión de que esta parte así entendida como pura y simplemente no nombrada ni nombrable: “Elle s’institue en excès sur la corrélation supposée”.¹¹⁶ Esta conclusión, comenta Feltham, resulta en la inexistencia del conjunto total U. El conjunto potencia de U, el cual es el conjunto formado por todos los subconjuntos de un conjunto dado, es más grande que U, y por tanto U no puede ser el conjunto absoluto de todos los conjuntos: “L’univers contient toujours plus de choses qu’il ne peut en nommer selon ces choses mêmes. De là son inexistence.”¹¹⁷

La Teoría de Conjuntos, de la mano de Cantor, en definitiva, prueba la existencia de este exceso innombrable. Este exceso múltiple de inexistencias.¹¹⁸ En continuación a la creación de Cantor, aquel paraíso matemático, Badiou retoma la importancia de la Teoría de Conjuntos en la tarea de otros matemáticos-pensadores. Cantor ha probado para Badiou la oportunidad que presenta la Teoría de Conjunto para un pensamiento formalizado respecto del ser. Ahora necesita profundizar esta tesis fuerte, como él mismo la nombra, y exponer la necesidad de la axiomatización como un modo de superar a la lengua natural y la intuición onto-teologizante del propio Cantor.¹¹⁹ Quizás aquí es posible observar la intensidad con que Badiou opera este clivaje entre el pensamiento matemático y aquel que él observa necesario en la ontología y, por ende, en la filosofía. Quizás aquí, y porque no es una parte de la presente tesis, es importante notar su distancia al Wittgenstein de la lengua natural.¹²⁰ Para Badiou el lenguaje formalizador de la matemática hace accesible, efectivamente, el ser al pensamiento, si uno se mantiene estrictamente a la capacidad lógica que otorga al mismo en su presentación. Con ello a la vez invalida el obsesivo onanismo del “ocultamiento del ser”.¹²¹

viene de la edición Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears y B.F. McGuinness (Londres: Routledge, 1992), 65. La traducción del texto citado de Wittgenstein es mía, realizada sobre la ya traducción modificada del texto original, como indican los editores de *Theoretical Writings* en las Notas al capítulo 1, en donde se consigna el uso de Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Foundations of Mathematics* (Oxford: Basil Blackwell, 1978), III-81, 210. Es por ello que difiere de la traducción al español Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Alianza Editorial, 1978), 174.

Alain Badiou escribe un libro llamado *L'antiphilosophie de Wittgenstein* (Caen: Éditions Nous, 2009), de la cual he hecho uso de la traducción al inglés por Bruno Bosteels en *Wittgenstein's Antiphilosophy* (Londres: Verso, 2011). Este es uno de los libros que, aunque revisados dentro de la temporalidad de los estudios doctorales, quedó en reserva para posteriores estudios dirigidos quizás directamente sobre la figura filosófica de Wittgenstein y su estética performativa. Debo este hallazgo de relación a la lectura lateral del libro de Spencer Golub, *Incapacity, Wittgenstein, Anxiety, and Performance Behavior* (Evanston: Northwestern University Press, 2014).

121

Para Badiou el proyecto cantoriano cae en la trampa de una onto-teo-logización, otorgando a la posibilidad de un ser absoluto como supremamente infinito una naturaleza transmatemática.

122

Alain Badiou, *L'être et l'événement*, 56.

123

Íbid., 55.

124

Íbid., 68.

Badiou pasará de Cantor a la axiomatización de Zermelo-Fraenkel. Este sistema le permite a Badiou en definitiva abortar todo acercamiento a la noción de ser desde las atribuciones posibles y, por el contrario, *austerizar* la operación. Este sistema excluye toda definición de lo que un conjunto debe ser. Lo que en definitiva queda es que un conjunto es una presentación de pura multiplicidad, es decir, un conjunto presenta multiplicidades de multiplicidades de multiplicidad sin fin.¹²² La unidad de presentación de los elementos o partes de un conjunto responde solamente a la efectividad de consistencia de la presentación, otra vez como cuenta-por-uno, pero no existe relación entre la presentación de esa unidad posible con el ser de lo presentado. En definitiva, el sistema de Zermelo-Fraenkel destierra, o más bien asigna, al uno “au seul signe ϵ , c'est-à-dire à l'opérateur de dénotation du rapport entre “quelque chose” en général et le multiple. Le signe ϵ , désêtre de tout un, qualifie, de façon uniforme, la présentation du “quelque chose” comme indexé au multiple.”¹²³ Es este sistema el que justifica a Badiou en definitiva para afirmar que la única presentación posible del ser es el múltiple, el conjunto. Una teoría por tanto que presenta las relaciones posibles entre múltiples.

Sustraído a toda instancia de la presencia, el ser puede ser dicho en falta, mediante condición de carencia, no necesita presencia, por tanto, correspondencia. De allí que el ser no es uno, ni dios.

La inconsistencia del ser es una presunción que consideramos una vez realizamos la consistencia mediante la cuenta. La inconsistencia es por tanto un fantasma que no puede ser presentado en la situación, de esta forma, es lo que no-es de lo que es. “Il y a “rien”.”¹²⁴

¿Qué quiere decir esto? Hay algo que permite la consistencia. Para que haya una cuenta-por-uno habrá de haber algo anterior a esta cuenta, anterior a su operación, anterior a la presentación. ¿Es esta anterioridad algo vedado, a lo que no se puede conocer porque estamos condenados a la cuenta por uno para la presentación de toda situación? Aquí sí que Badiou concuerda con Platón en contra de los poetas. Sí hay una nada, esta es la afirmación clave, no se trata de ir por esa nada como morada verdadera del ser o como sitio de un origen. No, aquí la nada encontrada es la del ser impresentable “según la cuenta”. Si solo hay aquello que

125

“Mais cet être-rien, où gît l’inconsistance illégale de l’être, est ce dont se soutient qu’il y ait le tout des compositions d’uns où s’effectue la présentation.” *Ibid.*, 67.

cuenta, antes de esta no hay nada. Este “no hay nada” es ser nada. Ser-nada no es no-ser, sino forma de lo impresentable. En toda situación consistente, que no existe otra forma de ser situación, hay una nada implicada de su consistencia. Esta es la inconsistencia ilegal del ser.¹²⁵

126

Alain Badiou, *Pocket Pantheon, Figures of Postwar Philosophy* (Nueva York: Verso, 2009), 128.

127

Pivote refiere aquí al extremo cilíndrico o puntiagudo de una pieza mecánica en donde se apoya otra pieza para su rotación u oscilación. Con esto queremos señalar el fundamento que tiene este concepto sobre el cual se apoyan las estructuras teóricas de ambos filósofos y permiten la oscilación de sus filosofías.

128

Badiou realizó un seminario entre los años 1986 y 1987 dedicado al pensamiento y figura del filósofo alemán, *Heidegger L'être 3 – Figure du retrait*. Con el mismo título el seminario fue publicado por Fayard en 2015. Este seminario es parte de una trilogía compuesta también por los seminarios *Parménide. L'être 1. Figure ontologique* 1985-1986; *Malebranche. L'être 2. Figure théologique*, 1986. Del mismo modo, lo ha hecho notar Badiou, son Martin Heidegger y Jean Paul Sartre los dos filósofos con las que dialoga su propia gran obra: *L'être et l'événement* la cual se sitúa como parte de una trilogía histórica en la propia historia de la Filosofía: *Ser y Tiempo* de Heidegger, y *El Ser y la Nada* de Sartre. Por último, mantendrá con Heidegger un constante combate, intenso a veces, no solo en el ámbito de la filosofía, es decir el pensar-nombrar los acontecimientos de los procedimientos, sino, obviamente, en el ámbito de las condiciones, su relación con el arte, la política, la ciencia y el amor. No revisaré aquí en profundidad esta relación, entre Badiou y Heidegger, la cual, creo, necesita de su propio espacio y tiempo de estudio. Al leer a ambos es indudable la "deuda" existente. El uso de conceptos tales como ser, verdad y acontecimiento resuenan entre sus textos. Dicha vasta territorialidad queda por explorar y descubrir. Quizás, valga aquí mencionarlo, la tristeza de toda tesis sea su incalculable dejar-fuera, el lento amputar constante de temas que podrían derivar en otros territorios para los cuales no existe el tiempo de su caminar. Estos otros territorios, atisbados a distancia prudente, dada su abismalidad, quedan inscritos como horizontes a donde ir, en algún momento. Es de hecho lo que ocurre aquí con el Ereignis del cual solo entrego aquí un atisbo a la espera.

Por el mismo hecho, cabe también mencionar que hoy los seminarios de Badiou están siendo publicados. Estos seminarios exigen su propio estudio. He tenido presentes algunos, en su forma anterior a la publicación actual, ya que estaban, y siguen estando, accesibles en internet. A pesar de ello, opté por mantenerles ajenos a la tesis, manteniéndome cercano hasta lo que entonces era la visión autorizada de la filosofía de Badiou a través de sus obras publicadas.

129

Alain Badiou, *L'être et l'événement*, 7.

"El hecho de existir, mediante aparecer en un determinado mundo, es inevitablemente asociado con un cierto grado de aparecer en ese mundo, con una intensidad de aparecer, la cual podemos también llamar intensidad de existencia."¹²⁶

¿Qué es el acontecimiento?, ¿existe algo así como el acontecimiento? Y si algo así como *el* acontecimiento existe, ¿qué podemos decir, o cómo se puede decir de su existencia? ¿Qué herramientas, o formas de decir-le, tenemos, o tendríamos que crear-imaginar, para conformar una identificación de aquel?, y desde esta maquinaria definida para una, su, identificación, es decir, cuerpo espectral de una identidad, ¿cómo componemos esa identificación del acontecimiento que le diría, es decir, lo nombraría, con el propio ser del acontecimiento en tanto que tal?

Es posible decir que existen, en el marco compuesto de nuestra múltiple contemporaneidad, al menos dos grandes sistemas filosóficos que tratan como un elemento pivote¹²⁷ de su composición al acontecimiento. En primer lugar, la filosofía de Gilles Deleuze y después, la filosofía de Alain Badiou. En ambos filósofos franceses se encuentra un profundo pensamiento que opera desde la fragilidad del concepto de acontecimiento y de su correlato material, aquel efectivamente existente del acontecimiento. Por lo que revisaré sucintamente lo que Badiou ha convocado como diferencia entre él y Deleuze. Sin embargo, es necesario que diga algo sobre el acontecimiento *de* Heidegger.

¿Por qué debo nombrar al pensador alemán, Martin Heidegger, en medio de la excursión hacia el acontecimiento en Badiou? Una primera razón es la importancia que tiene la filosofía de Heidegger para el propio Badiou, quien, en diferentes momentos, hace mención e indicación al respecto.¹²⁸ Ya en la Introducción al *L'être et l'événement* en donde Alain Badiou señala que: "Admettons qu'aujourd'hui, à échelle mondiale, on puisse commencer l'analyse de l'état de la philosophie par la supposition des trois que voici: 1. Heidegger est le dernier philosophe universellement reconnaissable."¹²⁹

Sin embargo, tal como lo denota Peter Hallward, el proyecto filosófico de Badiou presenta similitudes superficiales, particularmente posibles de establecer sobre la consonancia de las palabras

130

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth*, 18-19.

131

“Or, de ce totalitarisme spéculatif, il faut bien reconnaître que l’engagement national-socialiste de Heidegger fut un des aboutissements. Que fit en effet Heidegger, sinon présumer que la “décision résolue” du peuple allemand, incarnée par les nazis, était transitive à sa pensée de professeur herméneute ?” Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, 9.

132

“C’est pourquoi il ne saurait exister de critique fondamentale de Heidegger que celle-ci : l’âge des poètes est achevé, il est nécessaire de dé-surrer aussi la philosophie de sa condition poétique. Ce qui veut dire : la désobjectivation, la désorientation, ne sont plus aujourd’hui tenues de s’énoncer dans la métaphore poétique. La désorientation est *conceptualisable*.” *Ibid.*, 55.

133

Seguiré aquí la habitual traducción de este concepto, sin embargo, dejo pendiente el uso propuesto por el filósofo Chileno Pablo Oyarzún, quien ha realizado la traducción del texto *Contribuciones a la Filosofía (Del Acontecimiento)*, donde ha propuesto la traducción de *Ereignis* como “acontecimiento de propiación”. Oyarzún explica en la traducción: “En nuestra traducción hemos optado por la perífrasis “acontecimiento de propiación”, sobre todo cuando Heidegger escribe el término con guion, para enfatizar su carácter performativo (Er-eignis); mayoritaria, pero no exclusivamente, y por comodidad de lectura, cuando la escritura es simple (Ereignis), traducimos por “acontecimiento”, salvo cuando el contexto exige destacar el sentido de lo “propio”; la palabra er-eignen es vertida en ocasiones por “a-propiar” y, más extensamente, por “acontecer propiamente”. El neologismo “propiación” se funda en la consideración de que el Ereignis constituye, ante todo, lo “propio”, y no es un acto o acontecimiento definido por la vigencia de un sentido y un título previo de propiedad.” Nota 1 de la Introducción a la traducción de *Contribuciones a la Filosofía (Del acontecimiento)*, Santiago de Chile: Contenido, 1996/1997). De todos modos, también he cotejado la traducción con el volumen Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía, Acerca del Evento*, trad. Dina V. Picotti C. (Buenos Aires: Biblos, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2006).

El filósofo español Jesús Adrián Escudero, en su diccionario filosófico escribe: “Ereignis (das): “apropiación”; “acontecimiento”, “evento”. Sin duda, Ereignis es uno de los términos heideggerianos por antonomasia que atraviesa todo su pensamiento. En un sentido general, Ereignis indica la relación dinámica de copertenencia entre ser y Dasein. El término aflora por primera vez en el semestre de posguerra de 1919 y desempeña un papel importante en la reinterpretación hermenéutica de la fenomenología puesta en marcha en esos primeros años de docencia. Poco después, es reemplazado por el sentido Kairológico que los griegos y cristianos dan al tiempo entendido

y nombres utilizados por ambos, así como ciertas referencias cruzadas.¹³⁰ En definitiva, el esclarecimiento de Heidegger, la apertura, la verdad entendida solo como la verdad del ser son, en relación a Badiou, modos de contemplación pseudo-religiosas que tienen como único objetivo político la soberanía de una “diosación filosófica”, o incluso, a contrapelo del propio nominar de Heidegger, un paso a través del sacerdocio del rey-filósofo para la autarquía dictatorial, o al decir exacto de Badiou, un “totalitarismo especulativo”.¹³¹ Para Badiou, como lo indagaré nuevamente en el Capítulo 2, al revisar en particular la propuesta respecto del arte realizada por Heidegger en contraposición a la que esgrime Badiou, para éste último, el filósofo alemán sutura la filosofía a la poesía, y con ello no hace sino intentar, vía la filosofía, un retorno a un origen primigenio de la cultura, hacia los griegos, pero a la Grecia anterior al matema, a la Grecia del misterio, a la Grecia de la presencia indicada por el decir, el canto, del poema.¹³² Para Badiou este efecto del poema en Heidegger no se relaciona con el devenir “matematizante” que presenta la poesía, en particular, con Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont, y en el mismo sentido, puedo yo afirmar, en la Anti-Poesía de Nicanor Parra e incluso en Raúl Zurita.

Será particularmente en la obra posterior a la Segunda Guerra Mundial, que Martin Heidegger compone su trabajo alrededor del complejo concepto de *Ereignis*, que ha sido traducido, regularmente, como *acontecimiento*.¹³³

Pero es ya entre los años anteriores al fin de la guerra, 1936-1938, que Martin Heidegger escribe *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*¹³⁴. Este texto no es un libro en el sentido de lo que fue *Ser y Tiempo*¹³⁵. La estructura de estas *contribuciones* es la de las anotaciones, su conjunto no tenía la intención de ser publicado, sino acaso, solo póstumamente. En este conjunto de pensamientos, Heidegger directamente instala al ser *como* acontecimiento. El texto no es lineal, su intención es sobrepasar al lenguaje y establecerse en el pensamiento mismo:

“Por ello, las “aportaciones”, si bien hablan (sagen) ya y solamente del despliegue (Wesen) del Ser, esto es, del “acontecimiento de propiación”, no pueden ajustar (fügen) la libre articulación (Füge) de la verdad del Ser desde éste mismo. Si alguna vez

como instante (καιρός). Después reaparece en Ser y Tiempo en la acepción común de “acontecimiento” o “evento”. Y no será hasta su segunda gran obra, *Contribuciones a la filosofía, sobre el evento* (1936-1938), donde adquiera su significado más técnico para indicar el fenómeno del “acontecimiento apropiador” del ser. Como se acaba de apuntar, el término aparece en diversos momentos, pero con sentidos distintos que cabe tener presentes para evitar posibles malentendidos de su obra. A este respecto hay que recordar el diferente sentido que tiene la expresión en las primeras lecciones de Friburgo de 1919, La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo, en *Ser y Tiempo* y en el Heidegger de la *Kehre*, respectivamente. 1) En el primer caso, Ereignis se utiliza en un sentido enfático para indicar todo aquello que es vivido y experimentado por la vida, por lo que no tiene nada que ver con el “acontecimiento apropiador” del que habla en la *Kehre*. El término *Ereignis* indica aquí el modo como se realiza originariamente la vida y sus vivencias (*Er-lebnisse*) y se diferencia de forma radical del modo de ver teórico-científico que Heidegger denomina *Vorgang* (“proceso”). Una vivencia no es un *Vorgang*, un objeto que se coloca delante de mí, sino un Ereignis, algo que me pasa a mí. (...) 2) En *Ser y Tiempo*, el uso ocasional de *Ereignis* remite al sentido habitual de acontecimiento que encontramos en expresiones como “acontecimientos mundanos”, “acontecimientos históricos”, “acontecimientos pasados”, etcétera. 3) Y en el caso de la llamada *Kehre*, especialmente después de *Contribuciones a la filosofía*, el término Ereignis se convierte en la palabra clave de su pensamiento. (...) A diferencia del sentido trascendental que el ser adquiere en la historia de la ontología, Heidegger intenta pensar la íntima pertenencia de ser y Dasein en términos del “acontecimiento apropiador” (*Ereignis*), un acontecimiento que se caracteriza por el doble movimiento de donación y retracción, manifestación y ocultamiento. Asimismo, el *Ereignis* expresa otro aspecto fundamental del ser, a saber, su carácter histórico-epocal. El ser se manifiesta histórica y epocalmente de diferentes maneras a lo largo de la historia de la filosofía: naturaleza, Dios, hombre, espíritu, voluntad, engranaje. A diferencia de la metafísica, que concibe el ser como algo esencialmente estático e inmutable, Heidegger apuesta por una comprensión dinámica del ser como un acontecer histórico.” Jesús Adrián Escudero, *El lenguaje de Heidegger, Diccionario filosófico 1912-1927* (Barcelona: Herder Editorial, 2009), 78-80.

134

Esta no-obra, como la indica Arturo Leyte, “fue publicada en el seno de la Gesamtausgabe en 1989 como volumen 65.” Arturo Leyte, *Heidegger* (Madrid: Alianza Editorial), nota 24, 337.

135

Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera C. (Madrid: Editorial Trotta, 2003).

136

Martin Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (Del acontecimiento)*, 4. La traducción de Dina V. Picotti:

se logra esto, aquel despliegue mismo del Ser, en su retremblar (*Erzitterung*), atemperará (*wird... bestimmen*) la ensambladura (*Gefüge*) de la obra del pensar (des *denkerischen Werkes*). Ese temblor se fortalece(rá) entonces hasta [llegar al] poder de la suelta mansedumbre de una intimidad (*Innigkeit*) de aquel diosamiento (*Götterung*) del dios de los dioses, desde la cual acontece propiativamente la asignación del Dasein al Ser en cuanto fundación de la verdad para éste.”¹³⁶

Las *Contribuciones* marcan un “re-inicio”, un “otro inicio”, un segundo inicio. Para Heidegger de lo que se trata en ese momento, instante particular de la historia de Europa, es de emprender un camino de transición que va ahora hacia la verdad del ser. Acaso sea un retorno, un retorno “sobre lo impensado de la metafísica.”¹³⁷ Heidegger, mediante esta “nueva” reflexión ahonda en lo que sería este olvido producido por la Metafísica, olvido de la verdad del ser mismo. La Metafísica ha pensado sobre el ser del ente, y en este pensar ha olvidado el fundamento de aquel preguntar por el ser. Regreso al fundamento entonces mediante una “torsión” como comenta Otto Pöggeler. El *Ereignis* tiene aquí su origen. El “acontecimiento de apropiación”, el *Ereignis*, es el “momento” de la verdad del ser. Este momento ocurre cuando la verdad del ser se experimenta. Pero este posible experimentar que es el *Ereignis* no puede ser alcanzado mediante un pensamiento metafísico como el que existe. La experiencia del *Ereignis*, como momento de revelación de la verdad del ser en sí, solo puede ser accesible mediante un “salto a lo abismático”, a lo infundamentado de la verdad del ser.¹³⁸ Aquel que ocurrirá cuando en el pensar transitorio, que retorna, del “otro” fundamento de la metafísica, el pensar de la verdad del ser, se efectúe en la “experiencia de la verdad del ser”, esa verdad que es el *Ereignis*.

El salto de Heidegger es el determinante del pensamiento en el hombre. Esto es, lo que hace distintivo de toda animalidad al hombre en su pensar. Ese pensar es el ser, la mutua pertenencia del hombre y del ser.¹³⁹

La solución de Heidegger, ante la historia del olvido del Ser, es un retorno de (a) los Dioses, una re-sacralización de la Tierra, una iluminación poética. El acontecimiento aquí será finalmente aquel del Ser, la apropiación del Ser mismo. Pero el concepto de *Ereignis* cambiará sutilmente dentro de la filosofía de Heidegger,

Con ello los *Aportes*, si bien dicen ya y sólo acerca de la esencia del ser [Seyn], es decir, acerca del “evento apropiador”, no pueden aún disponer el libre ensamble de la verdad del ser [Seyn] desde éste mismo. Si alguna vez se logra, entonces aquella esencia del ser [Seyn] determinará en su estremecimiento la estructura de la misma obra pensante. Este estremecimiento se fortalece entonces en el poder de la desatada suavidad de una *intimidación* de ese *diosar* del dios de los dioses, desde el cual acaece la *asignación* del ser-ahí al ser [Seyn], en tanto fundación de la verdad para éste.” Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía, Acerca del Evento*, 22. La nota que introduce Picotti a la traducción de “Götterung” explica: “Traducimos ‘Götterung’ por el neologismo ‘diosar’, intentando corresponder al sentido de la palabra que emplea el autor. [N. de la T.]” *Ibid.*, 22.

137

Otto Pöggeler, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, trad. Félix Duque Pajuelo (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 151.

138

“¿A dónde salta el salto cuando salta desde el fundamento? ¿Salta a un abismo? Sí, mientras nos limitemos a representar el salto, y en concreto, en el horizonte del pensar metafísico. No, mientras saltemos y nos dejemos ir. ¿A dónde? Allí, a donde estamos ya admitidos: la pertenencia al ser. Pero el ser mismo nos pertenece, pues solo en nosotros puede presentarse como ser, esto es, llegar a la presencia.” Martin Heidegger, *Identität und Differenz, Identidad y Diferencia*, trad. H. Cortés y A. Leyte (Madrid: Editorial Anthropos, 1998), 77-79.

139

“Al entender el pensar como lo distintivo del hombre, estamos recordando una mutua pertenencia que atañe al hombre y al ser. (...) ¿qué significa ser?, ¿quién o qué es el hombre?” *Ibid.* 73. Más adelante dice Heidegger: “lo distintivo del hombre reside en que, como ser que piensa y que está abierto al ser, se encuentra ante este, permanece relacionado con él, y de este modo, le corresponde. El hombre es propiamente esta relación de correspondencia. En el hombre reina una pertenencia al ser que atiende al ser porque ha pasado a ser propia de él. ¿Y el ser? Pensémoslo en su sentido inicial como presencia. El ser no se presenta en el hombre de modo ocasional ni excepcional. El ser solo es y dura en tanto que llega hasta el hombre con su llamada.” *Ibid.*, 75.

140

Como queda explicitado en la edición bilingüe que utilizo aquí, *Identität und Differenz* es el título de la publicación que hace confluír dos textos de conferencias: la primera “Der Sanz der Identität” fue pronunciada el 27 de junio de 1957, en la Universidad de Friburgo. La otra “Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik” el 24 de febrero de 1957 en Todtnauberg.

apareciendo posteriormente en *Identität und Differenz*¹⁴⁰ de una manera totalmente diferente, donde existe una co-relación entre Dasein y Ser:

“De lo que se trata es de experimentar sencillamente ese juego de propiación en el cual el hombre y el ser se transpropian recíprocamente, esto es, adentrarnos en aquello que nombramos Ereignis. La palabra Ereignis ha sido tomada de la lengua actual. Er-einen significa originariamente: asir con los ojos, esto es, divisar, llamar con la mirada, a-propiar. La palabra Ereignis, pensada a partir del asunto indicado, debe hablar ahora como palabra conductora al servicio del pensar. Pensada como palabra conductora, se deja traducir tan poco como la palabra *logos* o la china Tao. La palabra *ereignis* ya no significa aquí lo que en otros lugares denominamos como algún tipo de acontecimiento, algo que sucede. La palabra se utiliza ahora como *singulare tantum*. Lo que nombra acontece solo en la unidad, esto es, ni siquiera en un número, sino de modo único.”¹⁴¹

Ereignis es un complejo concepto-sistema que muta a través de los escritos del último Heidegger. En *Der Weg zur Sprache*¹⁴² traducido como *El Camino al Habla*, afirma, haciéndose eco de sus propias anteriores definiciones en *Identität und Differenz* y *Sein und Zeit*: “no hay nada a lo cual *Ereignis* pueda ser remitido, ni desde lo cual el *Ereignis* pueda ser pensado”¹⁴³, porque el *Ereignis* es una radicalización filosófica que está “más allá del ser entendido como presencia”.

El *Ereignis* es por tanto ahora este acontecimiento de transpropiación entre “el hombre y el ser”. Heidegger expone que el “(P) ensar el *Ereignis* como acontecimiento transpropiación, significa trabajar en la construcción de este ámbito oscilante en sí mismo” que es el ámbito donde se “alcanzan el hombre y el ser (...) en su esencia y adquieren lo que les es esencial al perder las determinaciones que les prestó la metafísica.”¹⁴⁴ El *Ereignis* por tanto así pensado en el “último Heidegger” es un acontecimiento que en su acontecer, que es esta “apropiación” transpropiación, es el acontecimiento mismo “-y nada más”.

El “claro” que “muestra” el ereignis, que es en su acontecer, es la efectiva “pertenencia” del hombre y el ser en el habla, esencia del hombre, lugar que habitamos y por medio del cual, trási-

141

Martin Heidegger, *Identität und differenz, Identidad y Diferencia*, trad. H. Cortés y A. Leyte (Madrid: Ed. Anthropos, 1998), citado por el filósofo Jean-Claude Leveque en "El Concepto de "Acontecimiento" en Heidegger, Vattimo y Badiou", *Azafea. Revista filosofía* 13 (2011): 69-91, consultado el 20 de marzo de 2015: <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/8674>.

142

Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (Stuttgart: Pfullingen Neske, 1975), 258.

143

"Es gibt nichts anderes, worauf das Ereignis noch zurückführt, woraus es gar erklärt werden könnte." *Ibid.*, 258.

144

Martin Heidegger, *Identität und differenz, Identidad y Diferencia*, 89.

145

"El pensar recibe del lenguaje la herramienta de trabajo para esta constitución en equilibrio. (...) En la medida en que nuestra esencia dependa del lenguaje, habitamos en el Ereignis." *Ibid.*, 91.

146

Martin Heidegger, *De Camino al Habla*, trad. Yves Zimmermann (Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard, 1987), 235.

147

Arturo Leyte, *Heidegger*, 235.

148

Martin Heidegger, *Contribuciones a la filosofía (Del acontecimiento)*, 6. También: "Nunca tal pensar puede convertirse en una doctrina, se sustrae completamente a la casualidad del opinar, pero se da instrucción para los pocos y su saber, cuando se trata de recobrar al hombre de la confusión de lo no entitativo hacia la docilidad del contenido crear del sitio, que ha sido determinado al paso del último dios." Martin Heidegger, *Aportes a la Filosofía, acerca del evento*, 24-25.

149

"En el trayecto de Heidegger, "El origen de la obra de arte" precede a lo escrito bajo el título *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, que no publicó." Arturo Leyte, *Heidegger*, 268-269.

to mismo que es paso y detención, caminata al fin, somos.¹⁴⁵ Si el *Ereignis* es "en su percepción (Er-aüßen) del despliegue de la esencia humana", que es el habla, "apropia los mortales en cuanto que los pone en lo propio de lo que se le revela al hombre en el Decir, desde todas partes y hacia lo oculto (zusagt)." ¹⁴⁶

El *Ereignis* es un "esclarecer" por tanto en el ahí mismo de la propiedad del hombre de su "pertenencia" en el ser. Arturo Leyte lo señala como "punto de encuentro y desencuentro, ese cruce que en realidad procede ya de Grecia y del verso de Parménides al que Heidegger volvió tantas veces: "pues es lo mismo pensar y ser"."¹⁴⁷ Ya en las *Contribuciones* la "operación" del *Ereignis*, que tiene que ver con la verdad del Ser, pre-dice a un cierto Badiou y a la vez establece lo que les distancia:

"Jamás tal pensar (aquel del decir de la verdad del Ser se refiere) se deja convertir en una doctrina, se *sustrae* enteramente a la contingencia del opinar, (es decir a la doxa) pero da indicación a los pocos y a su saber, cuando se trata de rescatar a los hombres de la confusión (Wirrnis) de lo no-ente hacia el ajustamiento de la reservada creación del sitio que está destinado al paso (Vorbeigang) del último Dios."¹⁴⁸

La importancia que tiene el *Ereignis* para la presente tesis pende de esta relación existente del *Ereignis* para con la obra de arte. Arturo Leyte especifica esta relación al evidenciar la correlación posible entre ambos textos, escritos en un mismo lapso de tiempo.¹⁴⁹ Si, como lo deja ver Leyte, en Heidegger la reflexión sobre el origen del arte es anterior a la escritura de los *Beiträge*, quizás allí existe un punto de coincidencia en el modo en que el propio Badiou también reconoce en el arte un procedimiento de verdad y, por tanto, un lugar en donde han sucedido acontecimientos. Anterior al *Beiträge. Vom Ereignis*, Heidegger escribe "El origen de la obra de arte". El "uso" que hace Heidegger de la obra de arte como medio de dar cuenta del modo del acontecer de la verdad, indudablemente plantea un punto de encuentro con Badiou. Puedo decir que, para ambos, en el lugar en donde aparece el arte, lo arte, lo que se funda es la verdad, la emergencia de una verdad. Dicho así los paralelos parecen mantenerse inalterables. Sin embargo, esta cercanía verbal se resquebraja a su primer roce. De

las verdades que se habla en ambos son diferentes, y por ello, la condición de acontecimentalidad comentada es desde el principio divergente. Para Heidegger de lo que se trata es que en la obra de arte lo que se opera es efectivamente la apertura al acontecimiento que es la verdad del ser, que es el ser en sí mismo. En Badiou, la verdad que aparece en la actualización de una operación artística, sea ella finita como la objetualidad de una pintura o finita procesual como sería en una performance, no dice sino la verdad que referencia en relación a un acontecimiento que difiere de la continuidad de un conocimiento. Por tanto, no es de la verdad del ser en sí mismo de lo que la verdad localizada en una obra dice en Badiou.

150

Slavoj Zizek, *Event, Philosophy in Transit* (London: Pinguin Books, 2014).

151

Íbid., 1.

El filósofo esloveno Slavoj Zizek ha publicado el libro *Event, Philosophy in Transit*.¹⁵⁰ Es en este texto donde, es mi impresión, se hace explícita la tendencia a la confusión que genera el propio nombrar del acontecimiento, diré su estatuto conceptual, y todos aquellos posibles fenómenos a los que refiere o referiría. En la introducción del libro Zizek instala una serie de frases que ejemplificarían esta confusión:

“¡Un tsunami ha matado a más de 200,000 personas en Indonesia!” ‘¡Un paparazzi ha fotografiado la vagina de Britney Spears!’ ‘¡Finalmente me di cuenta que debía dejarlo todo y ayudarlo!’ ‘¡El brutal golpe militar hizo añicos al país entero!’ ‘¡El pueblo ha ganado! ¡El dictador ha huido!’ ‘¿Cómo es que algo tan bello como la última sonata en piano de Beethoven es posible?’¹⁵¹

Todos estos “datos acontecimientos” son sumados por Zizek, como apertura, a modo de exponer las diferentes condiciones y ordenes de acontecimientos con los cuales podemos encontrarnos cuando suponemos la existencia de un acontecimiento. No deja de ser interesante que en cada frase Zizek hace uso de signos de exclamación, como si inmediatamente nos quisiera determinar la asombrosa condición del acontecimiento en su decirse, la emergencia de su existencia, sea cual sea su naturaleza. Es decir, desde un primer instante pareciera que lo que califica al acontecimiento en tanto que tal es su decirse a modo de una sorpresa, de una inusitada realidad que nos sorprende.

Entonces, mundanamente, la palabra *acontecimiento* puede hacer referencia a distintos órdenes de cosas: desastres naturales, escándalos de celebridades, triunfos o derrotas políticas, intensas experiencias estéticas. Teniendo estas distantes naturalezas como cuerpos de su sentido será necesario componer una trama que permita el apareamiento de su esencialidad, aquello que hace, o haría, que todas estas cosas sean reconocibles como acontecimientos. Para explicitarlo aún más, Zizek, como es común en su metodología de exposición, hace uso de una referencia cultural, un hecho descrito en una novela de Agatha Christie. Lo importante de esta referencia es la “intensidad”. Un asesinato, nos cuenta Zizek sobre el texto de Christie, es visto inusualmente y respecto del cual, dada su celebridad, no se tiene fundamento efectivo de su existencia. Es decir,

ante un hecho acontecido, del cual se es testigo, ante el cual nos vemos dispuestos, dada su *inusitada-inmediatez*, su fuera-de-lugar para con el orden de las cosas dadas, no se alcanza a, necesariamente, mantener una certeza de su ocurrencia. El acontecimiento sucede entonces ante nosotros con la velocidad de un relámpago que podemos ver, que apela a nuestros sentidos directamente, pero que nos ciega al mismo tiempo, produciendo en nosotros una sensación de inestabilidad conceptual, incluso de inverosimilitud: ¿ha tenido aquello lugar? ¿Acaso eso, de lo que soy testigo en alguna manera, ha existido o ha sido solo una confusión de los sentidos? Sin más herramientas que la propia experiencia ante su ocurrencia, el acontecimiento se incrusta en un espacio negativo de aprehensión. Aquel que ante un acontecimiento se enfrente se verá desmedido, desestabilizado en la certeza de sus compromisos. El acontecimiento así entonces es un suceso que acaece inesperadamente e interrumpe el “usual modo de devenir de las cosas”. En el flujo de normalidad con el que “todo” acontece, sucede algo que quiebra a esa “naturalidad”. El acontecimiento es algo que surge aparentemente de ninguna parte, cuyas causas son indiscernibles, es decir que no se pueden conocer dada la falta de datos que el propio acontecimiento tiene. Allí en donde surge el acontecimiento no existe ninguna fórmula de entendimiento de lo que el acontecimiento es. El acontecimiento es un efecto que excede las causas de su suceder. El acontecimiento es así del orden del aparecer, una existencia que está allí, en ese punto, furtivamente, pero que parece no tener ningún ser sólido en su fundación. El acontecimiento así es un aparecer, que a nuestra experiencia adormecida por la “naturalización” obsesiva de nuestra conciencia “normalizadora” le sucede como si de un milagro se tratara. ¿Qué significa aquí decir, o traer, que el acontecimiento tiene una *naturaleza milagrosa*? El Diccionario de la Real Academia Española define milagro como: “1. m. Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino.” El acontecimiento, aquello que ha sucedido inesperadamente y sin explicación, aparece como un milagro porque, sin causa aparente, solo podría atribuírsele a una intervención divina su venir a ser. Solo un dios podría estar tras aquello que para la razón es neblina. Pero es esta sola la única relación posible de hacer en la intención de definición del acontecimiento. Claramente, veremos, el acontecimiento no es un milagro, porque no hay dioses para ello.

152Slavoj Zizek, *Event, Philosophy in Transit*, 6.

El Acontecimiento es entonces la sorpresiva emergencia de algo nuevo, que antes de su aparecer no existía, “que socava todo esquema estable”¹⁵². Zizek finaliza su introducción presentando lo que para él son las dos corrientes de acercamiento que la filosofía tiene para dar cuenta de lo que existe: el acercamiento Trascendental, que sería la línea inaugurada-cerrada por Heidegger, y la Óptica que estaría, según Zizek, raptada por la ciencia hoy. Es decir, aquella línea que refiere a la forma de la aprehensión de realidad y aquella que observa la realidad en tanto que tal. En ambas, Zizek encuentra la existencia de un origen o basa en un acontecimiento: el acontecimiento de la revelación del Ser (Heidegger) y el Big Bang (Ciencia).

La pregunta crucial para Zizek es si un acontecimiento es un cambio al nivel en cómo la realidad aparece para nosotros o es una aplastante transformación en la realidad misma. Es decir, ¿es el acontecimiento una transformación al nivel de percepción de la realidad o es efectivamente una transformación en el suceder de las cosas propias? Es posible decir que, para el caso, Zizek plantea que el acontecimiento es del orden del marco de inteligibilidad, es decir, el aparato a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él.

153

Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969). He tenido también conmigo la traducción realizada por Miguel Morey: Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido* (Barcelona: Editorial Paidós, 2007).

154

“Le paradoxe de ce pur devenir, avec sa capacité d’esquiver le présent, c’est l’identité infinie: identité infinie des deux sens à la fois, du futur et du passé, de la veille et du lendemain, du plus et du moins, du trop et du pas-assez, de l’actif et du passif, de la cause et de l’effet. C’est le langage qui fixe les limites (par exemple, le moment où commence le trop), mais c’est lui aussi qui outrepassa les limites et les restitue à l’équivalence infinie d’un devenir illimité (« ne pas un tisonnier rouge trop longtemps, il vous brûlerait, ne vous coupez pas trop profondément, cela vous ferait saigner »). D’où les renversements qui constituent les aventures d’Alice. Renversement du grandir et du rapetisser: « dans quel sens, dans quel sens? » demande Alice, pressentant que c’est toujours dans les deux sens à la fois si bien que pour une fois elle reste égale, par un effet d’optique. Renversement de la veille et du lendemain, le présent étant toujours esquivé: « confiture la veille et le lendemain, mais jamais aujourd’hui. » Renversement du plus et du moins: cinq nuits sont cinq fois plus chaudes qu’une seule, « mais elles devraient être aussi cinq fois plus froides pour la même raison », De l’actif et du passif: « est-ce que les chats mangent les chauves-souris? » vaut « est-ce que les chauves-souris mangent les chats? » De la cause et de l’effet: être puni avant d’être fautif crier avant de se ‘ piquer, servir avant de partager. ” *Ibid.*, 10-11.

155

“Le devenir-illimité devient l’événement lui-même, idéal, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l’actif et du passif, de la cause et de l’effet. Le futur et le passé, le plus et le moins, le trop et le pas-assez, le déjà et le pas-encore: car l’événement infiniment divisible est toujours *les deux ensembles*, éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer, mais jamais ce qui se passe (couper trop profondément et pas assez). L’actif et le passif: car l’événement, étant impassible, les échange d’autant mieux qu’il n’est ni l’un ni l’autre, mais leur résultat commun (couper-être coupé). La cause et l’effet: car les événements, n’étant jamais que des effets, peuvent d’autant mieux les uns avec les autres entrer dans des fonctions de quasi-causes ou des rapports de quasi-causalité toujours réversibles (la blessure et la cicatrice). *Ibid.*, 17-18.

156

Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, trad. José Luis Pardo (Madrid: Pre-textos, 1995).

El devenir esquiva el presente. Es este asunto de la intemporalidad un elemento crucial para entender la concepción de acontecimiento en Deleuze: existe *un* acontecimiento, universal, total, constantemente *siendo* en cada momento. El devenir múltiple es uno solo, immanente, fluyente de multiplicidades sin fin. Singularidad plural la del devenir. En cada momento todo a la vez, no como la conjunción de dos contradicciones deviniendo síntesis de sí, y por lo tanto superándose ambas en un concepto más alto, sino en el propio venir a ser contradictorias una de la otra a la vez. En su libro *Logique du Sens*¹⁵³, Deleuze inicia las series, en las que el texto en su totalidad está dividido, con la del Devenir, y los acontecimientos a los que refiere en esta serie, como ejemplos de acontecimientos, como ejemplaridad diré, son aquellos narrados por Lewis Carroll, los acontecimientos de *Alicia en el País de las Maravillas* y en *Viaje a través del Espejo*. Para Deleuze el devenir de Alicia presenta la paradoja del propio devenir. En su devenir lo que deviene nunca está estable, no se posa en ninguna parte, sino que se multiplica constantemente, caóticamente. Es el “a la vez”. En este devenir caótico el tiempo ordinario, de Cronos, es desmantelado. El presente no sucede, sino que es siempre un estado de extensión doble, hacia arriba y hacia abajo a la vez, atrás y delante a la vez, pasado y futuro a la vez, nunca presente. Se esquiva el presente, se diluye la identidad, se desmembra al nombre.¹⁵⁴

“Le devenir-illimité devient l’événement lui-même.”¹⁵⁵ Lo que es el acontecimiento para Deleuze es en sí mismo el propio ilimitado devenir de todo. El acontecimiento es del orden temporal del Aión. El Aión es el tiempo del devenir, tiempo que no puede referenciarse, nombrarse. Contrario a la concepción ordinaria del tiempo, que es aquella de la sucesión de eventos, la sucesión de acontecimientos y fenómenos que pueden ser disectados, ordenados, compuestos, nombrados, el Aión es inmensurable. Es pura simultaneidad que, en efecto, esquiva el presente, imposibilitado de ser detenido para su aprehensión. El devenir no es mensurable. El acontecimiento en Deleuze es crisis, y el Aión es el tiempo del instante puro, del acontecimiento de esa crisis que es el devenir. El acontecimiento escapa a la historia: “Lo que la historia capta del acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia.”¹⁵⁶

157

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988).

158

Íbid., 105.

159

"les séries extensives ont des propriétés intrinsèques (par exemple, hauteur, intensité, timbre d'un son, ou teinte, valeur, saturation de la couleur), qui entrent pour leur compte dans de nouvelles séries infinies, celles-là convergeant vers des limites, et le rapport entre limites constituant une conjonction. La matière, ou ce qui remplit l'espace et le temps, présente de tels caractères déterminant chaque fois sa texture, en fonction des différents matériaux qui y entrent. Ce ne sont plus des extensions, mais, comme nous l'avons vu, des intentions, des intensités, des degrés. Ce n'est plus quelque chose plutôt que rien, mais ceci plutôt que cela. Non plus l'article indéfini, mais le pronom démonstratif. Il est remarquable que l'analyse de Whitehead, fondée sur les mathématiques et la physique, semble tout à fait indépendante de celle de Leibniz, bien qu'elle coïncide avec elle." Íbid., 105.

160

Íbid., 105.

161

Con ecoicidad remembrante quiero decir que el individuo es aquel lugar en donde una resonancia hace permanente la onda que es el propio devenir, es donde el eco se produce, ecoicidad del individuo. Remembrante es en tanto que dada esa ecoicidad extensiva lo que eco se produce, se re-membra, se y extiende la membrana que compone con los otros individuos recíprocamente. Esta noción aparece ligeramente reflexionada en un texto escrito y presentado, no publicado, en conjunto con Iván Flores Arancibia, llamado *Ecos del Desierto*. La presentación se realizó en la Universidad de Lisboa, durante la Conferencia Internacional de Lisboa sobre Filosofía y Cine, *Thinking reality and time through film*, 6 a 10 de mayo, 2014, realizado en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa y el Goethe-Institut de Lisboa. <https://sites.google.com/site/philosophyandfilm/lisbon2014/>.

162

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, 106.

163

Sabemos hoy que Deleuze y Badiou mantuvieron un intercambio por correspondencia entre 1992-1994. En libro dedicado a Deleuze, *Deleuze "La clameur de l'Être"* Badiou comenta en la introducción la distancia que mantuvieron política y académicamente, y resume que en ese intercambio epistolar la noción de multiplicidad estuvo siempre al centro: "lui soutenant que je confonds "multiple" et "nombre", moi qu'il est inconsistant de maintenir, sur le mode stoïcien, la Totalité virtuelle, ou ce que Deleuze nomme

En *Le Pli, Leibniz et le Baroque*¹⁵⁷ Gilles Deleuze establece tres componentes o condiciones del acontecimiento:

1. la extensión: "L'événement est une vibration, avec une infinité d'harmoniques ou de sous-multiples, telle une onde sonore, une onde lumineuse, ou même une partie d'espace de plus en plus petite pendant une durée de plus en plus petite."¹⁵⁸
2. Una segunda componente del acontecimiento serían "las series extensivas."¹⁵⁹
3. La tercera componente es el individuo. Es aquel punto en donde se produce la prehensión, dirá Deleuze, donde se forma algo, una estancia en donde se crea.¹⁶⁰ El individuo es el lugar en donde el acontecimiento, en su devenir, se estancia como *ecoicidad remembrante*¹⁶¹, "concrecencia" dirá Deleuze, es decir "algo distinto de una conexión o conjunción". El individuo no sería un mero lugar donde se "encuentran" o posan correlativamente las fuerzas, sino la *prehensión*. Sigue Deleuze, oscureciendo más aún su planteamiento:

"Les vivants préhendent l'eau, la terre, le carbone et les sels. La pyramide à tel moment préhende les soldats de Bonaparte (quarante siècles vous contemplent), et réciproquement. On peut dire que « les échos, reflets, traces, déformations prismatiques, perspectives, seuils, plis » sont les préhensions qui anticipent en quelque manière la vie psychique."¹⁶²

Dirá Deleuze más adelante en el mismo texto: "el acontecimiento es nexo de prehensiones". Es decir, el acontecimiento aquí es finalmente ese lugar de *nexión*, como ligamento, siendo diferencia y parte a la vez. En tanto que tal, el acontecimiento es conjunción copulativa: y... y... y... Adhesidad multiforme y pluriespacial, rizomática. Parte de esta expresividad multitudinaria del devenir, los estados son flujos inmanentes, procesuales, divergentes y convergentes, disonantes y consonantes, a la vez y más aún: "y".¹⁶³

En Deleuze encontramos una teoría de las fuerzas, de las intensidades, de las asociaciones y de las expresiones que en un instante constante se ondulan fragmentariamente en oscilaciones infinitas. Este total en devenir es el Uno del cual, finalmente,

le “chaosmos”, puisque des ensembles il n’y a ni ensemble universel, ni Tout, ni Un.” Alain Badiou, *Deleuze* (París: Pluriel, 2013), 11. En su libro *Court Traité d’Ontologie Transitoire*, Badiou remarca en el capítulo dedicado a Deleuze, “L’Ontologie Vitaliste de Deleuze”, que, en una de esas cartas, Deleuze le escribió en mayúsculas: “immanence = univocité”. Es claro que es desde este diálogo que quedó cortado por el propio Deleuze de donde Badiou entiende la unicidad constante en el pensamiento deleuziano. En el texto citado, más adelante, Badiou comenta: “Mais le “et et” est lui-même encore trop pauvre, il est encore beaucoup trop catégoriel.” Alain Badiou, *Court Traité d’Ontologie Transitoire*, 65.

164

Alain Badiou, “Section 2, L’événement selon Deleuze”, *Logiques des mondes*, 406.

165

“El descubrimiento específico de Deleuze en relación con el Múltiple es el siguiente. Los conceptos que se refieren al acontecimiento –repetición, sentido, encuentro-actualización, doble causalidad (*Lógica del Sentido*)– no solo realizan una singularidad extrema, sino que combinan la singularidad con el plano del “ideal” (lo virtual y lo no-corpóreo) o el plano del “extra-ser” como lo propone el propio Deleuze. Sus multiplicidades no son coordinadas directamente con el Uno, ellas no son asociaciones o combinaciones de singularidades. Pero singularidad, por su parte, es una intersección acontecimental de multiplicidades. La multiplicidad de Deleuze es un sinónimo de dinamismo. También, Deleuze hace una diferencia entre multiplicidades. Ellas son numéricas, multiplicidades extendidas –ellas pueden ser divididas; y duracionales, cualitativas, moleculares multiplicidades– las cuales son indivisibles y deberían ser tomadas como cualitativas, metamorfosis nómada, como la indivisibilidad de la variabilidad. Por ejemplo, la línea de vuelo o la línea superficial abstracta, evocada por Deleuze, son movimientos, efectos de un cambio nómada del punctum, y no formas geométricas. Deleuze creía que dicha línea moviéndose no podía tener una estructura geométrica. Mientras Alain Badiou, en su *Clamor of Being*, insiste en que cada figura o línea, sea ésta un pliegue, un quiebre (fisura), o un intervalo –esto es, cada indivisible fenómeno dinámico de multiplicidad– tiene un esquema en la familia de multiplicidades matemáticas. Como Badiou lo propone, Deleuze usa la multiplicidad de multiplicidades (y no matemáticas multiplicidades como Badiou. Para Deleuze, las multiplicidades matemáticas de Badiou dependían de las posiciones de las cosas y las referencias, esto es, eran numéricas; Deleuze rechaza cualquier idea pre-condicionada que pudiera aparecer como una súper-instancia de correlaciones y movimientos dentro de las multiplicidades. Por otro lado, aunque la evolución, para Deleuze, ocurra entre las cosas y los datos empíricos, aún quiebra a través de los datos empíricos para que se produzca en la superficie, sobre la meseta, como resultado. En este caso, la dimensión del acontecimiento no es

todo participa. La creación es así un elemento de “contigüidad” en todas direcciones. Lo nuevo es parte de este flujo, y a pesar de su diferencia, su ser novedad, se integra en la totalidad superior de ese río sin bordes universal de universales que es lo que “vive”. Vitalidad total que en sus diferencias pertenece a esta mutabilidad conjunta, caosmótica. Quizás en ello se encuentra toda la falta del propio pliegue, su continuidad formal en la cinta de moebius, su ser como sin diferencia, en *deveniencia* fluyente.

Más será, en efecto, este el vértice de diferencia y quiebre entre el acontecimiento de Deleuze y aquel de Badiou. Un acontecimiento, en el caso de Deleuze, que mantiene la pre-eminencia de lo Uno, de una reunión esencial de todo en un puro absoluto devenir, que es correspondido, en el sentido Baudelaireano del término “correspondencia”, con la Vida: es la potencia vital que se expresa, desdoblándose y creando multiplicidades. El otro, el acontecimiento en Badiou:

“n’est jamais la concentration de la continuité vitale, ou l’intensification immanente d’un devenir. Il n’est jamais coextensif au devenir. Il est au contraire, d’un côté pure coupure dans le devenir d’un objet du monde, par auto-apparition de celui-ci, et d’un autre côté supplémentation de l’apparaître par le surgissement d’une trace : l’ancien inexistant devenu existence intense.”¹⁶⁴

La filósofa rusa Keti Chukhrov ha realizado una lectura diferente en donde, sin establecer una crítica frontal a la posición que se desprende de la lectura de Badiou sobre el acontecimiento en Deleuze, opera un ligero desprendimiento. En su texto, Chukhrov prefiere indicar que, en Deleuze, el dinamismo al que comporta el acontecimiento excede todo posible estado, sea este de cuenta o de posición. Así, Chukhrov distingue la multiplicidad matemática de Badiou, y por tanto la singularidad de su acontecimiento, ruptura en el espacio de lo existente, existencia que es relacional, intensiva y topológica, de la multiplicidad generativa deleuziana, la cual, en palabras de Chukhrov, es sinónimo de dinamismo, por tanto, incapaz de convenir a una unidad o sitio. En Deleuze, para Chukhrov, el acontecimiento “es un verbo o un acto” que tiene “su efecto como un después-del-ser o súper-ser”.¹⁶⁵

solo unidad, una pura relación de elementos, como la interpretación tradicional de Deleuze ha implicado (sobre todo desde el post-operatismo) sino es la pura surgencia del ser sobre una meseta como una supra-superficie. Es un verbo o un acto, el cual es genéticamente condicionado en el ser, pero tiene su efecto como un post-ser, como un súper-ser." Keti Chukhrov, "Genesis of the Event in Deleuze, From Multiple to the General", en *Politics of the One, Concepts of the One and the Many in Contemporary Thought*, editado por Artemy Magun (Nueva York: Bloomsbury, 2013), 52.

166

Sam Gillespie, "Conditions of the New", *The Mathematics of novelty, Badiou's minimalist metaphysics*, 19.

167

Íbid., 19-20.

168

Es importante señalar que aquí en un espacio muy reducido he intentado dar una explicación de la vasta obra de Deleuze, de quien por años fui lector asiduo. Queda a resolver un retorno a sus propuestas que anidan en diferentes ámbitos hoy, desde el arte, la arquitectura, llegando a su uso en el ámbito de la inteligencia militar y el espacio de las finanzas. Aquí solo quisiera mencionar el libro *Deleuze Beyond Badiou: ontology, multiplicity, and event*, de Clayton Crockett, publicado por Columbia University Press, 2013, en donde se argumenta la diferencia y cercanía de ambos filósofos, y la necesidad de resarcir lo que se lee como una reducción de las posibilidades siempre abiertas de la filosofía de Deleuze. Del mismo modo mencionaré el artículo de Cristina Marqués Rodilla, "Sobre el sujeto: ¿Deleuze versus Badiou?" en *Revista ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n°22 (2007): 325-356, consultado el 20 de noviembre, 2016. <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/viewFile/5189/5008>. Y finalmente, el artículo de James Williams, "If Not Here, Then Where? On the Location and Individuation of Events in Badiou and Deleuze", *Deleuze Studies*, Volume 3, Issue 1 (2009): 97-123, consultado el 22 de septiembre, 2016. <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/E1750224109000506>.

Sin embargo, y a pesar de esta intención de componer una sutil diferencia, que, aun siendo efectiva, a saber, la condición trans-matemática de Deleuze, en el sentido de que su concepción de multiplicidad se desprende de una determinación a la cuenta-por-uno, y excede siempre la oportunidad de su presentación, vía este dinamismo infinito, Sam Gillespie, manteniendo una lectura fiel a la de Badiou, argumenta que en Deleuze existe un retorno a esa unidad indistinguible. Si en Chukhrov lo que se propone es una continua escapatoria de este verbo o acto, "pura surgencia", esta surgencia misma es una totalización a la que Badiou, y Gillespie, aquejan con la unidad del Uno. Gillespie argumenta: "Una singularidad para Deleuze es lo que determina la tendencia de un sistema, un punto en el cual su posible forma puede ser realizada. En resumen, una singularidad es un punto tópico en una multiplicidad que no determina una unidad mensurable entre otras, sino más bien define una tendencia de los puntos ordinarios en ese sistema en la medida que ellos convergen en una forma individualizada o completa"¹⁶⁶, esto es, si para Badiou la novedad es la verdad misma, y la multiplicidad de éstas es correlativa a la oportunidad de localizaciones en tantos mundos como ocurran, en Deleuze, siendo el ser unívoco, es el proceso de su venir a ser, su caída hacia arriba y hacia abajo a la vez, el "lugar" dinámico de su actualización. En Deleuze lo uno del ser es la igualación ontológica de todo ente, y la "afirmación de lo virtual (proceso) sobre lo actual (producto-finito)."¹⁶⁷ Gillespie lo termina concretando aún más, y pende la unidad de una totalización: "Para Deleuze (...) si todos los elementos emanan de un proceso dinámico, entonces todo es de igual valor para la perspectiva de novedad. Todo es nuevo." Es esta igualación en el ser, y en lo virtual de ese ser, que es el dinamismo del mismo, solo dinámico, en donde se en-marca la diferencia con Badiou. El acontecimiento en Badiou no es continuidad morfogenéticamente constante, un abierto Todo que fluye, sino por el contrario, ruptura de totalidad, quiebre contingente, del que nunca, casi perentoriamente, se puede saber que ha ocurrido.¹⁶⁸

169

“Los acontecimientos no son sino quiebres radicales, rupturas con lo mundano, independientemente de cómo se experimente este último (en el consenso liberal-democrático de la opinión, la investigación fenomenológica en la experiencia humana, los intercambios del capital global, etc.)” Sam Gillespie, *The Mathematics of Novelty. Badiou's Minimalist Metaphysics*, 14.

170

“Alain Badiou: ¿Qu'est-ce qu'une vérité?”, YouTube video, 59:25, Publicado por n3zavisly, 7 de noviembre, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=hqW07E3zrrU>.

171

“Il a fallu pour cela sacrifier le Tout, sacrifier la Vie, sacrifier le grand animal cosmique dont Deleuze enchante la surface. La topologie générale de la pensée n'est plus alors, comme il le déclarait, “charnelle ou vitale”. Elle est prise aux rets croisés des mathématiques sévères, comme disait Lautréamont, et du poème stellaire, comme aurait dit Mallarmé.” Alain Badiou, *Court Traité d'Ontologie Transitoire*, 72.

172

Alain Badiou, “The Event in Deleuze”, trad. Jon Roffé, *Parrhesia Journal Number 2*, (2007): 37-44. Consultado julio 28, 2014. http://parrhesiajournal.org/parrhesia02/parrhesia02_badiou02.pdf.

¿Qué es el acontecimiento en la filosofía de Badiou? El acontecimiento, en Badiou, es un quiebre puro en el mundo.¹⁶⁹ El acontecimiento es puro azar, “y no puede ser inferido desde la situación”. Dado un mundo, la realización dada de su continuidad, de su propio devenir ser, de su continuarse, aquello que sea acontecimiento es *lo-que-no-pertenece* a esa situación. El acontecimiento no tiene precedente, es inesperado.¹⁷⁰ Nada en la situación dada permite *pensar* su posibilidad. Lo que el acontecimiento es para Deleuze, devenir mismo absoluto en su venir a serse, en Badiou es aquello que quiebra con el continuo de las formas del devenir.¹⁷¹ De hecho, en el caso de éste último, este quiebre considera la anomalía que este auto-aparecer de un objeto en un mundo determinado supone para el orden establecido de reconocimiento e inteligibilidad. “Lo que formalmente no existe deviene intensa existencia.”¹⁷² El acontecimiento es del orden del aparecer. El acontecimiento permite la existencia de algo nuevo, algo que no existía viene a existir, *ex-nihilo*.

Para Badiou, un acontecimiento en el ámbito de las matemáticas, como ya ha quedado explicado, es la teoría de conjuntos de Georg Cantor. Pero del mismo modo es también un acontecimiento artístico el ready-made de Marcel Duchamp. Y acontecimiento político fue, sigue siendo, la Revolución Francesa. La Toma de la Bastilla, aquel acontecimiento impensable para el orden establecido, ocurrido el día 14 de Julio de 1789, marca definitivamente un antes y un después en la historia política y social de Europa que aún enmarca su sentido en despliegue. Todos son hechos que pueden ser definidos como rupturas, quiebres, para con el orden establecido de las cosas, y respecto de los cuales las condiciones en dónde surgen parecen no poder responder a las causas de su acontecer. Será necesario antes de avanzar explicar una diferencia con el sentido del acontecimiento mundano, como aquel retratado por la secuencia de exclamaciones en el texto de Zizek, es decir, preguntar: ¿Por qué estos hechos son considerados acontecimientos y no así otros como, por ejemplo, el genocidio de Ruanda? ¿Cómo es posible que un hecho como el genocidio no sea, en consideración de Badiou, un acontecimiento? Nos encontramos aquí con la diferenciación que establece Badiou en relación a “los” acontecimientos. Un *acontecimiento* como el genocidio de Ruanda, si bien ética y políticamente rechazado, es considerado como un hecho de alta

173

Hoy es claro que ante el genocidio que tuvo lugar en Ruanda, la comunidad internacional se mantuvo vergonzosamente ajena. El artista chileno, radicado en Estados Unidos, Alfredo Jaar, realizó una portentosa obra en la cual expuso esta situación de invisibilización a través de *The Rwanda Project 1994-2000*. Alfredo Jaar, *Alfredo Jaar Let There Be Light. The Rwanda Project 1994-1998*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica; San Sebastián: Koldo Mitxelena. Barcelona: ACTAR, 1998.

gravidad que se mantiene en la órbita de la acción de los sujetos oscuros, esto es, de aquellos que tienen por objeto la sujeción y anulación de toda política de emancipación. El genocidio en Ruanda no es un acontecimiento en los términos de Badiou porque simplemente no pertenece al orden de la *emancipación*, sino por el contrario, es del orden de la muerte. En este sentido, las razones que provocan el genocidio de Ruanda pertenecen al mismo sistema de opresiones que solo tienen por destino la mantención de un status quo, doblegar a una población por su especificidad nominativa, la pertenencia a una específica “etnia”, en este caso los Tutsi, a sabiendas de que no existía ninguna diferenciación lingüística o racial. El gobierno Hutu ejecutó este intento de exterminio con el único objetivo de mantener el poder y aplacar cualquiera intención de transformación social o política. Es por ello que es esencialmente un contra-acontecimiento.¹⁷³ Del mismo modo es posible definir la existencia de pseudo-acontecimientos, acontecimientos que pudiendo haber tenido el potencial de un acontecimiento verdadero, es decir, la generación de una ruptura radical y la institución de una novedad radical, se desfiguraron antes de alcanzar su total capacidad. Para Badiou estos pseudo-acontecimientos pueden ser referenciados con movimientos de reforma que solo tienen por objeto la transformación parcial de las reglas en curso. En el caso del arte puede tratarse de una simple variación en el procedimiento, como podría ser el caso del puntillismo en relación al impresionismo.

El acontecimiento es entonces la verdad de la situación. ¿Por qué es el acontecimiento la verdad de la situación? Porque evidencia las condiciones en que la situación efectivamente se convoca. La Revolución Francesa, ejemplo insigne para Badiou, hace visible la falsedad del Antiguo Régimen. Expone abiertamente el verdadero estado de cosas que el Antiguo Régimen ocultaba. En el acontecimiento lo que se revela es una verdad, la cual desenmascara las condiciones de occlusión y potestad argumentadas por el tipo de conocimiento en disposición. Es el caso de Nicolás Copérnico, quien, a pesar de las condiciones en que su trabajo científico es desarrollado, opera una transformación radical en el sistema de conocimiento y sentido, produciendo materialmente un “agujero” en el edificio conceptual existente hasta el momento. El acontecimiento por tanto instituye su propio régimen de sentido, ajeno

y desatendiendo aquel del estado de las cosas. Es por ello que su verdad es doble, tanto en relación a su propia propiedad, aquella verdad que el acontecimiento expone en tanto que excedencia, y aquella que a través de su novedad expone la falsedad operativa de aquella verdad del estado.

En segundo lugar, el acontecimiento en Badiou hace presente, es el presente del presente, en el lugar acontecimental del acontecimiento se inaugura otra temporalidad, propia del acontecimiento que, solo retroactivamente, y mediante el procedimiento fiel del sujeto instituido por el acontecer ocurrido, genera la *visibilidad* de ese acontecimiento. Es retroactivamente que la condición del acontecimiento puede ser concretamente conocida. En el espacio post-acontecimental provocado después de su desaparimiento, es el sujeto fiel, en su acción, quien puede decir, atestiguar, de su existencia. El acontecimiento en Badiou genera un tiempo propio, en donde el presente de ese acontecimiento, ya ocurrido, es recompuesto en el lenguaje postacontecimental del sujeto que se le fideliza en un cuerpo.

El acontecimiento es por ello inexistente, multiplicidad inconsistente que emerge en el espacio de la “cuenta-por-uno”, solo puede decirse en el espacio post-acontecimentalmente inaugurado de su ocurrencia. Es decir, para que el acontecimiento devenga efectivo, mediante las indagaciones finitas, debe devenir posible de ser también contado como uno, siendo operada así su consistencia. Sin embargo, esta consistencia ahora compuesta alrededor de su nombre no cancela la intensidad operativa del acontecimiento mismo. Su decirse, su nombre, es de la propia naturaleza del acontecimiento, y este modo de decirse es estipulado en su institución mediante el propio que-hacer de aquel sujeto que emerge *en* la fidelidad al-hacia acontecimiento.

He remarcado la abrupta ruptura que supone un acontecimiento, su revolucionaria capacidad de escindir el conocimiento establecido, de exceder los límites del sentido, pero ello en ningún caso define al acontecimiento como de naturaleza sobre-natural, en el sentido de ser algo que no pueda ser negado o incluso prohibido. Es por ello que decimos que el acontecimiento no existe, al menos, no tiene existencia en el marco de inteligibilidad expuesto en la situación en donde se aparece. Inexistente no significa aquí

174

"D'où des énoncés extraordinaires, comme par exemple, le 21 mai 1871, au milieu des massacres d'ouvriers, dans le journal conservateur *Le Siècle* : "La difficulté sociale est résolue ou en voie de résolution." Alain Badiou, *Logiques des Mondes*, 393.

que no exista, sino que no puede ser visto mediante los marcos de inteligibilidad en obra. La intensidad del acontecimiento por tanto es relativa respecto de su posicionamiento. Posterior a la Comuna de París se cuenta que un periódico reaccionario simplemente concitó el comentario de que "la revuelta había sido apagada" y que el orden había sido re-establecido.¹⁷⁴ Aquello supone una negación del evento, su derogación. La existencia del acontecimiento es rechazada por los órdenes en poder, mediante su anulación por negación de su existencia o simplemente por una indiferencia a su ocurrencia.

Como ejemplo más cercano a mi experiencia me gustaría exponer este: en 1970 Salvador Allende gana las elecciones democráticas y populares siendo elegido presidente de Chile. Hasta ahí el relato es de una coincidencia con las normas del estado, sin embargo, el acontecimiento fue, es, el que haya sido el primer presidente socialista electo democráticamente bajo un amplio frente político llamado Unidad Popular. El acontecimiento de su elección supone un acontecimiento anterior, el paulatino proceso que desemboca en un movimiento multitudinario que ampara diversos grupos y subjetividades políticas bajo un umbral amplio del sentido del socialismo. Constantemente se ha hecho mención en la historia reciente de Chile que el acontecimiento de ruptura fue el bombardeo a la Moneda, el alzamiento golpista de los militares y la fundación de una dictadura. A la distancia actual nos podemos atrever a decir que ese no fue un acontecimiento sino un contra-acontecimiento que tenía por único objeto la recomposición conservativa de los poderes usuales. El acontecimiento es el otro, menos espectacular, aparentemente usual, imbricado en la naturalidad del proceso estatal-democrático, pero en ello estaba el germen de un nuevo destino, una nueva forma, una militancia otra que duró tres años antes de enfrentar la descomunal y desestabilizadora fuerza violenta de la contrarrevolución, pero que también inauguró una secuencia de fidelidades respecto de las cuales aún no es posible fijar sus consecuencias.

Volvemos aquí a la pregunta inaugural de este párrafo: ¿Qué es, o qué podría ser, entonces, dicho sobre el acontecimiento? El acontecimiento es del orden del aparecer. Es aquello que sucediendo ocupa un lugar en el espacio de manera tal que inaugura una temporalidad, una forma, un mundo, una verdad. Lo que no

era, ahora es. Lo que imposible se hace posible de sí, indiferente de las leyes de aparecer que hasta ahora existían en la situación en donde irrumpe. Sin embargo, esta condicionalidad al orden del aparecimiento supone la emergencia de su categorización en tanto que aparecer, es decir, en tanto que la intensidad de su aparecer. Es este elemento de intensidad el que parece ser uno de los atributos del acontecimiento. La intensidad del acontecimiento definiría su existencia, es decir su nivel de aparecimiento. Siguiendo en este sentido a Badiou, el aparecer del acontecimiento es del orden de un relámpago. Pero ¿qué queremos decir con ello? Más allá de la recepción metafórica, es decir, sobrepasando la carga poética del sentido de la palabra, aquí el rayo referencial es un rayo en su total y absoluta futilidad posible. La advertencia de existencia de la caída de ese rayo, su relampagueo, es del orden de la percepción de su existencia, pero no de la existencia misma del rayo. La iluminación de su intensidad es precaria, ínfima, acontece en una temporalidad frágil, débil, que solo en mirada sostenida por aquel que deviene espectador de su suceder, puede suponer un enceguecimiento, pero no produce tal en el contexto de su condición como fenómeno en la naturaleza. Ningún rayo tiene preeminencia de sentido en la tormenta. Su desaparecer es fáctico de su condición. Es por ello que, a pesar de la pesantez “resonante” que acoge en el mundo de la lengua humana, arrastrando la repetición asombrosa de la palabra poética que intenta integrar la “lucidez” del propio fenómeno a un sentido estricto, aquí el acontecimiento relampagueante supone en nada la aparatosa *milagrosidad* impuesta desde una confusa lectura arrobada aún en la melancolía romántica de la filosofía de salón. Por el contrario, lectura árida como resolución matemática o pintura de cuadrado negro, aquí el rayo referido para decir del acontecimiento es tan frágil como aquel del fenómeno en la *naturaleza*, y en ese, su acontecer débil, como luciérnaga que se prende y se apaga quemada de sí, el acontecimiento espera su existencia en la consecuencia que asuma el trabajo efectivo del sujeto que adquiere la escisión operativa del acontecimiento.

175

"Slavoj Žižek, The Event: Politics, Art, Ontology (2013) - 1/8" YouTube video, 14:52, publicado por Birbeck University of London, 25 de mayo, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WL1uurn7TFY>.

176

Uso aquí la palabra desolación con un claro, efectivo, objetivo de ecoicidad. Lo que llamo a sonar con el texto aquí es la desolación en la escritura de la poeta chilena Gabriela Mistral. Desolación es un entero poemario de la poeta quién en el mismo entrega su propia experiencia ante la muerte de su amado, quien ha cometido suicidio. Como comenta el filósofo chileno Patricio Marchant "Así Gabriela Mistral tomó la palabra 'desolación' para entenderla, toda la enormidad de relaciones conceptuales que ello implica, como descubrimiento o imposición, después de la muerte de un anterior Dios y el silencio de escritura que a esa muerte sigue, de otro Dios, vale decir, de otra escritura; así Neruda y el nombre, así Vallejo y Borges y toda la gran poesía chilena". Patricio Marchant, "¿En qué lengua se habla Hispanoamérica? (1987)", *Escritura y Temblor* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000), 317. Es en este mismo sentido que entiendo la desolación del acontecimiento. No es una congoja que busca a la nostalgia de una anterioridad que debiese ser recuperada en su propiedad, como original u origen, sino como efectiva ruptura que se produce sin pretender su "historia".

177

Como ejemplo de este fulgor sombrío podemos decir sobre el modo en que el desaparecimiento masivo de personas por parte de las dictaduras latinoamericanas obtuvo uno de sus objetos de resistencia en la capacidad reproductiva de la imagen. Lo único que hoy sigue atestiguando, para todos, tanto para sus familiares y para sus victimarios, de la existencia de aquellos que ya no están más, son sus imágenes, fotografías familiares o simplemente de identificación estatal. Esas imágenes son el único destello que queda del apagamiento, son la no-disolución constante. Bendita reproductibilidad mecánica. Ante el posible desaparecer de todos los cuerpos que les sostuvieron la mirada, los únicos objetos que mantendrán el relámpago de sus vidas será la sombra clavada en un instante de luz. Su inscripción química mantendrá lo que de humanos nos fue arrebatado mediante genocidio. Es de este tipo de fulgor aquel del Acontecimiento, un fulgor que es su propio ser, frágil, infrapolítico, inexistente pero material. Es en el cuerpo fiel de aquellos que continúan decidiendo decir del crimen en donde el acontecimiento de sus vidas, constituido así ahora, como acontecimental, por la violencia inhumana ejercida, se inscribe más allá de la racionalidad de los estados.

"Usualmente la gente malinterpreta su noción de acontecimiento (la noción de Badiou) como una gran cosa espectacular... No creo... un acontecimiento aplastante, de alguna manera opuesto a la pequeña vida diaria, mientras yo pienso que, más y más hoy, un verdadero acontecimiento político sería algo que pasa a nuestro aparentemente más común y vulgar nivel de cada día."¹⁷⁵

Lo he dicho antes, el acontecimiento inexistente. Habiendo tenido lugar su condición es la de una desolación.¹⁷⁶ La de una soledad absoluta en medio del lugar en donde surge. Siendo aparecido, y desapareciendo inmediatamente, su único fulgor es el de una memoria que acarrea su sombra persistentemente.¹⁷⁷

¿Qué se quiere decir cuando decimos que el acontecimiento es inexistente? He dicho anteriormente que el acontecimiento es del orden del aparecer, es decir, es un aparecer en la existencia, un venir a ser. Pero su ser es pura ruptura con respecto al trascendental en obra. Siendo pura ruptura su ser no es dependiente de aquellas condiciones propias de la situación. Impensable, indiscernible, es decir, imposible de ser pensado desde la situación, el acontecimiento no existe para la situación. Esto quiere decir que su grado de aparecer es mínimo, leve, invisible para la red existente de relaciones. El acontecimiento inexistente, no es del ámbito de máxima intensidad de existencias como lo son las otras en el estado dado de la situación o mundo. Nuevo, porque radicalmente otro, el acontecimiento aparece en tanto que inexistencia para el mundo dado.

Pero entonces se debe preguntar ahora ¿qué es el aparecer mismo? y en este sentido, ¿a qué se refiere este trascendental legislativo? El propio Alain Badiou establece en el Prefacio de *Logiques des mondes*, la diferencia sustancial que existe entre el *L'être* et *l'Événement* y este:

"Cependant, la coupure ontologique, qu'elle soit mathématique ou vitaliste, ne suffit pas. Il faut aussi établir que le monde d'apparaître des vérités est singulier et trame des opérations subjectives, dont la complexité n'est pas même abordée dans le traitement purement ontologique de *L'Être et l'événement*. Ce

178

Alain Badiou, *Logiques des Mondes*, 16.

179

Íbid., 111.

180

“Le transcendantal dont il s’agit dans ce livre est de loin antérieur à toute constitution subjective, car il est une donnée immanente des situations quelconques. Il est, comme on le verra, ce qui impose à toute multiplicité située la contrainte d’une logique, qui est aussi la loi de son apparaître, ou la règle par quoi le “là” de l’être-là fait advenir le multiple comme essentiellement lié. Que tout monde possède une organisation transcendantale singulière revient à ceci que la pensée de l’être ne pouvant, à elle seule, rendre raison de sa manifestation, il faut que l’intelligibilité de cette manifestation soit *rendue possible* par des opérations immanentes. “Transcendantal” est le nom de ces opérations. La maxime finale se dira : au regard de l’inconsistance de l’être, “logique” et “apparaître” sont une seule et même chose.” Íbid., 111.

181

“Penser le multiple “mondain” selon son apparaître, ou sa localisation, est la tâche de la logique, théorie générale des objets et des relations. On la conçoit ici comme Grande Logique, laquelle se subordonne entièrement la petite logique langagière et grammaticale.” Íbid., 103.

que le livre de 1988 a fait au niveau de l’être pur –déterminer le type ontologique des vérités et la forme abstraite du sujet qui les active-, le présent livre entend le faire au niveau de l’être-là, ou l’apparaître, ou des mondes.”¹⁷⁸

Logiques des mondes es el libro de la Lógica del Aparecer. Badiou lo compara a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel en su relación para con la *Ciencia de la Lógica*. *Logiques des mondes* es el intento de Badiou de comprender el aparecer, no de los mundos en tanto que tales, sino del ser-ahí de las verdades. Esta Lógica inicia mediante la pregunta:

“comment est-il possible que la neutralité, l’inconsistance, la dissémination indifférente de l’être en tant qu’être adviennent à consister comme être-là ? Ou encore : comment la déliaison essentielle de l’être-multiple peut-elle se donner comme liaison locale et, finalement, comme stabilité des mondes ? Pourquoi, et comment, y a-t-il des mondes, plutôt que le chaos ?”¹⁷⁹

Para Badiou, la lógica es un orden, un orden compuesto por las relaciones de intensidad otorgadas en un mundo específico. Una *transcendentalidad* que opera como ley o regla inmanente a toda situación y anterior a la constitución subjetiva.¹⁸⁰

Tenemos que un acontecimiento es la ruptura fundamental respecto de lo que es una situación. De lo que trata *Logiques des mondes* es de la aparición, el ser-ahí de las verdades, **huellas materiales de un acontecimiento**. ¿Cómo aparecen estas verdades? ¿Cómo, a pesar de las condiciones en las que se emergen, estas son capaces de romper el cerco de definición de existencia en un mundo? Del pensar ontológico Badiou pasa al pensar del ser-ahí localizado, una “teoría general de los objetos y de las relaciones.”¹⁸¹

El aparecer de todo ser en el mundo, en algún mundo, es el aparecer de un múltiple. Todo ser es un múltiple. El aparecer es una categoría existencial del estar en un mundo, del ser-ahí en el mundo. Un mundo es una situación, la especificidad de lo que se da en el contexto de un aparecer. El aparecer está delimitado por una red de relaciones dadas en ese mundo. Decía que el aparecer del múltiple es definido por su localización, topología, en un mundo

182
Íbid., 107.

183
Íbid., 127.

184
Íbid., 127.

por el trascendental de ese mundo. Vuelvo a preguntar: ¿qué es éste trascendental?¹⁸² Badiou expone que, dada la inconsistencia del ser, el cual solo puede ser presentado al pensamiento mediante la operación de la cuenta-por-uno, la manifestación del mundo debe ser posibilitada por operaciones trascendentales inmanentes. Es esta constitución trascendental la que permite el aparecer de un ser en una situación localizable, o en un mundo. Ser-ahí como un aparecer-en-un-mundo tiene “una consistencia relacional”, entendiendo así que cada mundo o situación tiene una singular organización trascendental que permite al múltiple aparecer como esencialmente unido. Los seres singulares solo se manifiestan en su ser local, en un mundo determinado. El trascendental articula y opera estas reglas que efectúan el aparecer de un ser en una situación estructurada. Es entonces, y solo entonces, que el ser es ser-ahí. Ontológicamente, como ha quedado expuesto antes, el ser es inconsistencia múltiple e infinita. Lógicamente, el ser está constreñido a su aparecer localizado. Es por ello que es una lógica del aparecer, ya que “c’est qu’il n’est rien d’autre que le codage, monde par monde, de ces différences.”¹⁸³

El aparecer está siempre entonces regulado por las leyes dentro de un mundo determinado. El trascendental es entonces esta legislación lógica inmanente a todo mundo que opera permitiendo el coherente aparecer del múltiple en uno de los mundos. El concepto de aparecer así tiene dos características fundamentales: un sistema de grados de aparecer y una estructura que permite la comparación relacional entre estos grados. La organización de los grados de identificación es lo nombrado como trascendental.

Para Badiou: “le clef de la pensée de l’apparaître est de pouvoir déterminer à la fois, s’agissant d’un étant singulier, la différence-à-soi qu’impose que l’être-là ne soit pas l’être-en-tant-qu’être, et la différence aux autres qu’impose que l’être-là, ou loi du monde, partagée par ces autres, n’abolisse pas l’être-en-tant-qu’être.”¹⁸⁴

La lógica es un orden, un orden compuesto por las relaciones de intensidad otorgadas en un mundo específico. El trascendental en definitiva es esta operación que permite la inteligibilidad de esta manifestación relacional. De aquí que para Badiou lógica y aparecer sean una y la misma cosa. Sin embargo, es justamente aquí

185

Íbid., 112.

186

Íbid., 114.

187

“La logique de l’apparaître règle nécessairement des degrés de différence, d’un étant à lui-même et du même à d’autres.” Íbid., 128.

188

“Il est donc assuré que l’identité d’un étant saisi dans l’effectivité de son apparaître inclut autre chose que la construction ontologique, ou mathématique, de son être-multiple. Mais quoi ? La réponse est : une logique, par quoi tout étant se trouve contraint et disposé dès lors qu’il apparaît localement, et qu’ainsi son être s’affirme comme être-là.” Íbid., 127.

donde marca la diferencia respecto de la imposibilidad de conocer sobre el ser. Si el ser es cognoscible, porque la matemática es este conocimiento posible del ser, este conocimiento no “induce el del aparecer”. Y por tanto solo localmente es posible la manifestación del ser-ahí. Esta manifestación local posible de conocer se da por los operadores lógicos trascendentales, los cuales permiten la presentación coherente de ese aparecer en un mundo.

En su condición más básica, este entramado de correlación que etiqueta lo ‘ahí’ de un ente ‘en’ un mundo, está enraizado en la determinación de identidad o diferencia entre el propio múltiple en su ser-ahí para con su ser, y respecto de los otros seres con los que se vincula en ese aparecer.¹⁸⁵

Hay tres operadores trascendentales: el *mínimum* o dato mínimo de aparición, la conjunción de los valores de aparición de dos múltiples, y la envoltura o síntesis de los valores de aparición. A partir de estas tres operaciones se puede en definitiva “mesurer le degré d’intensité phénoménale selon lequel l’apparition d’un multiple particulier est dépendante de celle d’un autre. Nous appellerons cette corrélation la dépendance. La dépendance, quant au statut logique de l’apparaître, interprète dans un monde la relation logique d’implication.”¹⁸⁶ En donde se produce esta identificación de los entes es lo que llama Badiou un mundo.

El aparecer está por tanto supeditado a esta correlación extendida convenida mediante la existencia de estos entes que componen así el espacio de inteligibilidad identitario. El aparecer de un ente está constituido por esa localización de su identidad, que es una mediación-medición.¹⁸⁷ En definitiva, dado este carácter de ordenación en el que el aparecer es, no existe un aparecer caótico. La multiplicidad ontológica del ente, su ser en tanto que ser, co-pertenece a una multiplicidad de mundos de maneras diferentes. Esta localización garantizada que es el ser-ahí de un ente, su existencia, es también plural. Dado que está determinado por las relaciones para con otros entes y mundos, el ser-ahí del ente, local, tampoco agota la mundaneidad de este que es también múltiple.¹⁸⁸ Lógica que es codificación, orden legislativo derivado de una “red relacional” en donde “un múltiple adviene al ser-ahí.”

189

Alain Badiou, "Being There: Mathematics of the Transcendental", *Mathematics of the Transcendental*, editado, traducido y con introducción de A. J. Bartlett y Alex Ling (Londres: Bloomsbury, 2014), 165.

190

Íbid., 166.

Existir para Badiou es este aparecer en un determinado sitio que ha sido convocado por la gradación relacional de los entes en una superficie. "Solo existe una superficie de multiplicidad indiferente"¹⁸⁹, esto es el ser puro. La matemática ha sido desde los griegos el espacio de presentación para el pensamiento de dicha superficie. Pero, ¿qué es existir, aparecer, entonces? Existir no es lo mismo que ser. La existencia es una cualidad del ser para Badiou, y en tanto que tal "implica variabilidad y matices." Por tanto, toda existencia es un grado de ser, intensidad medible en referencia a la red en donde aparece. Su propia existencia es codificada en esa gradación compuesta. "La existencia nombra exactamente lo que no es el ser, su grado de ser."¹⁹⁰ Pero es evidente que la pregunta por la gradación misma toma sentido inmediato. Es en este sentido que la existencia está legislada para Badiou, por esta ley compuesta mediante el dominio de las condiciones, otorgadas, de identidad y diferencia de cada existencia. Cada evaluación dependerá de la situación específica, y no de una evaluación total. Pero, como lo establece Badiou, dicha escala, dicha medición, dicha apropiación de la legislación, "existe en toda situación."

191

Alain Badiou, *Logiques des Mondes*, 338.

192

Íbid., 341.

“Tout objet –considéré dans son être, comme multiple pur – est inévitablement marqué de ce qu’apparaissant dans ce monde il aurait pu aussi bien n’y pas apparaître et que, du reste, il se peut qu’il apparaisse dans un autre.”¹⁹¹

Badiou aquí enmarca esta irremediable *azaridad* que concierne al ser su venir a existir. Lo que es inexistente es aquella parte propia de un objeto, o ente, cuyo valor de existencia es mínimo. Si todo aparecer está regulado por las condiciones de relación existentes en el mundo que aparece, existe un mínimo propio en todo objeto que es inexistente. Este inexistente propio es el que, afirma Badiou, verifica la contingencia del aparecer, es decir, la eventualidad de que todo posible aparecer no aparezca y de que todo aparecido no haya tenido lugar también. En el ejemplo que articula Badiou existe una prescripción legislativa, la otorgación de derechos que evalúa la existencia efectiva de una población dada. Si una parte de esta población, existente en un mismo espacio de relación, por tanto, existe efectivamente esta parte de población, a la que no se le otorga, o reconoce, ningún derecho dentro de las condiciones de su existencia relacionada, esta parte de la población viene a ser el inexistente del conjunto total. Esta condición, que el propio Badiou nombra como un aparecer al borde del vacío es una suspensión entre “l’être (ontologique) et une certaine forme de non-être (logique).”¹⁹²

Los *sans-papiers* viven dentro de la sociedad francesa. De hecho, muchos de ellos están ligados a Francia por una historia de colonialismo y esclavitud, una relación determinada por situaciones sociales, históricas, lingüísticas y culturales. Sin embargo, no todos ellos son reconocidos como ciudadanos. Ellos se encuentran ahí, pero sin presencia total. Ellos no tienen el reconocimiento apropiado del Estado, entendiéndolo a éste como aquel ente legal que instituye participación y pertenencia. Están ahí sin presencia completa. Al menos no para la maquinaria estatal y ciertamente no presentes para una parte de lo que se reconoce como sociedad francesa.

La condición de ilegalidad del cuerpo del inmigrante, determinado así por las leyes en funcionamiento en un territorio dado, restringe la existencia de aquel dentro de un mundo específico. Un cuerpo que no podemos ver, un cuerpo que no puede existir,

193

Al momento de escritura de la presente tesis Europa está sumida no solo en la más profunda crisis económica que como conjunto geopolítico ha tenido que “vivir”, sino también una de las más grandes mareas migratorias. La caótica situación de Siria, Irak y ahora Turquía, han provocado un aumento de la población que busca asilo y mejores condiciones de vida mientras dure la guerra en sus respectivos países. Esta marea se suma a la constante desde el Norte de África hacia las costas de Italia y España. De manera vergonzosa, estas mareas migratorias de refugiados han sido utilizadas por las políticas proteccionistas de diversos países para endurecer sus políticas de migración y recepción de inmigrantes. El caso del *Brexit*, *Britain Exit*, es una de las más evidentes fórmulas de desestabilización política mundial, sin embargo, las cada vez más comunes manifestaciones anti-inmigrantes en países como Alemania, Austria, Hungría o Polonia, solo anteceden, ominosamente, una posible caída total del sueño *humanista* de la Europa. Al devenir de la presente tesis, la situación no ha sino empeorado vía la elección como presidente de los Estados Unidos de América del magnate inmobiliario Donald Trump.

194

Íbid., 315-316.

195

“La définition d’une relation doit être sous la stricte dépendance de celle des objets, et non l’inverse. Sur ce point, nous nous sommes accordons avec Wittgenstein, lequel, ayant défini “l’état” comme une “liaison d’objets” (...) On verra qu’il suffit, pour avoir un clair concept de la relation, de spécifier sa dépendance aux objets : une relation est un lien entre multiplicités objectives – une fonction – qui ne crée rien, dans l’ordre des intensités d’existence, ou dans l’ordre des localisations atomiques, qui ne soit déjà prescrit par le régime d’apparition de ces multiplicités (par les objets dont elles sont le support d’être).” Íbid., 317.

al menos, no en su total intensidad. Ellos, los inmigrantes ilegales (y pensemos aquí más allá de las fronteras de Europa)¹⁹³ existen dentro de una existencia que nominaremos ralentizada, una existencia que nunca puede llegar a su completitud en el presente. Los inmigrantes ilegales pueden sobrevivir, mantenerse existiendo, en una presencia potencial y condicional, pero nunca como presentación. Su aparecer ocurre como una inexistencia, lo cual refiere a un grado bajo de intensidad.

El aparecer de todo ser en el mundo, en algún mundo, es el aparecer de un múltiple. El aparecer es una categoría existencial del estar en un mundo, del ser-ahí. Un mundo es una situación, la especificidad de lo que se da en el contexto de un aparecer. El aparecer está delimitado por una red de relaciones dadas en ese mundo. El aparecer del múltiple es definido por su localización en un mundo dado el trascendental de ese mundo.

En el libro IV Badiou hace un resumen de esta condicionalidad en cuatro enunciados:

- “- Ce qui existe dans un monde est un multiple pur.
- Qu’un multiple existe n’est que l’indexation contingente de ce multiple sur un transcendantal. Donc, l’existence n’est pas.
- Cependant, d’avoir à exister (ou à apparaître) affecte rétroactivement l’être d’une consistance nouvelle distincte de sa propre dissémination multiple.
- Ainsi, le non-être de l’existence fait que c’est autrement que selon son être que l’être est. Il est, précisément, l’être d’un objet.”¹⁹⁴

Este resumen expuesto por el propio Badiou le permite analizar en el último libro de *Logiques des Mondes* el ámbito de lo que sucede “entre” los objetos, su co-existencia. Badiou expresa aquí su visión sobre la relación, la cual el mismo nomina en tanto que “prudente” y “restrictiva”. Con ello quiere estipular que, como el mismo indica “siguiendo a Wittgenstein” una “relación es una función que no crea nada”.¹⁹⁵

¿Qué quiere decir con ello? Para Badiou la relación en sí misma no es productora en ningún caso de la estipulación predeterminada por la legislación vigente en el mundo dado. Es decir, la

196
Íbid., 317.

vinculación que se produce entre dos objetos en un mundo determinado ya estaría preestablecida por ese mundo en donde se produce la vinculación. Ni la intensidad propia de esos objetos vinculados ni su topología, es decir, el lugar que ocupan en el circuito dado del mundo, se ve transformada por la función de vinculación o relación.

Para Badiou aquello, la vacuidad de la relación para con los objetos que se vinculan, plantea una pregunta sobre la universalidad de la relación. “On dira qu’une relation est universellement exposée dans un monde si elle est clairement “visible”, en un sens qui sera précisé, de l’intérieur de ce monde.”¹⁹⁶

“Una relación no crea ni existencia ni diferencia”, este es el axioma de la relación. Para Badiou un objeto es la unidad de cuenta del aparecer. Es en sí mismo la relación existente entre un ente-múltiple y su indexación trascendental, o función de aparecer en un mundo determinado. Ontológicamente todo ser es una multiplicidad inconsistente que en la cuenta por uno deviene consistente. Su condición de ente-múltiple es la de su aparecer en un mundo, mundo determinado por las leyes trascendentales de ese aparecer, que legislan de las intensidades de los entes-múltiples en los mundos dados. Un objeto es esa relación constituyente entre el ente-múltiple y la indexación existente. Un objeto es una formalización de esa condición ente-múltiple y dispositivo trascendental. Las relaciones por tanto entre objetos no generan, no crean existencia ni diferencias, sino que componen sistemas de legibilidad de lo que ya existe. La relación entre objetos no supone una modificación de los mismos ni la provocación de existencia de lo que no existía antes de esa vinculación. La relación convenida entre dos objetos solo re-estipularía las condiciones de intensidad que cada cual convenga respecto del otro, pero aquello solo es afectación de sentido para el objeto que la legisla. Lo que se ve modificado entonces por una relación es la activación de la legislación de existencia operativa en el caso de un objeto para con aquel que se relaciona, pero no afecta en su condición al objeto relacionado. El ejemplo argumental de Badiou es una revuelta indígena en los territorios de Quebec. La aparición de un objeto, en este caso el grupo de indígenas que reivindica la protección y posesión de un territorio contra los intereses del Estado, y la intervención violenta por parte de éste para sofocar la revuelta no

indica que la relación producida entre ambos genere la existencia de ambos. Aquella existencia y su diferencia ya existían anteriormente. La relación producida, en este caso de forma violenta, viene a exponer aún más esas características específicas de cada objeto para con el otro: la existencia de un colectivo cohesionado y políticamente activo en el caso de la comunidad indígena, y la del Estado como un aparato de represión que hace uso exclusivo de la violencia. La relación en sí misma no ha cambiado sus condiciones, pero sí ha producido una nueva legibilidad.

197

Me refiero aquí al fenómeno visual llamado "selfie" que deriva del uso de los dispositivos foto-comunicacionales. En este sentido aquí, como fenómeno (que no acontecimiento) dirigimos la mirada a la comentada visita, privada, de dos personajes mediáticos, Beyoncé y Jay Z, quienes visitaron el Museo del Louvre en París, el cual fue vaciado solo para ellos, y en su visita se fotografiaron mirando a la cámara de sus teléfonos personales, teniendo a la Gioconda tras ellos. Lo interesante de este hecho es la desmantelación del objeto museal compuesto, así como mero ornamento. Aquí, mediante la imagen de ambos sujetos mediatizados, de allí que personajes y no personas, la cosa pintura Gioconda es adelgazada en su condición, deshistorizada y recompuesta en un mero aparato de representación social. Del mismo modo, una segunda imagen presenta, en una especie de infinito ad absurdum, al cuerpo de Beyoncé delante de una escultura, nuevamente dándole la espalda a la escultura, pero imitando su pose, imitación de pose que se ve "recontemporaneizada" mediante la reintegración de la pose en un otro selfie de la "artista", como si ahora la pose de la antigua escultura no fuese sino resignificada por la pose del "selfie". Aquí, podemos decir, estamos frente al fenómeno de iconoclastia contemporáneo, aquel del "anarquismo" al que refería uno de los personajes de *Saló* de Pasolini. ¿Qué queda del "arte crítico" ante la evidencia fenoménico-medial de estos gestos "insoportables"? Como segundo ejemplo de este argumento, indicaré el fenómeno socio-fotográfico ocurrido frente a la obra de Kara Walker *A Subtlety*, 2014. Este fenómeno lo comentaré nuevamente en una nota del capítulo 4 de la presente tesis, sin embargo, aquí inscribiré algunas referencias en la prensa que atañen al fenómeno fotográfico descrito: Josh Duboff, "Beyoncé and Jay Z take selfies, pose with the Mona Lisa inside Louvre", *Vanity Fair*, octubre 13, 2014, consultado el 15 de agosto de 2016, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/10/beyonce-jay-z-louvre-mona-lisa>. Y el artículo sobre la obra de Kara Walker, Blake Gopnik, "Fleeting, Artworks, Melting Like Sugar, Kara Walker's Sphinx and the Tradition of Ephemeral Art", *New York Times*, julio 11, 2014, consultado el 12 de agosto de 2016, http://www.nytimes.com/2014/07/12/arts/design/marvelous-sugar-baby-as-a-contribution-to-ephemeral-art.html?_r=0.

Pero, y finalmente, ¿qué puedo decir del acontecimiento en su relación con el arte? Un acontecimiento en el ámbito o los mundos del arte es aquel momento-proceso mediante el cual una no-forma deviene forma. Para Alain Badiou la poesía de Stéphane Mallarmé es un acontecimiento sin precedentes en la historia de la poesía. La poesía de Mallarmé quiebra las relaciones del lenguaje y el sentido, componiendo un espacio en donde el poema se libera, sustractivamente, y excede en su escritura a una realidad que es la del propio poema. Del mismo modo podríamos argüir que el cubismo fue un acontecimiento, un procedimiento pictórico que transformó las bases de lo que incipientemente una serie de movimientos artísticos anteriores venía preparando: una transformación en los modos de entender la pintura, modo de entender que es una forma de percibir ese mundo. Sin embargo, es plausible decir, que los acontecimientos en arte, dentro de los mundos del arte, son escasos, y en su condición parecen estos quedar adheridos a la longevidad de sus cuerpos practicantes. Así como la "action painting" *muere* con Jackson Pollock, quedando la metodología a disposición y habiendo abierto un universo, las formas del arte parecen constantemente re-domesticadas por la historia y el propio devenir del sistema del arte. Sin embargo, es necesario decir, que no todo es domesticación. Cada acontecimiento en el espacio del arte ha sido, y es, es decir mantiene, permanece, resiste como una posibilidad en sus sujetos. Vivimos un mundo perverso en donde las formas de Piet Mondrian han sido domesticadas por la publicidad; un mundo donde la Gioconda de Leonardo da Vinci ha sido "*selfiada*" desactivándola¹⁹⁷, donde el arte ha sido desmovilizado por la moda, el arma estética del Capital. Pero a pesar de este entramado de sentido, los objetos, esas cosas que son cada obra, existen, son, a pesar de las capas hermenéuticas adheridas como grasas colgantes. Bajo el uso degenerado aún perviven los cuerpos que son las propias obras, a pesar de su tortura. Esta resistencia del propio objeto en su condición parece ser necesario de rescatar como última barricada. En medio de la barbarie productivista propia del Capital, diferentes formas han continuado resistiendo su domesticación. Por supuesto el proceso es de fuerzas desiguales. Y, por cierto, no estoy abogando aquí por un arte que solo se refleja inversamente respecto de las fuerzas del Capital. No. Por el contrario, manteniendo una teoría materialista de la praxis artística, esta praxis no denosta el uso de cualquiera forma

de producción artística, sin embargo, si supone una autocrítica profunda que puede incluso suponer la desistencia como modo de operación de resistencia. Una claudicación decidida frente al estado de cosas, una renuncia a la participación en los modos estipulados por aquel del sistema. ¿Qué quiero decir aquí con una renuncia?, ¿es acaso un llamado a una suerte de nihilismo conformista que respecto a la situación actual en que nos vemos impelidos a vivir solo operaría como una derrota anticipada que se presenta apenas en el estado de un escepticismo cínico? No. Aquí la renuncia es la de quien acepta el nivel de desamparo en el que la situación se presenta y, sin embargo, resiste en esa renuncia. Es una renuncia a la participación de las condiciones de demolición. Es una renuncia como sustracción a la sumatoria aniquiladora.

Un acontecimiento, afirmo, en el ámbito del arte ha sido el de la performance. Sin embargo, aquello supone un análisis de las condiciones de emergencia de la misma. En su caso, revisaré este ámbito en el capítulo 4 de la tesis.

**“J’existe ! J’existe dans la scission de la loi.
(Silence. Le groupe MOKHTAR, CAMILLE, MME
PINTRE, RENÉ, considère PAULE, de l’autre côté
de la route.) Parlez, délégation du Deux.”**

(...)

“PAULE : J’ai lieu hors lieu”¹⁹⁸

CAPÍTULO 2

LA CONDICIÓN DEL ARTE

199

Alain Badiou, "Platonic Gesture," en *Manifesto for Philosophy*, trad. Norman Madarasz (New York: SUNY Press, 1999), 97-102.

200

Bruno Bosteels, "Three paradoxes of Communist Art", en Jan De Cock, *Everything for you, Kiev* (Bruselas: The Brussels Art Institute, 2014), 61-80.

201

Elie During, "Art", *Alain Badiou Key Concepts*, ed. A. J. Bartlett, Justin Clemens (Durham: Acumen Publishing Limited, 2010), 82.

202

Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique* (Paris: Éditions du Seuil, 1998).

203

Alain Badiou, *Le Siècle* (Paris: Éditions du Seuil, 2005).

"Para Badiou, arte, política, ciencia y amor son los cuatro dominios en los cuales los acontecimientos pueden ocurrir, cuya verdad estaría disponible para todos. Esto debería ser nuevamente reconocido por todo filósofo dispuesto a ingresar bajo la larga sombra proyectada por Platón. Dicho regreso al gesto Platónico, anunciado con mayor fuerza por Badiou en su *Manifiesto por la Filosofía*, debería también ocurrir en el ámbito del arte.¹⁹⁹ Esto significa que en el arte también debemos localizar una verdad universalmente accesible, inmanente a los trabajos de arte mismos."²⁰⁰

Elie During comenta en su texto "Art" que, cuando se escribe sobre el lugar que ocupa el arte dentro del pensamiento filosófico de Alain Badiou, "el arte está en todas partes presente."²⁰¹ Como lo he expuesto en el capítulo anterior, el arte es una de las cuatro condiciones de la Filosofía, junto a la Matemática, la Política y el Amor. La relación entre arte y filosofía es antigua, Badiou hace constante mención a esta "lucha" titánica entre las dos. Ambas están relacionadas con la verdad, pero ciertamente de una manera diferente. En el caso del arte, Badiou reconoce la capacidad de producir verdades, y en el caso de la filosofía, solo la capacidad de "formalizar la producción de los modelos universales de pensamiento."

*Petit Manuel d'Inesthétique*²⁰² no es un libro en el mismo sentido que las obras mayores de Badiou. Es, como su nombre lo indica, un manual, una sumatoria de textos escritos en circunstancias diferentes y que han sido convocados a este lugar. Es por ello que en él encontraremos textos que, aun compartiendo el mismo afán respecto de la multiplicidad de producciones artísticas, difieren entre sí respecto de una necesaria matriz original que los circunscriba en efecto a un mismo dogma. Como su título lo comporta, el libro funciona como un manual, pero un manual especial, ya que lo que entrega es en realidad la puesta en praxis de la propia *inesthétique* de Badiou sobre casos específicos de la condición del arte. Existen otros libros donde Badiou ha dirigido con mayor ahínco una estructura de unión entre textos relacionados con el ámbito cultural. Es el caso del libro *Le Siècle*²⁰³, en donde Badiou hace una exhaustiva revisión de grandes nombres del período recién pasado, el tormentoso siglo XX, un siglo europeo signado por dos Guerras Mundiales, el Holocausto y la secuencia aún interminable de guerras que le habitan. Lo mismo podemos decir

204

Alain Badiou, *Rhapsody for the Theatre*, trad. Bruno Bosteels (Londres-Nueva York: Verso, 2013). He hecho uso particularmente de esta traducción, no solo porque Profesor Bosteels es uno de los más importantes comentaristas, traductores e introductores de la filosofía de Alain Badiou en el espacio anglosajón, sino también porque este libro publicado por Verso está compuesto como una agrupación de textos que referencian a esta pasión por el teatro. Como queda explícito en esta versión, el capítulo 1 había sido publicado como *Rhapsodie pour le théâtre: Court traité philosophique* (París: L'imprimerie Nationale, 1990); el capítulo 2, fue publicado como *Théâtre et philosophie* (París: Noria, 1998); capítulo 3 fue primero publicado como "Destin politique du théâtre, hier, maintenant", en Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin y Sylvie Thomas editores, *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914* (París: Séguier-Archimbaud, 2001); capítulo 4 publicado como "Notes sur Les Séquestrés d'Altona" en *Revue internationale de philosophie* (2005); capítulo 5 se publicó como prefacio de Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed* (Arles: Actes Sud, 2009).

205

Alain Badiou, *The Age of the Poets*, edición y trad. Bruno Bosteels, (Nueva York: Verso, 2014).

206

Alain Badiou y Fabien Tarby, *Philosophy and the Event*, trad. por Louise Burchill, (Cambridge: Polity, 2013).

207

Badiou ha nombrado al Comte de Lautréamont esporádicamente, en particular como el poeta que le canta a la severidad de las matemáticas, en referencia a la "segunda" obra de Lautréamont, después de *Les Chants de Maldoror*, que han sido compendias como *Poesías I y II*. "Las matemáticas proporcionan a la filosofía un arma, una temible máquina de pensamiento, una catapulta dirigida contra los bastiones de la ignorancia, superstición y servilismo mental. No es una región gramatical dócil. Para Platón, la matemática es lo que permite liberarnos de la dictadura sofística de la intermediación lingüística. Para Lautréamont, es lo que nos libera de nuestra moribunda figura de lo humano." Alain Badiou, "Mathematics and Philosophy, The Grand Style and the Little Style", *Theoretical Writings*, trad. Ray Brassier and Alberto Toscano (Londres: Continuum, 2005), 16.

208

"En todos estos puntos, desde un anti-humanismo glacial a un trans-humano advenimiento de las verdades, creo que bien podría yo ser el único, genuino, discípulo de Isidore Ducasse. ¿Por qué me nombro entonces como Platonista y no como Ducasseano o hijo de Maldoror? Porque Platón dice exactamente la misma cosa. Como Isidore Ducasse, Platón señala que las matemáticas deshacen la "doxa" y derrotan

de *Rhapsody for the Theatre*²⁰⁴, en donde encontramos un libro constituido por una serie de escritos sobre la gran pasión artística de Badiou, el Teatro. En este libro, Badiou se concentra en la particularidad de esta forma artística, en especial, en su carácter y relación con lo político. En este libro Badiou establece la profunda *liaison* existente entre el arte y la política, y en particular, entre el teatro y el Estado. Por último, se ha publicado recientemente el libro *The Age of the Poets*²⁰⁵, en donde analiza la obra de una secuencia específica de poetas, todos ellos del siglo XX. Es indudable, a partir de este libro, entender la contienda permanente que Badiou mantiene con Martin Heidegger respecto del "matema" del arte, el poema. Para el presente capítulo he tenido también en cuenta el libro de entrevistas realizadas entre Alain Badiou y Fabien Tarby²⁰⁶, así como la revisión de textos críticos de Elie Dering, Oliver Feltham y Bruno Bosteels, en donde se analizan desde otras perspectivas los razonamientos de Badiou acerca del arte.

Es necesario afirmar que Alain Badiou es un *clásico* en cuanto a sus referencias artísticas. Este clasicismo en sus referencias da testimonio de la honda huella que le circunda geohistóricamente. El marco de su pensamiento está en directa relación al arte europeo del siglo XX. Es por ello que, repetiré, no es *en* el comentario de los comentarios de Badiou *sobre* el arte "de su tiempo" que la presente tesis pretende su investigación. Con ello quiero decir que no es tema sustancial de la tesis lo que Badiou *indica* como arte, o su personal apreciación supeditada a ello. Más bien, y este es el amplio sentido de la presente tesis, dirijo lo que encuentro en el pensamiento filosófico de Badiou hacia áreas de la producción artística que exceden a sus referencias materiales habituales, pero que, es mi convicción, se relacionan y necesitan de su conceptualización para hacer de su nombrar.

Por supuesto, al decir esto, no expongo un desacuerdo a priori con los ejemplos artísticos de los que habla Badiou. Mi propio *amor* por el arte, y en particular por la poesía, me hacen muy cercano a sus intereses sobre los poetas franceses Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, aunque extraño la posibilidad de leer un texto suyo dedicado exclusivamente a Isidore-Lucien Ducasse, Comte de Lautréamont²⁰⁷, de quien Badiou ha llegado a declararse hijo.²⁰⁸

al sofismo. Sin matemáticas nunca podrían existir, más allá de la humanidad existente, aquellos filósofos-reyes que representan el nombre alegórico de la superación del hombre en la ciudad conceptual erigida por Platón. Si hay alguna posibilidad de ver surgir, aparecer, a estos filósofos-reyes, el joven debe aprender aritmética, geometría plana, geometría sólida y astronomía por al menos diez años.” *Ibid.*, 12.

209

Salam Al-indy, *Le Voyage sans Orient: Poésie et philosophie des Arabes de l'ère préislamique* (Arles: Acted Sud, 1998).

210

Alain Badiou, “The Unfolding of the Desert”, *The Age of the Poets*, 70.

211

Ibid., 70.

Como cualquier filósofo consciente de su situación, Badiou ha hecho explícita su limitación cuando ha sido necesario. En el caso de la poesía, y manteniendo aquí una fidelidad militante a su propia filosofía, el propio Badiou indica, escribiendo sobre el estudio de Salam Al-Kindy²⁰⁹, *Le Voyage sans Orient: Poésie et philosophie des Arabes de l'ère préislamique*:

“¡Qué vergüenza al mismo tiempo!, es en esos momentos en que uno toma conciencia de la infinita arrogancia y la espesa ignorancia en la cual los dominantes Occidentales, posados más de lo que piensan en siglos de imperialismo y crueldad, han prosperado en la negación de lo que debería haber sido una lección para ellos.”²¹⁰

En el mismo lugar, reafirmando esta sorpresa de sí, expone:

“¿Cómo pude haber ignorado por tanto tiempos estos grandes poemas sobre los cuales es un eufemismo decir que son esenciales? Este amargo sentimiento de ser, sin saberlo, un mutilado espiritualmente, era solo comparable al efecto que tuvo para mi descubrir, mientras leía *La Historia de Genji*, que en el siglo XI, cuando nosotros éramos apenas capaces de producir escabrosas epopeyas, en Japón, *lady* Murasaki estaba fácilmente nueve siglos por delante de Marcel Proust, no solo en términos de sutileza analítica sobre los nadir y cenit del amor, sino también en la meditación de lo que un abanico, el rasgueo de una cítara o el azul de un cinturón de un vestido, tienen de potencial para revelar acerca de los poderes de un sujeto sobre la esencia in-temporal del tiempo.”²¹¹

Son este tipo de reconocimientos, abiertamente expuestos, los que hacen de Badiou un militante. Y es en este mismo sentido que sería vulgar intentar decir que su escritura sobre el ámbito artístico incurre en la falta de reconocimiento de existencias más allá del territorio occidental.

Antes de iniciar el camino sobre la especificidad de la Condición del Arte, debemos recapitular lo que hemos dicho anteriormente: existen, para Alain Badiou, cuatro condiciones de la Filosofía, cuatro casos que permiten a la filosofía su existencia. Estas cuatro condiciones de la filosofía son: la matemática, el amor, la política y el arte.

212

Alain Badiou y Fabien Tarby, *Philosophy and the Event*, 66.

213

Íbid., 67.

Cada una de estas condiciones es un procedimiento de verdad, es decir, producen verdades. El arte es una condición de la filosofía. El mundo del arte es un ejemplo de la presencia de multiplicidad en las verdades. En la entrevista de Fabien Tarby, Badiou expone el clásico problema que, para la filosofía, la existencia del arte ha supuesto. El arte está compuesto de diferentes artes, a saber, música, poesía, pintura, escultura, cine, etc. ¿Qué tienen estas formas en común? La respuesta a esta pregunta, comenta Badiou en la entrevista, “ha tomado la tradicional forma de cómo clasificar las artes, su posible jerarquía”²¹². Aquí Badiou establece que el cuestionamiento respecto del arte le importa en un sentido ontológico, debido a que establece una relación entre multiplicidad, acontecimiento y verdades. Para Badiou el arte propone estas cuestiones, en primer lugar, debido a su singular multiplicidad. En segundo lugar, el arte expone como su centro la relación entre ser y aparecer. “El efecto artístico, dice Badiou, está completamente dentro de la esfera sensorial: es lo que es visto, es lo que es oído. Estamos en el orden del aparecer, de lo que aparece. Aun así, tenemos el sentimiento de que algo esencial, algo ligeramente velado está presente.”²¹³ Con ello Badiou hace inmediata referencia a este pliegue del arte, lo que en otros lugares nombrará recurrentemente como su enigma. Un aparecer en el mundo de algo que, produciendo un efecto sensorial, expone a la vez aquella su forma y algo que ya in-scrito en esa forma existe de una manera inexistente. Para Badiou, el arte en tanto que tal habla de la relación entre ontología y lógica.

El argumento central que la presente tesis propone, rodea estas respuestas de Badiou. El arte es un conjunto de entes que existen, que aparecen en los mundos. Sin embargo, en esa condición de apareceres, acontecen como, o solamente, en tanto que inexistencias. El arte, en tanto que condición y procedimiento de verdad, es una anomalía, no sucede siempre, solo a veces. Esta excepcionalidad radical necesita de modos de “ver”, entender, leer, que exceden los parámetros de la estética regulada, y que, por tanto, afirmo, la filosofía de Badiou otorga las herramientas para su nombrar-se sin oclusión.

En las respuestas de Badiou se presenta su relación para con las producciones artísticas, cada una de ellas cargadas con la doble singularidad de ser y aparecer. Pero así también, las hace aun

214

Me refiero aquí a las portadas de, por ejemplo, *Théorie du sujet* (1982) en donde encontramos una pintura que ciertamente para Badiou conforma la imagen pura de un acontecimiento, el encuentro genérico de Dante y Beatriz, encuentro, como bien se sabe, que es solo el propio ver de Dante a Beatriz, es decir, un acontecimiento inexistente, del cual, la *Vita Nuova* es una descripción y que prefigura la arquitectura poética de *La Divina Comedia* entera es su atestiguación. Raúl Zurita, el poeta chileno del cual posteriormente hablaré, escribe en la introducción a la segunda edición de su *Anteparaíso* en España: "Dante, en la última página de *La Vita Nuova*, promete escribir un poema en el cual espera decir de su amada lo que no ha sido dicho de mujer alguna. Muchos años más tarde el terminó la *Divina Comedia*, pero para poder hacerlo su amor tuvo que morir." Raúl Zurita, "Introducción", *Anteparaíso* (Madrid: Visor Libros, 2016), 8-9.

La pintura en la portada de *Théorie du sujet* es del pintor Henry Holiday, *Dante and Beatrice*, óleo sobre tela, 142 x 203 cm. 1883. Walker Art Gallery, Liverpool. Henry Holliday (1839 – 1927) fue miembro del movimiento artístico conocido como Pre-Rafaelismo. Realizó una serie de pinturas que tenían por motivo a la figura del poeta italiano Dante Alighieri. National Museums Liverpool, consultado el 15 de febrero, 2015 <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.aspx?id=152>. Otros ejemplos de este uso de la pintura son las portadas de *Court Traité d'Ontologie Transitoire*, cuya portada es de Winslow Homer, *Blackboard*, 1877. National Gallery of Art, Washington; *Petit Manuel d'Inesthétique*, con la pintura de Alfred Agache, *Énigme*, 1988. Musée des Beaux-Arts, Rouen; *Logiques des Mondes*, cuya portada lleva la imagen de la pintura de Hubert Robert, *The Bathing pool*, óleo sobre tela, 174 x 123 cm. "Esta es una pintura de un conjunto de seis de la sala en el Château de Bagatelle, en las afueras de París, que pertenecía al Conde de Artois, hermano de Luis XVI. Robert incorporaba continuamente ruinas y monumentos antiguos que había estudiado en Italia, en el presente caso el templo de Júpiter Serapis en Pozzuoli, cerca de Nápoles. Las estatuas de Mercurio y Venus están basadas en trabajos del escultor francés Pigalle mientras el paisaje es imaginario." Metropolitan Museum of Art, New York, consultado el 15 de febrero, 2015, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437473>.

215

Es momento, y solo como nota al margen, esclarecer el porqué de no incluir en la tesis lo que Badiou ha escrito específicamente sobre Cine y Música. La razón es simple. Está relacionado con mi propio que-hacer artístico. Al ser artista visual, he preferido mantener el tenor de la tesis alrededor de este tipo de prácticas artísticas. Lo cual no niega en específico que en este ámbito exista también el cine como medio y disciplina de producción. Sin embargo, este "tipo" de cine no correspondería en

pende de una relación establecida *sensorialmente* por el conocimiento que de las mismas hace un posible-imaginario sujeto-espectador. Es mi convicción que la indicación de un efecto artístico, como condición propia del arte para Badiou, hace eco aun de una aproximación *estética* hacia la obra, en el sentido de la necesidad de una *recepción*. Aquí quizás cabe lo que más adelante se hace explícito en el texto de Badiou, la vieja disputa por la educación de las masas, en particular la educación de los jóvenes, entre el arte, aquello sensible, que puede ser adquirido "en" la existencia del mundo o los mundos, y la filosofía, aquí entendida mediante su iluminación platónica, es decir, bajo el sintagma de la matemática. Para Badiou, el arte al que refiere, es, o sigue siendo, aquel de las formas que se presentan frente al individuo. Quizás, su cercanía a un teatro clásico, le mantienen ceñido a la figuración de la caverna Platónica, siendo el teatro la caverna desde donde se pueden disponer nuevas asociaciones o presentaciones de la idea. Este hecho, y en este sentido, aquí no alcanzaré a esgrimir el ejemplo, ciertas portadas de los libros de Badiou ya suponen su propio acercamiento hacia el arte visual, un arte que, al igual que el teatro militante a la Brecht que le anida a Badiou, aunque con un profundo rasgo Beckettiano, se sostienen en la representación aurática de ideas posibles de desplegar a partir de las imágenes.²¹⁴

De hecho, siendo Marcel Duchamp la excepción, y quizás puedo incluir a Kazimir Malevich, la escritura de Badiou respecto de las *artes visuales*, no hace mención a prácticas artísticas que descen-tran, o que se mantienen inestables en su formalidad como arte. Con ello quiero decir que Badiou ha nombrado puntos de esa radicalidad fenoménica que él termina nombrando como arte, pero no ha escrito aun exhaustivamente sobre todos estos elementos, en particular, los casos alrededor de lo que se denomina hoy, semi-disciplinariamente, como Artes Visuales.²¹⁵

¿Cómo y por qué nombra Badiou al maestro del Suprematismo? Aquí cabe exponer este nudo central que para Badiou exhibe el arte, en particular este arte que se ha construido sobre los procesos de transformación ocurridos desde mediados del siglo XIX. En su obra *Le Siècle* Badiou convoca a esta última secuencia para comentar sobre *su* siglo, el siglo XX. Para Badiou, el siglo XX es el siglo de la destrucción, destrucción debida a una "pasión por lo real". ¿Qué es esta pasión por lo real?

su totalidad formal a las condiciones en las que se produce o trata el cine en tanto que tal, es decir, desde su propia esfera de emergencia. En el mismo sentido, he optado también por no exceder los ámbitos del que-hacer del arte visual, y no he interpuesto ejemplos que ameritarían el nombrar formas de cine en el campo del arte. Es por ello que, por ejemplo, y a mi pesar, he dejado fuera de la presente tesis mi análisis de la obra de la artista Afroamericana Renee Green, o en el caso particular de un artista que ha sido parte de la investigación doctoral, como es Gordon Matta-Clark, he optado por dejar fuera sus trabajos fílmicos, a los cuales, en todo caso, reconozco como arquitecturas performativas. Del mismo modo he resuelto la relación de la tesis para con la música. No es el afán de mi tesis el componerse como una exégesis de los comentarios de Badiou sobre el arte, si ello pudiese ser pensado como tal. Ese “totalitarismo” teórico no forma parte de las prerrogativas de la tesis. Sin embargo, quedan como materias pendientes, a asumir en futuros trabajos por mí, o, y es quizás un interés de la tesis, el presente trabajo otorgue una oportunidad de consolidar un modo de decir que también permita revisar nuevos y radicales acontecimientos artísticos sobre aquellos tejidos complejos del cine y la música relacionados con el espacio de lo que se denomina artes visuales.

216

“Carré blanc sur fond blanc est, dans l’ordre de la peinture, le comble de l’épuration. On élimine la couleur, on élimine la forme, on maintient seulement une allusion géométrique, qui supporte une différence minimale, la différence abstraite du fond et de la forme, et surtout la différence nulle du blanc au blanc, la différence du Même, qu’on peut appeler la différence évanouissante.” Alain Badiou, *Le Siècle*, 86.

217

Íbid., 87.

218

Íbid., 88.

Existe dos orientaciones respecto de esta pasión, una es la de la destrucción y la otra es la de la sustracción. Para Badiou, el arte será el “primer hilo conductor” de este binomio. El siglo XX es el siglo de la negatividad artística, en donde pareciera intentar cumplirse la autodefinición de un fin destructivo total, aquel de esa pasión. Para dar cuenta de esto es que convoca Badiou a la obra, la praxis artística de Kazimir Malevich. En particular Badiou se orientará sobre el mapa pictórico vacío que es “Cuadrado blanco sobre fondo blanco.”²¹⁶ Esta pintura claramente marca la cúspide de la negación pictórica. Sin color, y casi sin forma dentro del cuadro, lo que aparece es casi en efecto el fondo marcado por el título mismo, la tela depuesta en la mínima condición de “ser” pintura, su mismidad, marcada por la ligereza geométrica inscrita, que le constituye formalmente.

Para Badiou, Malevich presenta ahí la diferencia mínima, la operación sustractiva, el acto de sustracción que opera una novedad radical. Ante la destrucción máxima, como intención de purificación perfecta, aquí la pintura, diré la reflexión artística, que sucede solo en la praxis propia de su propio elaborarse, traza, es una “proposición en pensamiento” que resiste a esa destrucción.²¹⁷ La pasión de lo real es la pasión de lo nuevo, comenta Badiou. Y ese nuevo es el lugar en donde se define la invención de un contorno. Citando al poema de Malevich con el cual cierra esta reflexión, Badiou dice, “L’acte, c’est un ‘jour nouveau dans le désert.’”²¹⁸

Las obras que referiré como casos para dar cuenta de la hipótesis de la tesis, se desvinculan de una especificidad entregada a la relación entre obra, lo que aparece, y un receptor de sentido que la determine. Como posteriormente se verá, la hipótesis aquí está instalada en una apertura que se desvincula, o que pospone una relación de efecto. Y, por tanto, se inscribe como un inexistente en el propio ser-acontecer de las obras, si la nomenclatura incipiente de “obra” aún nos sirve aquí de mero marco referencial operativo. Con ello, y será revisado en su momento, me pongo en la línea de fuego para las filosofías que conceden existencia solo a través de la condicionalidad del sujeto, o más aún, a su correlación para con un sujeto humano. La existencia de la otredad es desde ya inherente al cansino estado de la certeza oracular científicista.

219

“Todo el mundo recordará al menos esto: la leyenda –Nietzsche la recoge también– que pretende que Platón –como Mallarmé dijera de Rimbaud– se habría autoinmolado para la poesía: habría quemado, a instigaciones de Sócrates, sus poemas trágicos. Y la escena que para muchos constituye la “escena primitiva” de la filosofía: la expulsión ritual, en el libro III de la *República* del actor-poeta trágico considerado, en suma, de manera harto “espectacular”, como un *pharmakos*. Operación auto-mutiladora, fuego purificador o gesto sacrificial, se trata, en todo caso, de la filosofía en el trance de organizarse y de ponerse manos a la obra (si aceptamos conceder cierto crédito al sustrato semántico del término “operación”), que nace de las cenizas de la poesía o que sanciona, a partir de un ceremonial político-religioso, el rechazo de aquello que amenazaba su proyecto más esencial: es decir, como revela igualmente el último libro de las *Leyes* (el más hermoso poema trágico, se dijo entonces, helo aquí, es esta constitución, y nosotros la hemos creado), el proyecto político mismo: el proyecto de la *basileia* filosófica, que no significa, recuerda Heidegger en 1936, que los profesores de filosofía deban tomar los mandos del Estado, sino que la filosofía tiene la vocación de vigilar que el Estado se constituya en *verdad*.” Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger la política del poema* (Madrid: Editorial Trotta, 2007), 37. En la primera parte del libro Lacoue-Labarthe discute la suturación al poema de parte de la filosofía, en particular bajo el legado de Heidegger, que acusa Alain Badiou. De hecho, inicia Lacoue-Labarthe, confrontando la definición de Badiou acerca del fin de la “era de los poetas” y lo que Lacoue-Labarthe define como la tesis de Badiou: la desuturación de la filosofía para que, citando Lacoue-Labarthe a Rancière: “*El ser y el acontecimiento* apela explícitamente a la recuperación del gesto platónico: apartar a los poetas para que la filosofía pueda sostener una política de lo real.” *Ibid.*, 32.

En *Petit Manuel d’Inesthétique* Badiou inaugura un análisis crítico al pensamiento estético mediante una división del mismo en tres áreas o mecanismos mayores. Badiou los nombra “esquemas”. Y define la existencia de tres esquemas que han *legislado* sobre las relaciones entre el arte y la filosofía. Los nombra, según la preponderancia que exhiben en esa relación, como Didáctico, Romántico y Clásico.

El esquema Didáctico está configurado a partir del sentido que el arte tiene como manifestación pedagógica de la verdad. Esto es, el arte, en tanto forma incapaz de producir verdad por sí mismo, está signado por su dependencia al pensamiento y al sentido que este le otorga. El arte así se manifiesta solo a partir de una norma, la cual es la educación, determinada por el mundo en donde se produce. La norma de esta educación es la filosofía. En definitiva, el arte, bajo el esquema didáctico, está determinado por la sospecha platónica hacia él mismo. El problema del platonismo y el arte, establecido particularmente en los libros III y X de la *República*, a partir de la expulsión de los poetas, se establece sobre la capacidad imitadora del arte.²¹⁹ Pero no sobre la imitación de las formas del arte en sí, tipo de duplicación de lo que existe, sino respecto de los efectos de verdad que aparentan generar. El peligro del arte estaría entonces en esa posibilidad de presentar miméticamente los efectos de una verdad, y aún más, propender a la equivocación de una existencia de verdades inmediatas, no-discursivas, en donde la verdad sería exhausta en el ser-ahí de la forma del arte y no a través de la “fuerza del trabajo dialéctico”. Es esta inmediatez de la posibilidad de verdad del arte en su ser-ahí aparecido, la que, bajo el esquema didáctico, se presenta como falsa verdad, y debe por tanto ser controlada por la filosofía a través de una práctica educativa. El arte aquí se presentaría como mero aparato de educación, en definitiva, de propaganda. En el esquema didáctico, si en un primer sentido aparenta la necesidad del arte como medio de difusión pública, en definitiva medio de difusión “popular”, en el entendido de que el arte a través de sus formas perceptibles solo a través de los sentidos, permite una comunicación básica para aquellos que no están educados en los menesteres del pensamiento, o que en definitiva, no pertenecen a las clases dirigentes, las cuales pueden acceder a esa verdad del pensamiento abstracto, termina siendo un medio de propaganda,

el cual estará definido por cualquiera sea esa verdad impuesta. Es claro el “terror” que supone esta idea. Un arte al servicio de la propagación de una “Idea”. En el caso de Badiou podemos decir al menos que tiene frente a sí los modos didácticos establecidos en los límites de una vanguardia estética y no por cierto los límites del uso “pedagógico”-propagandístico de lo acontecido con las formas del arte bajo regímenes de autoridad, o totalitarios.

En la actualidad hemos visto el avance de cierto didactismo artístico contemporáneo, de la mano de un sentido del servicio del arte para con “lo común”, o la sociedad. Tanto el activismo artístico, como el arte público definido como tal por las “políticas públicas del Estado o empresa”, han tomado la posta aparentemente abandonada en medio del hastío de la experimentación de las formas y el espectacular produccionismo postfordista del arte de mercado. Así, hoy vemos que frente a la parafernalia estético-ornamental del postfordismo, en donde las manifestaciones artísticas tales como los *blockbusters* de Demian Hirst, Jeff Koons o Anish Kapoor parecen retratar a la perfección la propaganda del capital financiero, se ha ido levantando un circuito crítico que cada vez más entrega las formas de producción y manifestación artística al uso de una pedagogía social, con el objetivo claro de no tan solo evidenciar problemáticas transversales globales y sus inusitadas circunstancias locales, sino a la par constituirse en los modos y medios de organización misma de estas necesidades políticas, económicas, socio-culturales. Las formas de este dispositivo pedagógico artístico son variadas en su exhibición, atraviesan medios diversos como la performance, el teatro, la poesía, artes visuales, Street art, cine, video, documentales, fotografías, sistemas ensamblarios, etc. El arte definido como política cultural en definitiva tiene este carácter didáctico. No menos parte de este hecho es el ingreso de departamentos de educación en los Museos, con el objetivo de “educar” a través del “arte”.

Para el caso específico de Badiou, lo que él tiene como ejemplos del esquema didáctico son obras como el cine de Sergei Eisenstein o el teatro de Bertolt Brecht. Formas de arte didáctico cuyo objetivo es la concientización y emancipación de las masas obreras en su momento. Es claro que para Badiou el esquema didáctico tiene un sentido positivo si pensamos en obras que tienen por objeto esa concientización y emancipación.

220

Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art", *Polemics*, trad. Steve Corcoran (Nueva York: Verso, 2006), 135. Citado también por Christopher Norris, "Mathematics, Ontology, and Politics: The Work of Alain Badiou", *Review Journal of Political Philosophy*, Volume 7, Issue N° 1, ed. J. Jeremy Wisniewski (New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2009), 1-31.

221

Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, 12.

222

"b) Ce n'est pas grave (contrairement à ce que croit Platon). Ce n'est pas grave, parce que la destination de l'art n'est nullement la vérité. Certes, l'art n'est pas vérité, mais aussi bien il ne prétend pas l'être, et donc il est innocent. Aristote ordonne l'art à tout autre chose qu'à la connaissance, et le délivre ainsi du soupçon platonicien." *Ibid.*, 13.

En el esquema Romántico "el arte es presentado como la única forma libre descendiente de la Idea infinita a lo sensible y, con Heidegger y ciertos fascismos, requiere que la filosofía se postre ante el arte."²²⁰ El arte, por tanto, aquí, contrariamente al esquema didáctico, es en realidad lo único que puede presentarnos la verdad. De hecho, es exactamente lo que la filosofía no puede hacer, a lo que su juego lingüístico-comunicacional no tiene acceso, convirtiéndose en mera semejanza que habla o tartamudea acerca de la brillantez del apareamiento de la verdad en el arte. En su texto Badiou propone una metáfora cristiana para dar cuenta del sentido que tiene el esquema romántico. Si en este esquema es el arte el único capaz de verdad, no es en la elucubración del arte en dónde poder encontrar esta verdad sino por el contrario en el cuerpo mismo del objeto arte. La obra de arte es entonces el detentor de esa verdad inmanente, que está-ahí con-en el cuerpo de la obra:

"La philosophie peut bien être le Père retiré et impénétrable. L'art est le Fils souffrant qui sauve et relève. Le génie est crucifixion et résurrection. En ce sens, c'est l'art lui-même qui éduque, parce qu'il enseigne la puissance d'infinité détenue dans la cohésion suppliciée d'une forme. L'art nous délivre de la stérilité subjective du concept. L'art est l'absolu comme sujet, il est l'*incarnation*."²²¹

Finalmente, el tercer esquema es el Clásico. Badiou reconoce dos elementos que caracterizan a este esquema: 1. Parece haber existido una época en donde la problemática del arte existe como ausencia, es decir, simplemente no es importante para aquellos que practican la filosofía. Badiou nombra a Descartes, Leibniz y Spinoza como ejemplos de grandes pensadores que no tuvieron nada que decir sobre el arte; 2. Esta ausencia parece venir revelada por una *destraumatización* del arte. Para Badiou este acto de distraumatización se encuentra ya en Aristóteles, en su *Poética*, donde destina al arte y al pensamiento filosófico sobre el arte a un área de la filosofía como tal. Para Badiou, el esquema clásico piensa al arte, en sintonía con el didáctico, como incapaz de verdad, porque "su esencia es mimética, su orden es el de la apariencia". Pero aquello "no es grave."²²² Esta ausencia de gravedad en el problema está resuelta en el hecho de que el arte no tiene por

223

Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, Chile, 1929) es una figura polifacética. Poeta, escritor, mimo, dibujante de cómics, cineasta, ha desarrollado una histriónica faceta como curandero. Su visión es que el arte ha de servir para curar a una humanidad enferma, y que, para ello, cada una de sus obras, se constituye como una “psicomagia”. La Psicomagia es el invento central del que-hacer de Jodorowsky. Por años lector de Tarot, el artista nacido en Chile y residente en París, apareció siendo parte de lo que se llamó el Movimiento Pánico. Dicho movimiento, en conjunto con Roland Topor y Fernando Arrabal, tenía por objeto el desarrollo de un teatro total con un objetivo terapéutico. Mediante una serie de actos violentos, que hacían recordar las actividades vanguardistas del Futurismo, Dadá y Surrealismo juntos, este teatro, deudor del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, intentaba una catarsis. Jodorowsky ya había incursionado anteriormente en actos de carácter patafísico en Santiago de Chile, en resonancia al teatro desarrollado por Alfred Jarry. En Chile sus secuaces eran el anti-poeta Nicanor Parra y el poeta Enrique Lihn. Del mismo modo, la trilogía primaria de Jodorowsky: *El Topo* (1970), *La Montaña Sagrada* (1973) y *La Santa Sangre* (1989) componen un viaje que pretende, mediante el cine y las imágenes, generar un cambio efectivo en la conciencia de los espectadores. En el último tiempo, Jodorowsky ha emprendido un viaje autobiográfico a través de una nueva serie de películas que hablan sobre su visión mágica de la vida. Durante todo este tiempo Jodorowsky ha desarrollado su idea de la psico-magia, un método artístico-teatral que tiene por objeto el uso de acciones, cercanas a las ejecutadas por brujos y chamanes, en el aplacamiento de enfermedades. No existe por supuesto ninguna medición científica de estas acciones, sin embargo, quienes las practican han reportado cierto alivio a un nivel espiritual. Cabe mencionar que Jodorowsky ha sido una influencia en mi propio entender al arte, en su sentido físico de herramienta, sin embargo, tanto su actividad pública como “psico-mago” y algunas de sus acciones psico-mágicas, se mantienen beatamente en el espacio indeterminado de lo “espiritual” sin atender a la precisión de los hechos. Aún está por ver el legado preciso de Jodorowsky, pero es indudable que parte de sus películas y su imaginario de ciencia-ficción han creado todo un universo que, al decir de algunos, han inspirado a George Lucas, Katsuhiro Otomo, o Luc Besson (éste último con quien por años el artista y dibujante de cómics Jean-Giraud, Moebius, mantuvo una batalla legal por la copia de pasajes completos de su serie *L'Incal*).

224

“C’est bien ainsi du reste que l’entend l’État, tant dans la vassalisation de l’art et des artistes par l’absolutisme que dans la chicane moderne des crédits. L’État (sauf peut-être l’État socialiste, plutôt didactique) est, quant au nouage qui nous importe, essentiellement classique.” Alain Badiou, *Petit Manuel d’Inesthétique*, 14.

“destinación” la verdad, por tanto, no pretende usurpar el lugar de esa verdad. Al contrario de Platón que observaba en la capacidad imitativa del arte una posibilidad de usurpación del estado de la verdad, maquinaria efectiva de destrucción de la verdad, dispositivo seductor de los sentidos, y de allí la necesidad de excomulgarlo, en el esquema clásico la relación entre pensamiento y arte está des-histerizada. “Aristóteles prescribe al arte para algo distinto del conocimiento”, y esta otra destinación estaría en el espacio de una terapéutica. El arte sería por tanto un dispositivo de acción para la humanidad, pero no para tomar el lugar de la verdad en el sentido teórico, sino para redimir al “alma”. Es interesante pensar este modo de entender al arte en el contexto nuevamente de nuestra actualidad. Son cada vez más los espacios de enseñanza artística que abrazan la idea de un arte-terapia, es decir, el desarrollo de la práctica de las artes con el objetivo preciso de tratar problemas de salud. En todo caso, el arte contemporáneo ha tenido una reconocida línea de trabajo en este esquema, a través por ejemplo de la obra de Joseph Beuys, pero también y de una manera más representativa, en el caso de la obra global de Alejandro Jodorowsky, quien constantemente ha defendido el destino del Arte como “sanador.”²²³

Esta paz aparente entre filosofía y arte tiene como objetivo destinar al arte a un estado de “agradecimiento”: agradar en tanto que destino para un uso, social y/o personal, como un acompañamiento, y un agradecer, como estado de inercia y acrítico. El arte termina siendo un objeto de servicio público.²²⁴

Para Badiou lo que ha venido ocurriendo en el recién pasado siglo, y las inmediaciones del presente podría decir, no es más que la composición de diferentes alianzas entre los tres esquemas anteriores. Así, nuestra actualidad no estaría sino poblada por mecanismos asociados entre dos de los tres esquemas, siendo quizás el que mayormente se reconoce hoy como un esquema Didáctico-Romántico. Es el caso, por ejemplo, de un artista como Joseph Beuys. Es claro que, en el artista alemán, cierta lectura cristológica de su actividad ha adelgazado su fuerte crítica al sistema de capital, en particular, en los modos y formas que adquiriría en la Alemania de fines de los 70 y comienzos de los 80’s. Solo aquí como ejemplo de ambas condiciones puedo dirigir la mirada hacia tres obras en donde las contradicciones, o más bien las aleaciones

225

Joseph Beuys, *Coyote: I like America, America likes me* (1974). "Cette dernière action, qui s'appuie sur l'intervention de l'animal, s'intègre à une mise en scène globale, dépassant le seul cadre de la galerie René Block. En effet, Beuys arrive de Düsseldorf à l'aéroport Kennedy où une ambulance l'emmène, enroulé dans du feutre jusqu'à la galerie. Là, il se retrouve dans une pièce, face à un coyote du Texas que l'on vient de capturer. Pendant trois jours, l'artiste –entièrement recouvert de feutre (seul un bâton qu'il tient à la main sort du rouleau) –et le coyote parviendront à coexister, allant même, peu à peu, jusqu'à vivre ensemble : Beuys parle à l'animal, tourne dans la pièce, joue du triangle suspendu à son cou. Un magnétophone diffuse divers sons. L'animal, après avoir pissé sur les 50 exemplaires du Wall Street Journal (symboles de la puissance économique américaine), se sent bientôt telle ment à l'aise avec son "maître", qu'une fois l'action terminée, on le verra inquiet et triste d'avoir perdu son compagnon. L'amour de Beuys pour les animaux n'est pas nouveau. (...) Coyote témoigne d'une métamorphose de l'idéologie en pensée libre, du langage en pratique, du monologue du pouvoir en dialogue des parties en présence, de la méfiance en communication et en coexistence créatrice." Démosthènes Dawetas, *Écriture poétique & langage plastique, Joseph Beuys* (Paris: Au Même Titre éditions, 2000), 113-116. La obra tuvo lugar en la Galería René Block en Nueva York, en el mes de mayo 1974. En el libro de Caroline Tisdall se puede ver una completa documentación fotográfica de esta acción: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys We Go This Way* (Londres: Violette Editions, 1998), 156-195.

226

Joseph Beuys, *Sonne Statt Reagan* (1982). La canción ataca directamente a Ronald Reagan y su política belicista. La canción fue grabada y Beuys apareció ante grandes audiencias cantándola durante las demostraciones del movimiento pacifista. El video al que refiero aquí fue realizado con el grupo Die Desserteure para ARD televisión en la emisión 'Bananas' el 7 de marzo de 1982. fritz51238. "Joseph Beuys - Sonne statt Reagan 1982". YouTube video, 02:41. Publicado el 9 de octubre, 2008. https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk&feature=player_embedded.

227

Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, during 100 Days workshops at Documenta 6, Kassel, 24 June to 1 October 1977. IX Kassel 1977. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys We Go This Way* (Londres: Violette Editions, 1998), 316-333. El 2 de abril de 1973, en el estudio de Joseph Beuys, se fundó la Free International University, junto al profesor de pintura Georg Meistermann, el artista Klaus Staeck y el periodista Willi Bongard. Acorde al manifiesto de la nueva institución, escrito por Beuys y el escritor Heinrich Böll (el cual puede ser consultado en el siguiente link: <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinterna>

de dos de los esquemas aparecen en Beuys, un artista que puede ser reconocido como didáctico-romántico. Es el caso de *Coyote: I like America and America likes me*, en donde tanto la acción del artista como shamán redime las distancias materiales y recompone las relaciones entre dos territorios, a saber, Eurasia y América, mediante un acto "mágico" de mutua domesticación, de vida en común.²²⁵ Por otro lado, está su aparición en televisión junto al grupo de música Die Desserteure cantando la canción *Sonne Statt Reagan*²²⁶ en donde la referencia al Presidente Republicano no deja confusión. Y tercero la grandiosa obra-performativa conocida como La Universidad Libre en la 6ª Documenta de Kassel.²²⁷ Esta obra compuso un paisaje de producción social que extendió, sino aumentó, los parámetros de entendimiento del rol del arte, y en particular del artista, como operador de transformaciones efectivas en el ámbito social, político, y claramente, del pensamiento.

Habiendo establecidos estos tres esquemas de relación entre arte y filosofía, Badiou argumenta que nuestra contemporaneidad, la suya y la nuestra, fines del siglo XX y estos primeros decenios del siglo XXI, vive un cansancio, una fatiga, un mundo exhausto que necesita de la creación de un nuevo esquema, es decir, de una nueva definición en la relación entre arte y pensamiento.²²⁸

Aun reconociendo que las vanguardias artísticas en el siglo XX, han sido importantes en el desarrollo de nuevas formas que han quebrado con la historia anterior y que han sido particularmente importantes para abrir nuevos caminos del pensar la política, el arte y el amor, Badiou les otorga simplemente una serie de convergencias estipuladas sobre los tres esquemas. Es decir, las vanguardias, y a pesar de su intención de demoler y construir desde la ruina y la nada, no dejan de contemporaneizar híbridos entre los tres esquemas:

"Les avant-gardes du siècle, du dadaïsme au situationnisme, n'ont été que des expériences d'escorte de l'art contemporain, et non la désignation adéquate des opérations de cet art. Elles ont eu un rôle de représentation plutôt que de nouage. C'est que les avant-gardes n'ont été que la recherche désespérée et instable d'un schème médiateur, d'un schème didactico-romantique. Didactiques, elles l'étaient par leur désir de mettre fin à l'art, par la dénonciation de son caractère aliéné et inauthentique. Romantiques aussi bien, par la conviction que l'art devait re-

tionaluniversitymanifesto), la universidad tenía por objetivo principal el permitir a todo individuo el realizar su "potencial creativo", sin importar su condición social o educacional. Beuys estableció oficinas de la FIU por cortos períodos en las Documenta 5 (1972) y Documenta 6 (1977). "Durante la 'Documenta 6' celebrada en Kassel, Beuys presentó la FIU (Freie Internationale Universität), creada como universidad libre con el propósito de generar nuevos modelos políticos, sociales, económicos y ambientales sobre la base de la socialización de la cultura y el arte. A lo largo de los 100 días de la Documenta, y mediante un seminario abierto permanente, Beuys mantiene una conversación con representantes de los más diversos grupos sociales sobre un posible modelo social de renovación. En la primera transmisión internacional por satélite de la Documenta, habla a los televidentes sobre el concepto de Soziale Plastik, explicando el papel catalizador del arte en la construcción de una nueva arquitectura social auto-organizada y participativa." En Banquete Nodos y redes, plataforma internacional de conversaciones: <http://www.banquete.org/v2/espagnol/obrasEspagnol/fichaobra.php?id=34&idioma=en>, consultado el 15 de enero de 2017.

228

"Ce qui caractérise à mon sens notre siècle finissant est qu'il n'a pas introduit, à échelle massive, de nouveau schème. Bien qu'on prétende qu'il est le siècle des "fins", des ruptures, des catastrophes, pour le nouage qui nous concerne je le vois plutôt comme un siècle conservateur et éclectique." Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, 15.

229

Íbid., 19.

230

"Les avant-gardes ont aujourd'hui disparu. La situation globale est finalement la suivante : saturation des trois schèmes hérités, clôture de tout effet du seul schème tenté en ce siècle, qui était en fait un schème synthétique, le didacto-romantisme." Íbid., 19.

231

En efecto, la actualidad del arte podría referenciarse en un endogámico simultaneísmo, simultaneísmo de formas que desembocan en el slogan del arte contemporáneo: "everything goes". Este "todo vale" viene a configurar una actualidad artística representativa de un 'clasicismo-capitalista-histórico', propio de la sociedad esquizofrénica diagnosticada por Deleuze-Guattari y Rosi Braidotti.

232

Íbid., 20.

233

Íbid., 21.

naître aussitôt comme absoluité, comme conscience intégrale de ses propres opérations, comme vérité immédiatement lisible de soi-même. Considérées comme proposition d'un schème didactico-romantique, ou comme absoluité de la destruction créatrice, les avant-gardes étaient avant tout anticlássiques."²²⁹

¿Cuál es entonces nuestra situación actual? Badiou sentencia con una palabra: saturación.²³⁰ Esta saturación significa que estos tres esquemas y sus amalgamas que han intentado sobrepasarlas, han llegado hasta su propio límite, y este límite ha devenido su propio cierre.²³¹ Ante esta condición de saturación actual, Badiou aboga "de proposer un nouveau schème, un quatrième mode de nouage entre philosophie et art."²³²

Este nuevo cuarto esquema depende para Badiou, como en toda su filosofía, de una decisión axiomática:

"L'art est une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet). Et cette pensée, ou les vérités qu'elle active, son irréductibles aux autres vérités, qu'elles soient scientifiques, politiques ou amoureuses. Ce qui veut dire aussi que l'art, comme pensée singulière, est irréductible à la philosophie."²³³

Para Badiou en este axioma se condensan dos elementos que no existen conjuntamente en los otros tres esquemas. Si en todos los anteriores esquemas la relación entre pensamiento y arte pasa por una relación con la verdad, esta relación es entonces la que debe ser considerada como elemento crucial de su composición. Pero esta relación no es nunca al mismo tiempo inmanente y singular en ninguno de los esquemas. En el esquema didáctico la relación es singular pero no inmanente, siendo que la verdad es extrínseca al arte. Así en el esquema romántico, la relación es inmanente, porque solo existe la verdad en el arte, pero no singular, pues es *la* verdad, como un total absoluto. En el clasicismo por su parte esta relación con la verdad queda supeditado a lo que de verdad se imponga en el imaginario.

El nuevo o cuarto esquema debiese por tanto erigirse en esta doble condicionante: la de una relación con la verdad que sea a la vez inmanente y singular. Inmanencia, dice Badiou, porque "l'art

234
Íbid., 21.

235
Íbid., 21.

est rigoureusement coextensif aux vérités qu'il prodigue"²³⁴, y singularidad, porque las verdades que generan las artes no aparecen sino en sus localidades. Por tanto, la relación de la filosofía, al igual que con todo procedimiento de verdad, es la de mostrarlo en tanto que tal, el medir estas verdades. No es menester el definir las verdades a priori respecto del arte y su que-hacer, sino de analizar efectivamente la existencia, cuando ocurre, de las verdades que genera.

Aquí ya podemos observar una distancia que opera en contra de la, a veces, demasiado fácil forma en la que se entiende el *platonismo* de Badiou. Ciertamente diré más sobre ello en su momento, en particular en relación a la situación de la poesía y los poetas, pero es indudable que el pensamiento de Badiou se sustrae a la policíaca sospecha del guardián de la verdad que sopesaba en el entramado platónico. Aquí la filosofía no se erige como centro ni cetro, por el contrario, actividad y artesanía, la filosofía sigue trabajando en la presentación: "La philosophie est en effet l'entremetteuse des rencontres avec les vérités, elle est la maquerele du vrai."²³⁵

El cuarto, o nuevo esquema, por tanto, de las relaciones entre arte y filosofía debería exigir la doble condicionalidad de inmanencia y singularidad. Este nuevo esquema es el de la inestética. La inestética vendría a pensar adecuadamente la práctica artística y su relación para con la filosofía. Badiou afirma la necesidad de declarar que el "Arte en sí mismo es un procedimiento de verdad". Por tanto, de manera inmanente y singular.

¿Cuáles son las profundas consecuencias de esta declaración? Indudablemente son de carácter político, por lo que respecta al ahora sentido que debería analizar la composibilidad de esas obras mismas a las cuales referir, pero por otro opera una fisura en el discurso de homogeneización estética que considera a las obras aún como objetos de representación, contemplación o recepción. Inmanente porque "el arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera." Y singular porque esas verdades "solamente se dan en el arte".

Si el arte es un procedimiento de verdad, ¿son acaso las obras los acontecimientos? Esta aparente manifestación natural de un resultado es equívoca, y ante ello Badiou opera su inmediato cie-

236

“Une configuration n’est ni un art, ni un genre, ni une période “objective” de l’histoire d’un art, ni même un dispositif “technique”. C’est une séquence identifiable, événementiellement initiée, composée d’un complexe virtuellement infini d’œuvres, et dont il y a sens à dire qu’elle produit, dans la stricte immanence à l’art dont il s’agit, une vérité de cet art, une vérité-art. La philosophie portera trace de la configuration, en ceci qu’elle aura à montrer en quel sens cette configuration se laisse saisir par la catégorie de vérité. Inversement, du reste, le montage philosophique de la catégorie de vérité sera singularisé par les configurations artistiques du temps. De sorte qu’il est vrai que le plus souvent une configuration est pensable à la jointure du procès effectif de l’art et des philosophies qui le saisissent.” *Ibid.*, 26.

237

Alain Badiou, “Drawing: On Wallace Stevens”, *The Age of the Poets*, 75. La cursiva es mía.

re: “una obra no es un acontecimiento. Una obra es un hecho del arte”. El rechazo a otorgar categoría de acontecimiento a una obra singular, específica, finita, es porque, en el contexto de su pensamiento, esto devolvería a la obra a la condicionante de ser la receptora sensible de una idea superior, al estilo del esquema romántico. Si una obra no es una verdad, ¿qué es entonces? Es un hecho del arte, una indagación situada de una verdad respecto de la cual es un fragmento. La obra es solo un punto sujeto de una verdad artística. Verdad que se ha iniciado con un acontecimiento, acontecimiento que lo conforman, lo re-sitúan, una serie de obras dentro de una configuración artística. Por tanto, la unidad para pensar al arte no sería aquella de la obra, ni la del autor, ni la de su recepción histórica, sino la de una configuración artística, un múltiple.²³⁶

He indicado anteriormente qué es un acontecimiento en la filosofía de Badiou. Y la supeditación que su filosofía hace de la trayectoria de una verdad de aquel acontecimiento, y de la fijación local que componen las indagaciones de un sujeto que se vuelve fiel en la intervención que inaugura mediante la indicación de existencia de lo que ha acontecido. Por lo tanto, ¿qué es la condición del Arte?: “En una muy simple y corta manera, sería posible para mí decir que ésta es mi definición de arte: todo trabajo de arte, especialmente todo trabajo en las artes contemporáneas, es una *descripción sin lugar*.”²³⁷

¿Qué es, o más bien, qué describe Badiou mediante esta “descripción sin lugar? Badiou hace esta referencia en un texto sobre la obra del poeta Wallace Stevens. Se vuelve aquí a la poesía como el eje obturador de la reflexión filosófica sobre el arte.

238

Íbid., 75. Cabe aquí mencionar una descripción aproximada en el contexto del arte contemporáneo, el artista chileno Eugenio Dittborn, describe del siguiente modo a la instalación: "La noción tradicional de obra compacta e ilusoriamente desligada de la materialidad arquitectónica que invariablemente la contiene o rodea, es desarmada por las instalaciones al incluir ellas la particularidad espacial y social de los lugares que conquistan para acoplarse allí gravemente. Lugares sin los cuales ellas no tienen lugar. Esa voluntad de acoplamiento, que toda instalación juega como su diferencia, tiene un correlato temporal: las instalaciones son desmanteladas una vez agotada su duración. El espacio-tiempo de las instalaciones desfonda, entonces, irreversiblemente las obras de la tradición de las bellas artes que insisten, por su pretendida autonomía, en habitar cualquier espacio, en y durante cualquier tiempo. En las instalaciones, lo instalado, por el modo de su disposición en la pluridimensionalidad del espacio, permite des-cubrir y desmontarlo en cuanto atravesado por una rígida jerarquía. (...) Reflotan las instalaciones la multiplicidad naufragada allí: zonas erógenas abandonadas." Eugenio Dittborn, "Jack Ruby" en catálogo de exhibición *Rúbrica* de Gonzalo Díaz, obra emplazada en el Centro Cultural Matucana 100 Santiago de Chile, 2003. La obra de Gonzalo Díaz consistía en la completa iluminación roja del espacio de exhibición, una antigua bodega estatal utilizada como espacio de exhibiciones, con la modificación de las ventanas del edificio por donde entraba la luz, mediante 14 textos de neón y audio. La obra permaneció abierta al público 240 horas, desde el 3 al 13 de octubre de 2003, día y noche ininterrumpidamente. Eugenio Dittborn, "Jack Ruby" en Gonzalo Díaz, *Rúbrica* (Santiago de Chile: Ediciones de la Cortina de Humo y Centro Cultural Matucana 100, 2003), 1-17.

239

Recordemos aquí el axioma, uno de los axiomas centrales de *Lettre du Voyant*, de Arthur Rimbaud, carta para Paul Demeny, del 15 mayo de 1871, axioma que ha marcado a la "historia" de la poesía posterior: "Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens." Arthur Rimbaud, "À Paul Demeny, Charleville, 15 May 1871", en Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, edición bilingüe, trad. Wallace Fowlie, revisado Seth Whidden, (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 372-376.

240

"Quant au clivage, il est manifeste, au regard de la double nature de l'écume. Certes, elle est trace, doc prise au réseau des différences mondaines, contrairement à l'illimité de la nue. Mais d'autre côté, elle ne se tient que d'un apparemment à l'abîme, dont elle indique la puissance négative et l'effet sous-jacent d'abolition. Ce qui existe hors-lieu, dit le poème, s'y trouve placé sous la loi du lieu (de l'esplace)." Alain Badiou, "Le sujet sous les signifiants de l'exception", en *Théorie du sujet*, 97.

Alain Badiou escribe al comienzo de su texto sobre el poeta Wallace Stevens:

"Una instalación, por ejemplo, es la descripción de un conjunto de cosas fuera de su lugar normal y de su relación normal entre ellas. Así es la creación de un lugar el cual (des)plaza todas las cosas en ella. Una performance, un happening, es una suerte de sucesión de gestos evanescentes, imágenes, voces, de tal modo que la acción de los cuerpos describe un espacio que está estrictamente hablando fuera de sí."²³⁸

Para Badiou el arte es este *desplazamiento* producido por la creación de un lugar, un desajuste, en la línea establecida por la desorganización de los sentidos de Arthur Rimbaud²³⁹. El arte sería toda formación que aparece sin lugar. ¿Cómo aparece algo sin lugar? La desactivación del lugar es un efecto del aparecer del arte, pero también un efecto del aparecer del acontecimiento. Aquello que aparece, avanzando aquí el concepto, *fuerza-forma* en el contexto de una situación respecto de la cual opera como anomalía en inexistencia. Del mismo modo como opera el sujeto de la Historia, el proletariado, en la irrupción del *esplace* estatal, siguiendo al Badiou de *Théorie du sujet*.²⁴⁰ Por ahora quisiera intentar quedarnos en el espacio, desplazado, des-espaciado, como los agujeros o las arquitecturas performativas, en el descriptivo a-espacio de la condición del arte. Todo hecho del arte, la obra, aparece, cuando ocurre, desde ya desplazado, fuera de marco, y en esa desarticulación de lo que hay que su forma fuerza-forma es, desde entonces, una localidad sin lugar, y en ella, la descripción propia del lugar que hace consigo. De allí su no-lugaridad, o lo que más adelante retomaré en tanto que indomicalidad. En este párrafo he adelantado algunos elementos que serán explicados más adelante. Mi intención ha sido indicar el "lugar" que ocupan, sin lugar, en el territorio de la filosofía de Badiou en su relación para con el arte.

Si "toda obra de arte" es *una* descripción sin lugar, es porque, en cuanto aparece, es el punto de indiscernibilidad entre ser y aparecer. Toda obra, hecho del arte, para Badiou, es un momento, una localización finita de una verdad infinita. La localización que la obra es se configura dentro, pertenece a, de un espectro mayor, de

Bruno Bosteels entrega una definición de *Esplace* en su introducción a la traducción de *Theory of the Subject*. Allí Bosteels expone: “*Esplace* (‘*splace*’): es un neologismo o palabra percherio que se basa en la contracción de *espace de placement*, ‘espacio de emplazamiento’. Puede ser entendida como un sinónimo-cercano de estructura o incluso de orden simbólico, aunque no hay un estricto paralelismo con Lacan o Althusser. Aquello que Badiou nombra como ‘estado de la situación’ en *Ser y Acontecimiento* y ‘mundo’ en *Lógicas de los mundos*, también, toscamente, corresponden a ‘*splace*’ en *Teoría del Sujeto*. La contraparte dialéctica de ‘*splace*’ es el ‘fuera de lugar’, como ‘lugar’ en general funciona en una dialéctica oposición con ‘fuerza’ empezando tan temprano como en el Badiou de *Teoría de la Contradicción*.” Bruno Bosteels, “Translator’s Introduction”, Alain Badiou, *Theory of the Subject* (Londres-Nueva York: Continuum, 2009), xxxi. Por su parte en la traducción al castellano de *Logiques des mondes*, se inscribe una nota de traducción al finalizar el Libro 1: “En el neologismo *esplace* se condensan los sustantivos *espace* (“espacio”) y *place* (en su acepción de “lugar” atribuido o asignado: porción de espacio que algo o alguien ocupa o debe ocupar), y lo que traducimos por “*esplacio*”, condensación entre “espacio” y “plaza” (también en su acepción de lugar atribuido o asignado, como las plazas en una sala de teatro, por ejemplo). En términos de Badiou (...) el *esplace* es el *espace de placement* (el “espacio de emplazamiento”). En el neologismo *horlieu* se contrae la expresión *hors-lieu*, también neológica, que remite a *hors de lieu* (literalmente “fuera de lugar”), y lo traducimos por una contracción aproximadamente equivalente, “*fuerlugar*”. El *horlieu*, en palabras de Badiou, es el término que se incluye en el lugar en tanto fuera de lugar (el que no está previsto en el espacio de emplazamiento), es decir, como excepción. En el contexto de *Logiques des mondes* remite, evidentemente al “sino que”, “excepto que” o “salvo que” de las verdades inducidas por un sujeto.” Alain Badiou, *Lógicas de los mundos*, 110.

241

Wallace Stevens, “Description without place”, *The Collected Poems of Wallace Stevens* (Nueva York: Vintage Books, 1990), 404-411.

un conjunto de procedimientos que participan de la verdad que se autoriza mediante las obras. En este sentido, una obra de arte está actualizando y avanzando aquella verdad posible inaugurada en la ocurrencia de un acontecimiento. Las obras son los puntos fijos en donde tanto aparecer como ser son indiscernibles, pero estos puntos fijos no claman la determinación ni la finitud de lo que referencian siendo parte. ¿Por qué es importante ajustar esta situación respecto del hecho de arte? Para Badiou aquí lo importante es desarticular cualquier lectura respecto de la obra que se subsuma a una “otredad” exterior, o superior, a la efectiva existencia de la obra. Aquí el objetivo es en efecto desvincular una lectura de la obra que la predisponga a la suspensión romántica, la cual compone al “cuerpo” de la obra como mera “encarnación” de una Idea, siempre superior y universal. Por el contrario, a través de Stevens, Badiou explora una definición de la obra en su propia “pobreza”, en la soberbia inexistencia que es. Inmanente y singular, como se exponía anteriormente, el hecho de arte expone esta condición, la de ser un punto fijo, singular, de una verdad, que es “completamente inmanente a su propio acto”, diré, a su propio modo de accionar, a su performatividad. Badiou agrega la invisibilidad como característica de la obra. No porque no se vea, en el sentido de que no pueda ser percibida, sino que su material visibilidad es la de una pura invisibilidad. La obra, lo que aparece, es una descripción sin lugar. No hay nada más allá de ésta. No hay aquí revelación:

“Description is
Composed of a sight indifferent to the eye.”²⁴¹

Y más adelante el poeta especifica diré, si especificación es lo que puede suceder en el instante de su propio acontecer del *poema* en el poema:

“The future is description without place,
The categorical predicate, the arc.”

El futuro, aquel otro tiempo del que no hay certeza propia, existe ya en la descripción sin lugar, porque aun no habiendo tenido lugar visiblemente, participa ahora ya invisiblemente. Y si su aparición como posibilidad ha sido abierta es que en sí misma, por sí misma, en su propiedad, está ya la fuerza-forma de su venir a ser. Así es entonces esta descriptibilidad sin lugaridad, una

242

Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 80.

descripción que como axioma se eleva, se levanta, a pesar de las condiciones de su testigo, es decir, más allá de la situación en donde aparece. Así, si esta condición, la del arte, las artes en su multiplicidad, formas efectivas de este indiscernible punto de ser y aparecer, son descripción sin lugar, es porque en su condición de existir apuntan, como el arco de Stevens, hacia una tensión extendida, inauguran, así, desplazan lo que les rodea. Es a ello a lo que más adelante nombro como el inexistir inaugurado de las prácticas artísticas. La eventualidad de lo que sucederá, es promesa de la inevitabilidad en las consecuencias de lo que ocurre. Así, la descripción de lo que no tiene lugar, aún, constituye el gesto de poner en marcha la actualización de un inicio, de una apertura, que es corte a lo que actualmente ocurre. La descripción sin lugar que toda obra es en definitiva marca una doble temporalidad. Aquella temporalidad del aparecer sin lugar, porque su lugaridad está signada y suspendida a la propiedad de su aparición en tanto que propia fuerza-forma, y temporalidad de lo que desde su instante inaugura para una consecución de otras indagaciones, del recorrido, de la trayectoria. Sabemos que todo aparecer es en definitiva un evanescer del instante del aparecer, pero lo que aparecido inicia un recorrido inusitado que se verifica inmediatamente en un después del cual no se tiene una certeza excepto mediante la mirada a lo que ahora yace tras. La obra de arte, entendida no como el objeto sino como procedimiento, y, por tanto, como una instantaneidad compleja que argumenta en la concomitancia y alteración de otras, indistintamente su singularidad histórica, acumula en sí la temporalidad de su estar ocurriendo, el cual es propio de ese estado de su aparecer, y la temporalidad inaugural de un porvenir, del cual, siendo parte, es el testimonio de su apertura.

Badiou concretiza aquí su *teoría* inestética. Si como ha quedado explicitado para Badiou el ser es pura abstracción matemática, es decir, solo la matemática se ocupa de la presentación del ser y su pensar, aquello que aparece lo hace siempre en un grado de intensidad en una situación, en los mundos: “Una cosa existe más o menos, y la intensidad no tiene relación con el ser, sino solo con el mundo concreto en el cual la cosa aparece.”²⁴²

243
Íbid., 81.

En un hecho de arte, la obra, lo que existe es su aparecer como un múltiple en relación dentro de una situación. La obra trae consigo su propia medición de intensidad. No hay aquí representación de algo o imitación. Su propio aparecer, lo que llamo fuerza-forma, compone su propia intensidad, a pesar incluso de aquella confinada por la situación en donde se da. Así, Badiou habla de una fuerte intensidad frágil. Es en esta intensidad en donde Badiou reconoce esta “fusión de ser y existencia”.

En el texto referido sobre Wallace Stevens, Badiou hace un interesante giro sobre la materia misma del dibujo, sobre lo que un dibujo es, y para ello, concretiza su ejemplo respecto de lo que él considera uno de los acontecimientos artístico contemporáneos, el cubismo. “La guitarra es algo como un fetiche en la pintura cubista desde el comienzo” anota Badiou, mencionando a Pablo Picasso, Juan Gris y Georges Braque. Aquí aporta ajustadamente su ejemplificación de esta condición inmanente y singular: “como una cosa-de-dibujo (se refiere a la guitarra dibujada) es una nueva manera de existir para el verdadero ser de la cosa. Es la creación de una guitarra sin separación entre su ser y su existencia. Porque en el dibujo, una guitarra es nada más que su pura forma. Una guitarra es una línea, una curva.”

Badiou aquí otorga esta singularidad intensiva de la obra. Incluso toda obra representacional o simbólica, es decir, aquella que otorga su sentido a una revelación, en su existencia, en su modo de aparecer no es sino aquello que es, sin relación ni resolución por el exterior. No existe, fuera de su condición de ser-aparecer, nada que pueda definirla “esencialmente” desde un afuera. Ese ser-aparecer de la obra es ya su, si se quiere, esencia pura, expuesta. Y es por ello que, en tanto que descripción sin lugar, la obra crea un mundo, “una suerte de mundo artificial” comenta Badiou.²⁴³ En este mundo no existe diferencia entre ser y existir, que es aparecer. Es, por tanto, en este sentido de creación de mundo, la oportunidad que usa Badiou para relacionar estas definiciones respecto del arte con lo político. El cierre del texto sobre Wallace Stevens se dirige a esta conclusión en donde, lo político, que es solo para Badiou la política revolucionaria, aquella que se produce por acontecimientos y las invariantes que se pueden trazar entre los mismos, invariantes aparecientes mediante las singularidades subjetivas de cada localización que opera la efectividad

244
Íbid., 82.

indagada de una verdad para el lugar, lo político es también esta descripción sin lugar. Una política del desplazamiento de lugar, una política como acción sin lugar, sin lugar significa sin domicilio conocido, es decir, una política errante, que huye de la unicidad de una centralidad, de un partido, de un pensamiento, de un dios: “Internacional y nómada creación con –como en una obra de arte– una mixtura de violencia, abstracción y paz final.”²⁴⁴

De lo que se trata entonces es de la formalización de un existir sin diferencia entre ser y aparecer, indiscernible, que trace, dibuje intensidades frágiles, débiles, que no se distraen en la fijación de su forma, sino que componen en su pura intensidad las marcas y líneas evanescentes el mapa de una constelación en movimiento. Instituir nuevos mundos, transformar la existencia tal cual la conocemos, no trabajar nuevamente para la perpetuación de lo que hay, aquella sería la marca de la obra, la obra que es parte de una configuración artística.

He indicado anteriormente lo que en el caso de la filosofía de Alain Badiou se indica como “condición”. La condición es la existencia de estos procedimientos genéricos que generan, eventualmente, verdades. Son estas condiciones, las de la(s) Matemática(s), la(s) Política(s), el Amor y el Arte/poesía, las que, en cada caso, permiten la existencia de la filosofía. Y la filosofía existe como modo de explicarlas, de describirlas, de medir las verdades que exponen. Por tanto, la condición del Arte es un procedimiento de verdad. El procedimiento del arte, al igual que los otros, es múltiple, la actualización de su forma es en efecto infinita y multiforme. En su proceder, ocurren acontecimientos artísticos, que no necesariamente recurren a la existencia de una forma singular ni a la periodización historizante que corresponde a la legislatura de lo que ya ocurre como status quo o conocimiento. Por el contrario, en su proceder, de acontecer, en su anomalía eventual, este procedimiento condiciona a la filosofía a pensar su devenir, el devenir en este caso del fortuito arte. Por tanto, la condición del arte es este acontecer de lo arte y respecto del cual la filosofía piensa, puede mostrar, sus pensamientos. Ya he comentado antes la identidad específica que del arte son sus propios pensamientos, porque el arte, en tanto que procedimiento, piensa, es un modo de pensar “irreductible a la filosofía.”

245

Jean-Luc Nancy, "Éloquentes rayures", *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, dirección de Adnen Jdey (Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2011), 15-21.

246

Íbid., 16.

247

Jacques Derrida, *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures* (Mont-de-Marsan: L'atelier des Brisants, 2004), 19 [ed. español: "Pregnancias. Sobre Lavis de Colette Deblé", trad. J. Masó y J. Bassas, Lecotra. *Revista de dones i textualitat*, nº13, (2007): 273.

248

Jean-Luc Nancy, "Éloquentes rayures", 19.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy comenta en su texto "Éloquentes rayures"²⁴⁵ sobre la desconfianza de Jacques Derrida para con el pensamiento filosófico y su posibilidad de "poder decir" algo sobre el arte, o lo que aquello estuviera siendo signado por la palabra "arte". Su acercamiento al arte, dice Nancy, es solo a través de trazos de escritura, modos de desprendimiento que intentan por todos los medios no apresarse a las obras. Es este no apresamiento un sine qua non de la escritura derridiana para Nancy.

Cita en su texto Nancy a Derrida: "n'oubliez jamais que les mots aussi sont des traits, autrement dit des rayures à travers lesquelles voir sans rien voir."²⁴⁶ Frente a las obras de arte, cuerpos que se le presentan ante sí, Derrida, y aquí Nancy-con-Derrida, esperan solo circunvalar la directa relación que componen hacia y con ellos. Su intento es el de no hacer hablar a esos cuerpos, el no interpretar, el de abandonar ese lugar en donde la tradición nos ubica como inmediatos hacedores, nombradores, enjauladores de lo que allí se nos hace presente, para albergar, o solo quedar en un giro alrededor de ese objeto.²⁴⁷ Lo que se objeta es el juicio. Ese circunvalar deambulante permitiría, según Nancy leyendo a Derrida, el entrever de la sombra que le aqueja al sentido, es decir, se podría inaugurar ahí una apertura que ocurriría de soslayo:

"d'un même geste, du geste d'écrire, il est réduit à la pauvreté et à l'unilatéralité du sens au sens véritablement sensé et signifiant du mot – et qui définit sans doute la sphère de tout ce qui n'est pas « aïsthétique » – et, sans écart, *sans différence et pourtant différenciant son propre sens*, il comprend comment sa façon de "tourner autour" et en quelque sorte d'inaccéder aux traits tracés hors des mots, aux autres traits, aux traits des autres, comment cette façon projette sur ses propres mots comme une ombre de leur propre tracé et avec cette ombre laisse poindre une vérité de l'écriture même : qu'elle se tend, de soi, par les mots au dehors des mots, par la signification au dehors de la signification."²⁴⁸

Del arte, Nancy con Derrida, no dicen *sobre* el arte, sino que describen lo que les ocurre frente al mismo, y en ese ocurrir lo que desisten de hacer. Ambos aceptan estas existencias, estas apariciones heterogéneas, formas que ante ellos acontecen como obras de arte, instituidas así por el contexto del mundo que aceptan ha-

249

Jean-Luc Nancy, *El Arte hoy*, trad. Carlos Pérez López y Daniel Alvaro (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 42.

250

Alain Badiou, "The Subject of Art", trad. Lydia Kerr, *The Symptom*, no. 6 (2005), consultado el 14 de marzo, 2014, http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html.

bitar. Y frente a sus existencias, ambos filósofos contemporáneos, se proponen la inaccesibilidad, es decir, el pretender un estar ahí-con que se reduce, un "quedar" ahí en la estancia para con lo que les convoca. "Queda que, entre mis trazos de escritura y los trazos del dibujo, las manchas de la pintura, los trazos de la música, las tracciones de la danza, quedará siempre una diferencia. ¿Cuál diferencia? La que separa regímenes sensibles, es decir, también, regímenes de sentido."²⁴⁹ Frente al arte, cosa sensible que mella, ¿traza?, sobre nosotros, solo queda el circunvalar para Nancy, y con él Derrida, un girar, y mediante este girar un acercamiento quizás de carácter infinitesimal, pero que siempre convocará, expondrá, una distancia, una diferencia, una distanciamiento operativa, diseminante, hacia un más allá del que tampoco, excepto al parecer la abismalidad de ciertas palabras, pueden dar cuenta. La inestética de Badiou parece reclamar la intención de ese decir que la filosofía puede inaugurar mediante su deambulo ante el objeto artístico. Si bien el circunvalar inaugura una medición posible, de lo que se aleja Badiou es de un posible silencio de la filosofía ante la obra, de un posible temor a decir de. Para Badiou, puedo decir, es necesario decir-medir esa abismalidad: "Propongo decir que un mundo es artístico, una situación de arte, un mundo del arte cuando nos propone una relación entre una caótica disposición de sensibilidad y lo que es aceptable como una forma."²⁵⁰ Esto es, dada una situación, existe aquí una constitución de relación en donde aparece un mundo artístico mismo que sitúa esta disparidad paróxica entre lo que ha sido establecido en tanto forma y lo que deviene en efecto a constituirse como una otra forma. A lo que renuncia Badiou, si podemos decir que renuncia en algún momento, es a mantenerse en el estrecho espacio de una renuncia vergonzosa, que no osa decir porque se disminuye, porque no se atreve a influenciar o disponer una preconcebida autoridad. Badiou desestima estos juegos de pleitesía, y, por el contrario, fuerza a la filosofía a tener que asumir su responsabilidad en medio del campo de juego prescrito. Ante el "objeto" artístico, la filosofía se debe ver forzada, y el filósofo aún más, a decir algo de lo que ahí existe.

Como exponía anteriormente, la condición del arte es un procedimiento que condiciona en efecto, que dispone la oportunidad, para la filosofía, de decir sobre una verdad que está en indagación

251

Claude Monet, *Impression, soleil levant*, óleo sobre tela, 48 x 63 cm. 1872. Musée Marmottan Monet, París, Francia.

mediante ese mismo procedimiento genérico. Las indagaciones artísticas, aquellas que se realizan al interior de procesos y procedimientos artísticos, son parte y elementos de un conjunto configurado mediante la articulación de un acontecimiento artístico. Lo que hace de un mundo un mundo artístico para Badiou será esa relación entre una anterioridad caótica de sensibilidad, que no puede ser contenida en un marco de inteligibilidad determinado y lo que de ello devendrá posteriormente *acceptable*, reconocible, en tanto que forma de conocimiento, respecto de lo que arte, para un determinado mundo, es. Se entiende que Badiou está aquí definiendo el mundo del arte, o los mundos del arte, las situaciones en donde se da este complejo espacio de lo arte, y no indicando que toda actividad artística, es decir, en tanto que reconocida como tal por el estado de la situación, es un “acontecimiento artístico”. Así, por ejemplo, el impresionismo, el cual no existe como tal en su momento, es decir, durante y mediante la agrupación exhibitiva de quienes caen bajo su nombre, ni como el conjunto de reuniones informales en las cuales aquellos que participaban compartían sus intereses y métodos, deriva su aparición al rechazo que sus formas, *en* sus obras, producen en la estructura estatal de reconocimiento de lo dado *como* arte para la sociedad de su momento. Su nombre, impresionismo, que nombra a un conjunto de modos de hacer, deriva directamente de una primera denostación a su propuesta. Si bien es cierto que el “nombre” de este *acontecimiento artístico*, el Impresionismo, está sujeto al título que otorga Monet a uno de sus cuadros, “Impression, soleil levant”²⁵¹ lo que nombra este nombre otorgado por la situación, es un modo de desmarcar a esa *forma de pintura conjunta* de lo que *arte* significaba para el estado. Mediante el nombre de Impresionismo lo que se nombra es desde ya el reconocimiento de inexistencia que el propio articular del colectivo dado componía en tanto que anomalía. Bajo el nombre fortuito de un hecho del arte, *una* pintura de Monet, más bien, el nombre que nombra a una pintura de Monet, que era ya reconocida en tanto que pintura por el propio Monet, y por tanto, adscribiéndose a la Historia del Arte del estado, y que se presenta formalmente para ser reconocida en tanto que tal, es decir, se muestra o aparece en el estado de reconocimiento formal del objeto, bajo ese nombre se nombra un *conjunto de formas*, prácticas, métodos y estrategias de componer que terminan por co-incidir con su permanencia, y en definiti-

252

La Sociedad de Artistas Independientes fue formada en París en el año 1884. Su slogan fue: "sin jurado ni recompensa". Entre sus fundadores estuvieron Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat y Paul Signac. La creación de este espacio de exhibición fue la respuesta ante el clima de rigidez y tradicionalismo que tenía el Salón oficial con el respaldo del Estado. En el primer Salón de los Independientes, obras de Signac, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, incluso Vincent van Gogh, fueron exhibidas. En posteriores salones, artistas como Henri Matisse, Henri Rousseau, Jean Metzinger, Georges Braque, entre otros, fueron generando diversos escándalos por sus obras. Me permito aquí nombrar en la historia de las exhibiciones del Salón de los Independientes, la monumental pintura de Henri Matisse *Le bonheur de Vivre*, óleo sobre tela (176,5 x 240,7 cm.) obra que los críticos de la época atacaron por su "planura", colores y estilos ecléctico. Hoy la obra es parte de la colección permanente de la Barnes Foundation. <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/7199/le-bonheur-de-vivre-also-called-the-joy-of-life?searchTxt=matisse&submit=submit&rNo=4>.

va, con el reconocimiento de sus formas. Quizás como ninguno otro, el Impresionismo, entendido ahora ya como lo que nombra a un movimiento artístico, y etapa artística de una modernidad europea, retrata la forma en que las formas artísticas inician un proceso de desajuste para con lo que hasta entonces se reconoce por el estado, y posteriormente, puede suceder, su "aceptación". Paradójico ejemplo el del Impresionismo, marcado por dispares figuras como Manet, Monet, Degas o Cézanne, los cuales operan "sin querer" la apertura a mayores y radicales formulaciones de la práctica artística. La secuencia formalista continúa mediante los Post-Impresionistas, los *fauves*, los expresionistas, y se extiende incluso hasta las vanguardias y las post-vanguardias. La tradición de la ruptura se asienta de tal modo que, aún hoy, este sentido de ruptura impera en el actuar del arte contemporáneo y sus sucedáneos, como son la moda, el diseño, la arquitectura. Diré que incluso, en algún sentido, la operación actual del arte en su relación para con los estándares culturales del estado intenta coincidir, aunque sea solo a manera de espectáculo, esa "sensación" de ruptura con una especie de "educada recepción", o más aún "colegiada percepción" de esa "ruptura".

El Salón Oficial negaba la injerencia de las formas consideradas nuevas, manteniéndolas al margen y denostando sus actividades. Dicho rechazo, dicha contra-intuición, dio como resultado la propia necesidad de erigir un medio de propia difusión, un mecanismo de apareamiento, uno de los cuales fue el Salón de los Artistas Independientes²⁵². El ejemplo es suficiente para exponer el modo en que dentro de un mismo contexto se confrontan, en generalidad, al menos dos modos de procedimiento sensible. Primero aquel que define los modos de reconocimiento que el propio estado se otorga como los plausibles, verídicos, de ser considerados en tanto que tales, es decir, como formas artísticas aceptadas, el mundo del arte. Mundo respecto del cual es posible configurar un conocimiento acabado del mismo. Y luego otro, aquel de las *otras* formas de aparición sensible que se autodefinen en su propio nuevo marco-desmarcado de aparecer. Hoy es indudable la "victoria" de los segundos sobre los primeros, en el caso del Impresionismo y sus consecuencias. Sin embargo, podría llegar a decir, dicha victoria es parcial en la medida que la existencia de los segundos hoy sigue siendo el nuevo canon de condicionamiento

público. No es aquí donde analizar los comportamientos sociales, psicológicos o económicos que definen estos hechos en la sociedad, pero otorga un cierto ejemplo de los modos de acondicionamiento masivo en los cuales ejercemos nuestras actividades.

En definitiva, en Badiou, como en otros casos, encontramos una definición de confrontación respecto a lo que se define. Todo trabajo de arte es una descripción sin lugar, porque su propia forma, su existencia, describe algo para lo cual aún no hay, propiamente hablando, mundo. Lo que la obra, el procedimiento, está describiendo, es su propia aparición y la oportunidad que la misma dirige a un porvenir. Como hecho del arte, la obra es un punto singular en el proceso de indagación de una verdad, dentro del procedimiento genérico. Entre ellas, entre las obras, conforman los puntos de realización de aquella verdad inaugurada por un acontecimiento. Pero ¿qué o cómo reconocer un acontecimiento artístico?

Sabemos ya lo que es un acontecimiento dentro de la filosofía de Badiou. Entonces, habiendo él mismo nombrado ciertos ejemplos, quisiera volver sobre uno de los mismos a modo de especificar esta figura.

253

“Para la filosofía de Badiou, Schönberg es el nombre de un acontecimiento musical, el iniciador de un proceso-sujeto de verdad (llamado la Escuela de Viena, y después serialismo), pero por todo eso no opera como una condición para su filosofía.” François Nicolas, “Schoenberg” trad. Steven Corcoran, en Steven Corcoran, *The Badiou Dictionary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 306.

254

He decidido mantener el nombre en su original alemán, aun siendo que tanto en el diccionario referido el nombre esté escrito sin las cremillas.

255

Alain Badiou, *Logiques des mondes*, 89.

256

Íbid., 89.

Dada la posición que ocupa en el contexto de la escritura de Badiou, es que, a pesar de no querer establecer un diálogo directo respecto de lo que Badiou piensa de la música, creo necesario esclarecer la pertinencia del nombre de este acontecimiento. Como lo comenta François Nicolas, el acontecimiento Schönberg no tiene la misma condición dentro de la filosofía de Badiou que en su caso sí tiene la figura de Wagner.²⁵⁴ Nicolas quiere decir con ello que, es posible, distinguir en Badiou aquellos acontecimientos que para él son en efecto figuraciones rupturistas, que en efecto deconfiguran lo existente, y aquellos acontecimientos que le sirven de ejemplo. Es el caso de Schönberg. Sin embargo, en tanto que ejemplo, la figura de éste le permite a Badiou también exponer el cierre que sufren también los acontecimientos. Cierre en este sentido que no tiene que ver con una especie de apagón del fulgor acontecimental mismo, sino más bien, tiene que ver con que, en algunos casos, y podría atreverme a decir que es el caso de Pollock, las indagaciones fieles donde se fijan las oportunidades de las verdades desplegadas, pueden llegar a un punto de extinción.

En el Libro 1 de *Logiques des mondes*, Alain Badiou expone, a modo de resumen introducción, la formalidad dialéctica existente entre mundo y acontecimiento. El segundo, como ya ha quedado prescrito, siendo siempre una ruptura en la “logique présentative du premier.”²⁵⁵ Es en este primer escolio en donde rápidamente Badiou define:

“On convient d’appeler “corps” la dimension mondaine du sujet. Et “trace” ce qui, à partir de l’événement, détermine l’orientation active du corps. Un sujet est donc une synthèse formelle entre la statique du corps et sa dynamique, entre sa composition et son effectuation.”²⁵⁶

Para explicitar estas prescripciones lógicas, es que Badiou utiliza el ejemplo de Schönberg. Es éste quien en palabras de Badiou, parte, quiebra, la historia. ¿Cómo parte la historia? La parte mediante un axioma de decisión, y, por tanto, declarativo de una posibilidad otra a la legislación existente. “Événement aussi laborieux que radical, qui met presque vingt ans pour s’affirmer et disparaître.” La decisión de Schönberg toma lugar en el proceso mismo de su venir a ser. No se convoca en solo una obra sino en

257
Íbid., 91.

la constelación de obras, en su conjunto, que afianzan la existencia de su aparente inexistir anterior. Es en ese proceso, en esta trayectoria infinita, porque en su darse no se tiene sentido específico de su destino, en la cual, el sujeto deviene. El sujeto aparece, se crea, en ese no-lugar, más aún, en ese fuera de lugar que es la puesta en fidelidad de la trayectoria. ¿Cuál es el acontecimiento entonces? ¿Es acaso el momento en que Schönberg se convence a sí mismo de la oportunidad de este camino? ¿Es acaso el instante preciso en que “se le aparece” la posibilidad? No podemos determinar de este modo al acontecimiento. Su condición es la de aparecer y desaparecer, solo tenemos fragmentos, pedazos, actualizaciones que en su conglomeración indican la posibilidad de su anterioridad. Ciertamente anterioridad iluminadora en la secuencia de certezas inclusivas que operan en la práctica, esto es, en el trabajo militante de hacer aparecer lo otro inexistente. De allí su raíz política. Pero no podemos decir dónde está el acontecimiento, sino intuirlo en el edificio, el mapa, las huellas que son las indagaciones formales del axioma. Así, las obras, son lo más fijo que obtenemos, como ejemplificaciones realizadoras del acontecimiento, sin totalizarlo.

“Notre sujet sera le devenir d’une musique dodécaphonique ou sérielle, soit d’une musique qui légifère sur les paramètres musicaux – et d’abord sur les successions licites de notes – à partir de règles sans rapport avec les harmonies licites de la tonalité ou les enchaînements académiques de la modulation. C’est de l’histoire d’une nouvelle forme, incorporée dans des œuvres, qu’il est ici question sous le nom de sujet.”²⁵⁷

El sujeto es esta historia de una nueva forma en las obras. Sujeto e historia vienen aquí a componerse intercambiables. Y aquí es donde ya podemos decir por qué la historia en Badiou no es la Historia. La historia es siempre una historia de la sujeción compuesta por la actividad de los cuerpos. La historia solo sucede en la inusitación efectiva, laboriosa, de la marca fiel. La Historia es la legislación prescriptiva de lo existente en términos de la oclusión y distribución en un mundo dado. Diré, esa Historia es el cierre de la posibilidad de todo cambio, es lo que niega la ocurrencia del cambio, por tanto, niega la existencia de un acontecimiento, y por tanto niega la existencia de otras verdades. La historia es el

258
Íbid., 91.

sujeto. Y aquí el eco del proletariado como sujeto de la historia es preciso, pero anterior al forzamiento totalizante del Partido. En efecto, la historia es la intermitente existencia de la invariancia comunista, entendida ésta como la gesta de lograr un mundo sin poder. Pero continuaré aquí solo en la senda ejemplar que ha elegido Badiou en la figura de Schönberg.

La historia de la música serial es “coextensiva” a la historia de la música contemporánea. La huella, para Badiou aquí, es el “nouvel impératif d’organisation musicale des sons”, formalmente inscrita en un cuerpo, “suite effective d’œuvres”. Para Badiou aquí será importante exponer la finitud de una infinitud. En el caso de la música serial, que está ahí, continúa con nosotros podría decir, al igual que los “drippings” de Pollock, tiene su fijación temporal porque se satura, se agota su capacidad de continuar. Aquí Badiou hace uso de un concepto débil que, en mi lectura, contiene todo su clasicismo, y con ello quiero decir, que insiste en cierto modo en una lectura “estética”:

“On ne trouve plus guère de déploiements “intéressants”, de mutations significatives, d’achèvements locaux. C’est ainsi qu’un sujet infini vient à sa *finition*.”²⁵⁸

Pero insistiré en este punto, el acontecimiento-Schönberg es, en tanto que acontecimiento, un aparecer que desaparece y en su fulgor queda la oportunidad de la producción de secuencias infinitas, que, en su momento, del cual tampoco podemos decir nada de antemano, puedan nuevamente reinscribirse en su fidelidad. Y se entiende que esta fidelidad no es desde ya un cierre de la posibilidad de actualización, por el contrario, es siempre una invitación a la posible adveniencia de un otro acontecimiento. Para Badiou la academización del dodecafonismo es solo una respuesta posible mediante la cual el mundo tal como es intenta adquirir y detener la oportunidad del cambio. Es un construcción autoritaria y conservadora que “historiza”, con ello archiva, clasifica, estatiza, el fulgor del acontecimiento. Pero, los cuerpos subjetivados resisten, aún al cierre académico.

259
Íbid., 95.

260
Íbid., 99.

El nombre genérico de una construcción subjetiva es “verdad”. Y con ello Badiou otorga la definición más explícita de la operatividad del concepto verdad en su filosofía:

“La vérité d’un monde n’est pas un simple objet de ce monde, puisqu’elle le supplémente d’un sujet où se croisent la puissance d’un corps et la destinée d’une trace. Comment faire entendre la vérité de l’audible sans transiter par l’in audible ? C’est comme désirer que la vérité soit “humaine”, quand c’est de son in-humane que s’assure son existence.”²⁵⁹

Finalmente, Schönberg le funciona a Badiou como un ejemplo específico, en el ámbito de los procedimientos artísticos, de acontecimiento. Quiebre de la Historia, comienzo de una historia, localización de una secuencia que inaugura toda una constelación de subjetividades, un espacio de cuerpos, creación de huellas, que, y a pesar de su cierre, tanto sea por falta de indagaciones o por la solemne lápida estatal, el acontecimiento aquí, es su capacidad, queda también a la espera. Si de algún modo hay una angustia que atraviesa la filosofía de Badiou es la angustia del cuerpo en resistencia, es decir, en definitiva, del cuerpo donde el sujeto continúa su proceso. Para Badiou, el ruido contemporáneo, con su equivalencia valórica, indica como mero terror todo intento de destrucción, y con ello, dialectiza en su necesidad la existencia de toda aparente disidencia. Entonces, para Badiou, solo nos queda una respuesta Beckettiana, sujeta a una continuidad que quiebra al cuerpo. Ahí yace el coraje del sujeto. Continuar a pesar de las circunstancias. Continuar fiel. Continuar en, citando Badiou a Beckett: “Je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j’aurais de ne pas continuer.”²⁶⁰

261

“Le poème, dit Platon, est “ruine de la discursivité de deux qui l’écotent”. La dianoia, c’est la pensée qui va à travers, la pensée qui enchaîne et déduit. Le poème, lui, est affirmation et délectation, il ne va pas à travers, il se tient sur le seuil. Le poème n’est pas franchissement réglé, mais offrande, proposition sans loi.” Alain Badiou, *Petit Manuel d’Inesthétique*, 33.

262

“I. -Y, por cierto -dije- que tengo en la mente muchas otras razones para suponer que la ciudad que fundábamos es la mejor que pueda darse; pero lo afirmo sobre todo cuando pongo mi atención en lo que toca a la poesía.
- ¿Y qué es ello? -preguntó.
-Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa. De hecho, me parece que esto se muestra evidente,
con más claridad, ahora que hemos distinguido los elementos del alma uno a uno.” Platón, *República*, 595a-595b, trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (Madrid: Alianza Editorial, 2011), 555.

263

“(…) la pensée qui est un logos soumis à une loi, possède un paradigme: c’est la mathématique.”, Alain Badiou, *Petit Manuel d’Inesthétique*, 33.

264

No alcanza aquí en la tesis la posibilidad de analizar el texto de Badiou, *La République de Platon*, traducción e interpretación libre del texto griego, en donde Badiou contemporaneiza mucho de los elementos establecidos en el original. Solo dejaré aquí en tanto que mención relacionada a lo que en el mismo contexto Badiou hace decir a Sócrates: “-Imagine quelqu’un capable de faire les deux choses: le réel et son imitation. Crois-tu qu’il mettra tout son zèle à devenir exclusivement ouvrier des images? Que cet artisanat fera tout le sens glorieux de sa vie, comme s’il n’avait jamais rien eu de mieux à faire?
-Et pourquoi pas? susurre Amantha, quelque peu ironique.
- Tout de même! S’il connaît la vérité de ce que par ailleurs il imite ou représente, il mettra son zèle à réaliser cette vérité plutôt qu’à en imiter le support. Il laissera derrière lui, tombeaux de sa mémoire, autant d’œuvres sublimes qu’il le pourra. Il donnera forme au désir d’être celui dont on fait l’éloge plutôt que celui qui le prononce.
- À supposer, dit Amantha toujours sur la réserve, que le prestige personnel et l’utilité sociale soient à coup sûr du côté du premier. Ça se discute...
- Ne chicanons pas! Dit Socrate irrité. Simplifions. Nous n’allons pas demander des comptes à Ho-

La disputa antigua entre filosofía y poesía es la diferencia en su pensar. La filosofía es el pensamiento que deduce, que deriva y une, que asocia. La poesía es un pensamiento que afirma desde sí, sin ley.²⁶¹ La poesía prohíbe el pensamiento discursivo. Y siendo la filosofía la verdadera política bien fundada, aquella que “garantiza el agarre (arraigo) del pensamiento sobre la existencia colectiva”, Platón prohibiría la existencia de la poesía en tanto que ésta se opone a este pensamiento político. Para Platón el recurso genuino contra el poema debe ser encontrado en la labor de calculación del logos.²⁶²

¿Qué quiere decir aquí decir *sin ley*? ¿A qué ley primero se refiere esta ausencia que ostentaría el poema por sobre la filosofía, en este caso la política? Y en este mismo sentido ¿a qué ley entonces está sujeta la filosofía, como su cadena de la que no puede huir? La razón de esta ilegalidad del poema, de la poesía, sería su propia capacidad de darse a sí el estatuto instituyente de su condición de ser y existencia. a diferencia de la filosofía, que es un pensar sobre algo, el poema, *objeto* que aparece, forma que se da, genera su propia condición de estar, siendo su propio sitio de darse, su cuerpo y su infinito.

Valga por ahora confirmar que la poesía prohíbe el pensamiento discursivo, la *dianoia*. La dianoia es el pensamiento que deduce y une.²⁶³ El poema no deduce, sino que es en sí mismo afirmación, “habita en el umbral”. Nos encontramos ante uno de los ejes metafóricos de Badiou, su referencia a esa localidad que es puro acontecimiento. El poema se establece como absoluta totalidad de sí, siendo que es algo que excede en, y a, el mundo. Es esta la *umbralidad* referida, la aparición acontecimental de un abismo.

Cita Badiou a Platón: “Aquel que entrega su oído a la poesía debe estar en guardia temiendo por la política de su alma.” Cabe consignar aquí la constantemente argumentada diatriba platónica contra el poema, y contra los poetas. Es en el libro X de *La República*, en donde Platón expulsa a los poetas, y a la poesía de la organización de la ciudad. Esta medida, medida, es de orden político, mediante la cual se mantiene a distancia la dimensión imitativa de lo poético.²⁶⁴ Es del *encantamiento* del poema de lo que se protege a la ciudad, y en ello, a la humanidad. Este encantamiento es el poder de la mimesis existente en el poema. Un

mère ou à un quelconque poète sur tout ce qu'ils racontent. Prenons le savoir-faire médical. Nous pourrions demander : ce poète fameux qui fait des vers sur les maladies et leurs guérisons, a-t-il été un vrai médecin ou s'est-il contenté d'un pastiche du discours médical ? Et cet autre poète, ancien ou moderne, avec ses strophes sur la Grande Santé, dirons-nous qu'il a vraiment guéri de vrais malades, comme Fleming ou même Claude Bernard ? (...) On pourrait continuer longtemps, mais je propose de laisser tomber ce genre de questions. Nous ferons grâce aux poètes, sans plus les tourmenter, de tout ce qui concerne les techniques. Nous allons nous concentrer sur les sujets les plus importants et les plus difficiles à propos desquels Homère a choisi de s'exprimer : la guerre, la stratégie, l'administration, l'éducation... Là, on est peut-être en droit de lui dire : "Mon cher Homère, si, en ce qui concerne la vérité d'une vertu, vous ne stagnez pas à une distance de trois degrés, si vous n'êtes pas ce que nous appelons un miméticien, c'est-à-dire un ouvrier des images, si vous êtes parvenu à deux degrés seulement du Vrai, et si enfin vous êtes capable de distinguer les Formes qui font paradigme pour l'amélioration de la vie des hommes, tant publique que privée, de toutes celles qui la dégradent, alors dites-nous, cher poète, quelle communauté politique vous doit sa transformation radicale, comme la Russie a pu la devoir à Lénine, et beaucoup d'autres, grandes ou petites, à beaucoup d'autres, autrefois comme aujourd'hui, de Robespierre à Mandela en passant par Toussaint-Louverture ou Mao Zedong? Quel pays vous tient pour un remarquable législateur ? Il y a eu Lycurque à Sparte et Solon à Athènes. Mais vous ? Où donc ?". Alain Badiou, *La République de Platon* (Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2014), 539-541.

265

"Pero, *el arte*, el arte democrático por excelencia, en el cual hijos naturales como Pericles, y profesores visitantes como Protágoras y Gorgias eran maestros, es el arte de la palabra hablada (el discurso): hacer la oratoria política o forense, la cual encanta al alma e induce una suerte de placer, que inspira a quienes lo escuchan haciéndoles volar. Un buen discurso funerario deja a una audiencia democrática embelesada por los siguientes días; con sus cabezas en las nubes, adorando en sí mismo y perdidos en la admiración ante la visión de la Gran Atenas conjurada por el mago-maestro." Rupert C. Lodge, "The Origin of Art", *Plato's Theory of Art* (Londres: Routledge London, 2011), 38. En este fundamental texto de interpretación y explicación de la teoría del arte de Platón, encontramos el sentido que la oratoria, el decir, como definición de mundo, tenía en Grecia, y, en particular, Atenas. Sin embargo, era a este arte, al de la oratoria pública al que quizás refería la prohibición platónica. Esta habla que fácilmente podía devenir demagogia, control de masas, en definitiva. Esta "poesía" del habla, que transforma la realidad, que inspira pero que vela a esa misma realidad a la vez, es contraria al sentido de orden, que, como destino del pueblo griego, tenía por objeto la im-

encantar que es a la vez un persuadir, un convertir, un sortilegio que cae sobre el sujeto mediante la palabra poética. Este poder ostentado por la poesía a través del poema es en definitiva el que prohibiría el acceso al principio sublime, es decir, este poder de la poesía no permitiría el alcance a la verdad. El poema, máquina de imitación, máquina mimética, niega o vela el acceso a la verdad. No solo lo niega, sino que, presenta su propio aparecer como el ídolo falso de esa verdad. Usurpa el lugar de la verdad la poesía mediante su sí. Ahora, es necesario entender también a qué poesía refiere Platón, la poesía de su tiempo, que considera a su actualidad y aquella de su antigüedad. Hay que preguntar aquí por el contexto de su pensamiento. ¿Cuál es la poesía a la que refiere la prohibición platónica en su tiempo? ¿Cuáles eran las formas poéticas mayores en su período? La poesía, el uso de la palabra poética, dramática, tenía en la poesía funeraria una de sus mayores expresiones, a saber, aquella poesía que se exponía al pueblo durante los funerales de una persona importante.²⁶⁵

La poesía, es el temor platónico, transforma lo que de real cognoscible pueda ser accesible. La poesía, el poema, el decir poético, clausura el razonamiento deductivo y opera como una veladura a lo que acontece. Si el acceso a la verdad posible sobrepasa el ámbito de los sentidos mediante el pensamiento que deduce, el poema corta esa capacidad y orienta el pensamiento a un estado de "ineficiencia". Esta ineficiencia es en definitiva la que puede simplemente producir la decadencia absoluta de una sociedad, de una ciudad.²⁶⁶

La preponderancia de la poesía sobre el resto de las artes es solo resultado de una estrategia de exhibición filosófica *performada* por Badiou. Será evidente que en el caso de la obra de Badiou, la poesía presenta una identidad con el arte en tanto que tal. Pero esto no significa un orden jerárquico. La poesía será el ejemplo central para Badiou como arte, porque es *en* el poema en donde Badiou reconoce el emblema de producción de verdad, como es el caso del matema en la Matemática.

¿Qué es por tanto la poesía para Badiou? "La poesía es una acción inmediata, como toda figura de verdad, es también un programa de pensamiento, una poderosa anticipación, un forzamiento de lenguaje promulgado por el advenimiento de un "otro" lenguaje

sición “sobre un mundo de caos social casi-bárbaro, el ordenado modelado característico de una satisfactoria-mente cosmos social.” *Ibid.*, 39. Comenta Lodge finalmente acerca de la visión del arte de Platón: “Del relato hilozoísta o realista de los primeros filósofos-científicos, él (Platón) deriva no solo el punto de vista de una motilidad universal, sino la fe de que, en la naturaleza misma, cualquiera sea su origen, hay una poderosa tendencia a la unidad, al orden, y a un sistema inteligible. Él está convencido, por ejemplo, de que, si los artistas humanos solo buscan una orientación objetiva para sus esfuerzos como impostores de patrones, encontrarán que hay, al menos parcialmente expresado en el cosmos físico, una especie de objetividad sobre la que pueden confiar. La “escala enarmónica” de la música “clásica” griega es matemáticamente idéntica en principio con la gran escala construida en concordancia con los intervalos descubiertos entre los cuerpos celestiales estudiados por la astronomía griega. Una sucinta investigación cuidadosa descubrirá, sin duda, la apropiada fórmula matemática para un número de otras escalas helénicas de la escala Dórica correspondiendo precisamente a las características de longitud de la voz de un joven cuando está en estado de ánimo marcial; y de los ritmos marciales adecuados precisamente a los pasos marchantes para la guerra del mismo joven; y el tipo de sentimiento de guerra correspondiente, punto por punto, con los tonos y ritmos de la escala Dórica. Similarmente, la investigación descubrirá correspondencias objetivas entre tonos, intervalos, y sentimientos apropiados en una revisada escala Pitagórica, y los tonos, paso, y sentimientos apropiados para hombres de edad madura, marchando pacíficamente y en estado ceremonial. Danzas de guerra y danzas de paz, impuestas sobre la motilidad humana, están en el orden de la naturaleza. Del mismo modo son otros tipos: las danzas ceremoniales en honor de esta u otra deidad, danzas de apareamiento aprobadas para las ocasiones de matrimonio, las, acaso, violentas danzas recomendadas por los médicos para adquirir auto-control emocional. Las danzas que no son en el orden de la naturaleza deben ser, por cierto, eliminadas.” *Ibid.*, 40.

266

Slavoj Žižek en el fastuoso texto de *Less than nothing, Hegel and the shadow of Dialectical Materialism*, toma el pensamiento de Badiou para indicar la necesidad de un retorno a Platón, elemental en el tractatus matemático-político de Badiou. Del mismo se puede finalmente inferir, con Badiou, que la expulsión mentada estaría dirigida más bien no al poeta, del tipo Mallarmé o Celan, los cuales en definitiva estarían efectivamente “haciendo aparecer” aquello que excede, una verdad, sino a los otros “poetas”, los miméticos, aquellos que prometen una transformación de la realidad en sus palabras, pero esconden la sentencia impertérrita de un status quo eterno. El “poeta” que pregona el destino de un pueblo, sobre los otros, por vía de un origen

que es al mismo tiempo inmanente y creado.” La poesía es una acción inmediata, un programa, una anticipación, y un forzamiento. Figura de verdad, la poesía, y en ello el poema, es un acto de verdad. El acto de verdad *par excellence* es la sustracción operativa que es la poesía. Es mediante el acto de sustracción, mediante la acción del acto, que es cognoscible lo único cognoscible en el elemento de lo real, esto es, el vacío del ser en tanto que tal.

El poema es quiebre como novedad radical. Novedad que, en tanto que tal, inexiste en su tiempo instante y que solo posteriormente, retrospectivamente, podrá, quizás, ser reconocida como el instante de una verdad.

Siguiendo a Mallarmé, Badiou expone que el poema es “este único fragmento del habla que todo por sí mismo se sustrae del reportaje universal”, de aquel lenguaje comunicacional que solo sirve para el dar cuenta por uno, para calcular, para determinar y hacer obedecer a lo que existe respecto de su entelequia. El poema, en y desde Mallarmé, se sale, huye, se huye, huida constituyente, disseminación de una “insurrección de un afuera sin interioridad”²⁶⁷.

El poema es el “matema” del arte. Y en el poema, es la poesía el habla que se sustrae de la mundaneidad de lo evidente-constituido, de la exégesis de lo cotidiano delimitado, ajeno al pre-establecimiento de la maquinaria productiva. “Contra la obscenidad de “todo lo visto” y “todo lo dicho”, la presentación, la calculación, el comentario de todo, el poema es el guardián de la decencia del decir. O lo que Jacques Lacan llamó la “ética del buen-decir.”²⁶⁸ Es en este sentido, el poema, el lugar dónde el lenguaje, aquella composición de sentido, se escinde de sí mismo, produciendo una eventualidad que, a pesar de su parentesco formal, le surge ajena, como una otredad que le excede en todas sus partes. A lo que se opone la poesía, el poema, es a la jurisdicción sobre el pensamiento mismo de la ruptura matemática, al poder de inteligibilidad que tiene el matema. El poema permanece esclavizado por la imagen, por la singularidad de la experiencia. El poema hospeda un vínculo impuro con la experiencia sensible. Un vínculo que expone al lenguaje a los límites de la sensación. Por ello la existencia de un pensamiento del poema es siempre dudoso. Interrumpir al poder del poema (sofista) es el trabajo del matema (filosofía). Ese

de sangre, es un poeta que debiese ser expulsado de la Ciudad. En el capítulo "Vacillating the semblances" Žizek connota la posible incapacidad del propio Platón para reconocer las consecuencias de su propuesta respecto de las Ideas: "La conclusión que Platón evita está implicada en su propia línea de pensamiento: la Idea supersensible no habita más allá de las apariencias, en una esfera ontológica separada de un Ser completamente constituido; es (la Idea) apariencia como apariencia. (...) La lección implícita de Platón no es que todo es apariencia, que no sería posible dibujar una clara línea de separación entre apariencia y realidad (lo cual significaría la victoria del sofismo), sino que la esencia es "apariciencia como apariciencia", que la esencia aparece en contraste a la apariciencia dentro de la apariciencia; que la distinción entre apariciencia y esencia debe ser inscrita en la apariciencia misma. En la medida que la brecha entre esencia y apariciencia es inherente a la apariciencia, en otras palabras, en la medida que la esencia no es sino apariciencia reflejada sobre sí, la apariciencia es apariciencia contra el fondo de la nada –todo lo que aparece es en último sentido un aparecer de la nada (o para ponerlo en términos de física cuántica, toda entidad emerge de una vacilación cuántica del vacío)." Slavoj Žižek, *Less than nothing, Hegel and the shadow of Dialectical Materialism* (Londres-Nueva York: Verso, 2014), 37-38.

267

Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 9.

268

Íbid., 25.

269

"the absence of the world in the space of language that is its site." Pierre Macherey, "The Mallarmé of Alain Badiou" en Gabriel Riera, *Alain Badiou, Philosophy and its Conditions* (Albany: State University of New York Press, 2005), 110.

270

Alain Badiou, "Qu'est-ce qu'un poème, et qu'en pense la philosophie ?", *Petit Manuel d'Inesthétique*, 38-39.

271

Pierre Macherey, *Alain Badiou, Philosophy and its Conditions*, 111.

272

Alain Badiou, *Theoretical Writings*, 236.

poder es la acumulación de un no-pensamiento (no logos) que se presenta a sí mismo a través del poder lingüístico de un pensamiento posible.

En los términos de Badiou, el poema no evoca ni sugiere ninguna presencia desaparecida o velada. El poema para Badiou produce "la ausencia del mundo en el espacio del lenguaje que es su sitio."²⁶⁹ El poema es algo que no está al servicio del sentido ni la representación. Y ciertamente, en ningún caso, es una histórica escenografía para un desaparecimiento. El poema excede al mundo: "*le poem surpassa en puissance ce dont le sensible ce capable*"²⁷⁰. Y en particular, la acción poética, "encarnada en la producción de poemas"²⁷¹ presenta Ideas en un estado puro. No hay sentido a ser descubierto o liberado, sino objetos efectivamente desencadenados de la cárcel de la interpretación.

En definitiva, lo que encontramos en Badiou es una afirmación, incluso diré una invitación y una bienvenida. Frente a ese cierre que signa al pensamiento europeo y a sus sucedáneos, el de que algo efectivamente había sido ya perdido y respecto del cual nunca pudieron acontecer, Badiou gira la dirección y saluda en cambio la oportunidad de un porvenir a construir aquí y ahora mediante nuevas y radicales formas de nombres. Al contrario de la queja conservadora por la falta de "nuevos" templos, Badiou opera con una frialdad perturbadora, desactivando el largo canto de las sirenas de la finitud y la muerte, saludando a los cuerpos vivos que crean otros mundos: "Este es el centro de la experiencia poética como experiencia de pensamiento: dar acceso a una afirmación de ser que no es una adecuación como aprehensión de un objeto."²⁷²

273

Martin Heidegger, "El Origen de la Obra de Arte" en *Caminos de Bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Editorial Alianza, 2015), 57.

274

Paul Celan en su poema en prosa traducido como *Diálogo en la Montaña*, como comenta John Felstiner en su libro, "hace patente el problema del habla humana: ¡Die Geschwätzigen! ¡Los parlanchines!" O los "habladores". Felstiner hace notar que la palabra alemana "Geschwätz" significa parloteo, habladuría, en efecto, palabrería. En el texto Felstiner dice: "una palabra bastante común que le gustaba a Kafka y que para Heidegger significaba la charla cotidiana, alienada del verdadero ser. En el ensayo de Walter Benjamin *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, *Geschwätz* designa el parloteo insustancial después de la caída, el habla sin poder de Adán de dar nombre a las cosas (que únicamente emerge cuando el judío Pequeño nombra determinadas flores y árboles). El "parloteo" de los judíos de Celan es una caída —vía el cataclismo que aniquilara a Benjamin— desde el habla otorgada por Dios." John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* (New Haven: Yale University Press), 144-145.

¿Cuál es entonces la diferencia sustancial, aquella que resuelve la querrela de sus cercanías, que dirime la distancia mensurable entre la teoría estética de Heidegger y aquella *inestética* de Badiou? Tendremos que en primer lugar comentar, y aquí solo queda ello, el comentar, los alcances abismantes de la teoría estética heideggeriana. Alcances que han "iluminado" o "ensombrecido" por décadas no tan sólo al pensamiento externo a la cosa arte sino más bien, directamente dispuesto en el corazón de la maquinaria pensante de la praxis artística. ¿Qué es lo que ha dicho, escrito, Heidegger entonces sobre el arte? Lo que ha dicho y escrito Heidegger sobre el arte parece iluminar, aquí sí, todo su pensamiento retroactivamente. El pensamiento de Heidegger, podemos decir, está signado por el potencial del arte, y ciertamente más aún, por la potencia de la mayor de las artes, la poesía. Será sobre todo en la poesía en donde Heidegger encontrará el refugio filosófico a la errancia del ser, a la huida inapropiable del ser. Será la poesía, el arte, en definitiva, el único medio que permitirá atisbar, aunque sea en el entrecejo y cerradura velada de los ojos, entre los párpados, la luz desapareciente de los dioses.

En el epílogo de su texto *El Origen de la Obra de Arte*, Heidegger plantea la imposibilidad de decir sobre el ser de la obra de arte. Apunta aquí: "el enigma que es el propio arte".²⁷¹ Un enigma que no puede ser resuelto, del que solo podemos hacer reflexiones y sondeos. ¿Cuál es, entonces, la posición de Heidegger hacia el poema? ¿Cuál es su pensamiento sobre la poesía, y, por ende, sobre el arte? ¿Cuál es esta resolución reflexiva que no puede determinar el ser del arte?

En Heidegger la obra de arte es un vehículo de esa percepción del mundo que queda oculto tras la palabrería.²⁷⁴ La obra de arte entonces opera como desveladora de lo que se oculta, o más bien, respecto de aquello que es reducido a su ocultamiento. Y en ese desvelar la obra aún más, abre hacia una otredad aquello que es, como un suplemento, como un exceso que "hace" verdad del mundo.

"¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue

275Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, 25.**276**

Íbid., 25.

277

Íbid., 25.

278

Íbid., 31.

279

Íbid., 31.

llamado por los griegos Aletheia. Nosotros decimos verdad sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.”²⁷⁵

Entonces, el cuadro, la pintura de van Gogh, trabaja como lo que hace patente al ser verdadero del objeto al que indica. Salir al estado de no ocultación, que es el estado de verdad, el ser verdadero, de lo que realmente ese útil, el par de zapatos de labriego del labriego, sale, aparece, salta, se hace patente mediante su representación.

La obra de arte así es un transparentar que eleva, un andamio que exhibe re-exhibiendo lo que esencialmente de la cosa que representa está, permanece, oculto. La obra así “pone”, establece la verdad de lo ente. “El ser de los entes alcanza la permanencia de su aparecer.”²⁷⁶ Tenemos un objeto cuya capacidad sería la de, a través de sus propias condiciones, develar al ser de los entes que refiere. El arte entonces, la práctica disciplinar de lo que produce arte, tendría esta capacidad única de, desde su modo, que es la forma de su propio acontecer, establecer un estadio de estabilidad del ser del ente. Su esencia, por tanto, la del arte, “sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente.”²⁷⁷

Si el arte es entonces para Heidegger el “ponerse a la obra de la verdad” ¿Qué es entonces la verdad misma que a veces acontece como arte? Heidegger sigue preguntándose sobre este descubrimiento respecto de la obra de arte: “Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia”²⁷⁸ y mantiene: “Ser-obra significa levantar un mundo”.²⁷⁹ Para Heidegger la obra es esta apertura mediante la cual en efecto lo que ocurre allí, en la mediatura constituida por la forma de la obra en sí, es la mundaneización del mundo. La hacedura de la tierra, lo cual opone al mundo de la cuenta-por-uno, aquello que solo intoxica el verdadero ser a la pusilánime ambientación de sus partes decibles, y lo libera:

“El color luce y solo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Solo se muestra cuando permanece sin descubrir

280
Íbid., 33.

281
Íbid., 28.

282
Íbid., 28.

y sin explicar. Asimismo, la tierra hace que se rompa contra sí toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora.”²⁸⁰

En la obra, lo que Heidegger entiende que sucede es, que aquello que conforma a la obra: materia, forma, densidad, peso, etc., vienen efectivamente presentes. Devienen a una superficie que deja de ocultar, atrae a un espacio de no-ocultación del ser del ente, respecto del cual, no tenemos modos de aprehensión determinados por la codificación técnico-científica. Lo que la obra opera apertura es un conocimiento respecto del cual los modos de conocimiento existentes no pueden dar cuenta, excepto en la presencialidad imperturbable del ser-obra de la obra de arte. *La obra levanta un mundo*. Este levantamiento de mundo no debe, ni puede, ser confundido con la noción de mundo en Badiou. Este levantamiento referido es un hacer a la superficie de una presentación que espacia inmediata. El levantamiento operado por la obra es uno de los rasgos de la misma. Este levantamiento, en palabras de Heidegger es una glorificación, una consagración. Un hacer-emergir en la retirada.

Las obras son cosas y realizan el arte, pero no pueden ser “captadas” por el carácter de cosa. Heidegger se pregunta por la posibilidad de acceso de la obra por sí misma, es decir, ¿cómo conocemos de ella misma y no por medio de todos los elementos de relación constituyentes del espacio de conocimiento que a ella se abocan? Para su acceso habría que aislarla de “toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma.”²⁸¹ La obra, creada por el artista, parece quedar completamente a su suerte, en su autosubsistencia, y el artista es el “simple puente que se destruye a sí mismo en la creación.”²⁸² No puedo dejar de estar en cierto acuerdo con la pregunta que opera Heidegger en relación al estar de las obras. Si las obras se encuentran en efecto siempre en lugares, sean estos colecciones o exhibiciones, pero incluso espacios abiertos como plazas, ciudades, calles, ¿están ahí “como las obras de arte que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística?”. En la respuesta que ensaya hay una indicación hacia una inexistencia. Porque si el mundo de las obras se ha derrumbado, desaparecido, si las obras en definitiva ya no pueden ser lo que fueron, aún a pesar de per-

283
Íbid., 29.

284
Íbid., 30.

285
Íbid., 39.

manecer ellas mismas también, siendo lo que son ante nosotros y no siendo más lo que fueron, si hay algo que “ha huido fuera de ellas”, las obras están en una condición inexistente, propias de sí si están sin relación, y el único ámbito que les compete “es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí.”²⁸³ Sin embargo, Heidegger, en vez de permanecer él mismo en esta situación descrita, la despojada condición de la obra de arte, la cual, como decía siguiendo a Badiou, es un hecho del arte y por tanto un punto localizado de una verdad que se despliega en la aparición de una constelación a configurar, y por tanto, lo que de arte hay ocurre ocasionalmente y no como la mera repetición de un conocimiento adquirido, en vez de profundizar en aquella oportunidad, regresa a una composición de la obra como aquella mediante la cual se apercebe la verdad del mundo. Es decir, en definitiva, la obra “abre un mundo” y aún más, ahora lo “sitúa en la tierra.” Aquí la consagración inicia su destinación. La obra, sin metáfora para Heidegger en este instante, “sigue siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella.”²⁸⁴ ¿Qué es el dios aquí? El dios es lo sagrado que vive en la obra. Es lo que hace permanencia de la obra. Y la obra abre un mundo, lo vuelca a ese mundo a través de sí sobre la “tierra”, para solo hacerle permanecer en su acto consagrado de ser-obra. Su acto de elevar. En su acto de elevar, de consagrar, la obra se retira, y en ese acto de retiro lo que emerge, para Heidegger, es la tierra. “Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo.” Hay esta forma que nos rechaza en su acontecer. Nuestras formas técnicas de conocer el mundo solo acceden al espacio propio de ese conocimiento establecido, pero no nos otorgan el verdadero conocimiento. El baile o combate entre ocultación y desocultamiento rige la filosofía de Heidegger: “La verdad es en su esencia no-verdad.”²⁸⁵

Será Philippe Lacoue-Labarthe quien en su agudo análisis *La Onto-Mitología de Heidegger*, establece las profundas relaciones que contiene el interés por el arte, y, en definitiva, la poesía, como único medio de fundación de la Historia. Historia que como apunta Lacoue-Labarthe, es la Historia en tanto que destino. Es en el arte, y en el mayor de las artes, aquel de la palabra, con el lenguaje, la casa del ser, en donde “surge la verdad”. Este surgimiento es el acontecimiento del arte en tanto que inicialidad: “El arte salta

286

“Este malentendido, al que ya he hecho alusión, podemos designarlo con una palabra: mito. En realidad, la suturación no se le haría, o no le sería hecha, al poema, sino al matema.” Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger la política del poema*, trad. José Francisco Megías Flórez (Madrid: Editorial Trotta, 2007), 36.

287

“La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.” 26 de marzo de 1969. Paul Celan, *Obras Completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Editorial Trotta, 2000), 493. El filósofo italiano Giorgio Agamben, en su libro *Idea of Prose* comenta: “Esta vana promesa de un sentido en el lenguaje es su destino, lo que quiere decir, su gramática y su tradición. El poeta es el niño que piamente recibe esta promesa y quien, a pesar de evitar su vacuidad, decide de verdad, y decide recordar esta vaciedad y llenarla toda. Pero es en este punto, en el que el lenguaje le enfrenta, tan solitario, tan abandonado a sí mismo que no puede más en ningún modo imponerse: “la poésie ne s'impose plus, elle s'expose,” escribe Celan, en francés esta vez, en un texto póstumo. El vacío de las palabras aquí realmente llena el corazón.” Giorgio Agamben, “The Idea of the Unique”, *Idea of Prose*, trad. Michael Sullivan y Sam Whitsitt (Albany: State University of New York Press, 1995), 49.

hacia delante y hace surgir (erspringt) la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador.” Y más adelante afirma “El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores (der Bewahrenden), el Dasein histórico de un pueblo, es el arte.”

La poesía es el habla original, o es aquello que, mediante lo cual, es posible retornar a un origen que se ha perdido. Origen que supone la verdad efectiva de lo que se es. Por ello, es en la poesía en donde encontrar el habla original que dice del ser del ente pueblo, y en ello, sustancialmente, marca su destino, destino que tiene por objeto la creación efectiva de un nuevo origen que redima y resurja al anterior en su ahora. Yace allí la condición de una misión histórica que en Heidegger asimila una teleología cristológica. Es decir, una venida mediante el verbo en el cuerpo sacrificial de una “raza”. La poesía es la detentora de esta mitología. Mitología que es el lugar donde resuenan los orígenes que atestiguan de la capacidad del cuerpo pueblo.²⁸⁶

Si lo que se ahuyenta es la mimesis que otorga el poema, es claro que la configuración de un pueblo en destino a la figura que se le mito-destina, su apropiación de venir a ser aquello para lo que se ha dicho-dice tener que ser, destino del pueblo alemán para con su palabra, su arte, su origen y salto, la filosofía de Heidegger respecto del arte, y en especial, respecto del poema, no deja de acontecer en tanto que herramienta de composición política.

Lo que diferencia entonces claramente la filosofía de Heidegger de la de Badiou es la disposición ante el poema, y en particular a lo que Badiou designa como la función del poema. El poema para Badiou no está indicando ningún destino, ni dirigiéndonos hacia la reverberación de un origen perdido o velado. La verdad del poema no es la del ser, sino es suya propia, expuesta en su existencia.²⁸⁷

288

Pierre Joris, *Paul Celan Selection* (Oakland, CA: University of California Press, 2005), 5. En la introducción del libro de Joris, cita una nota para lo que será el texto *Der Meridian* de Paul Celan. Dicho texto fue leído por Celan en la entrega del premio Georg Büchner, en Darmstadt, el 22 de octubre de 1960, y contiene, si se pudiese decir algo así, como la existencia de contenido en el escribir del propio Celan, una especie de declaración de *ars poetique*.

“En relación a la oscuridad del poema hoy, imaginación y experiencia, experiencia e imaginación dejadme pensar sobre una oscuridad del poema qua poema, de una constitutiva, incluso congénita oscuridad. En otras palabras: el poema nace oscuro; es el resultado de una radical individuación, ha nacido como un pedazo de lenguaje, en la medida que el lenguaje gestione ser mundo, está cargado de mundo.”²⁸⁸

¿Qué es el poema sino entonces una incompletitud? Y ¿qué es una incompletitud sino la aparición de una oportunidad que aún no existe para lo que se dirime en tanto que total completitud? La incompletitud hace aparecer lo que es, ontológicamente, ese fondo de nada, el ser en su inconsistencia. El poema, objeto, es anonadamiento de letras, de mensajería inconclusa, de exclusión excitada, de desaparición festejante, ¿acaso una huella de algo? ¿Qué es acaso huella sino la patrimonialidad de lo que se condena a la suerte de su diseminación y oclusión? La huella como si en ella pudiésemos aquejarnos de destino posible, dejar huella, haber hecho mella, dejar una estela que pueda doblegar al tiempo de su hechura, que es siempre puesta en escena. Vana la huella entonces. Excepto en su repetición, antes de la huella, la repetición del propio gesto. La orina y la parsimonia repetitiva de su eyaculación para poder mostrarse como disparidad que anida la intemperie de lo que a venir. Sin embargo, aun así, la huella como si pudiese entender el candor de las manos en el artesano que tejó, sin embargo, ahí estando aparentemente, lo que me cobija, no “huella” nada, no hace su presentación de origen, no se presenta en tanto que resultado intermediario de un a venir y un sucedido aquello. Entonces, muerto el poeta, de quien no necesito saber su nombre, allí algo rescatado a poco de volverse arena, el poema, es esa suma carnosa de espuma deletérea que me *aova* los sentidos y me atrae por el mismo uso restringido de la(s) experiencia(s) lo que ahí cabe. El poema es ese lugar, esa locación, esa localidad unida, huida, de los trozos que le componen. Archipiélago, así de sólida es su alianza, una mera estancia colgante y suspendida en medio de un mar de ahogo.

El poema no es una huella de la que se pueda seguir el destino de una figura, de nada ni de nadie. El poema es apenas rastrojo, mendrugo, y así es también como alimenta. ¿Qué buscan entonces en el poema sino azoro? ¿Cierta vergüenza manifiesta que

se palidece a la brutalidad? Escritura en los cielos, o en el trazo incalculable de la tierra, allí su darse en forma de poema compite en la dignidad de lo que se hace y no en lo que se dice. Su decirse es lo que ha quedado obsoleto, cruzado, ahondado. Sobrepasado el poema en su postura, el acto es lo que parece ceñirse a la in-claudicable e imperiosa tarea de danzar a la orilla del abismo.

Rimbaud escribe en las cartas del vidente, donde este, el poeta que escribe, el aún poeta Arthur Rimbaud, que luego des-aparecerá como poeta de letras para devenir comerciante de armas, le escribe a amigos y colegas sobre el rol, el qué-hacer, el “deber ser” del poeta, la visión, que no es más nada que un ver anticipado, un ver de anterioridad, al revés del Ángel de la Historia, cansino y suicidado, un antes, como podríamos decir eran los actos de Alfred Jarry y Antonin Artaud, actos que no gestos, actos que no palabras. Hay poema en lugares irreconocibles a la palabrería.

Es por esta misma razón que, en tanto que bisagra, como necesidad de esa condición de lo que es juntura y disyunción, expondré aquí a un poeta, y solo a uno de sus poemas, sabiendo la multiplicidad anidada, poema aún quizás condicionado a la era poética señalada por Badiou. Porque creo, esta bisagra a señalar también, no solo sigue perteneciendo a esa Era, desesperadamente diré intenta pertenecer, sino que, además, me permite redirigir, como es toda la intención de la tesis, el pensamiento de Badiou hacia los estados de indomicalidad que abocan al presente texto.

Es imposible continuar sin un poema, y a través del poema, su trazo, trazo que en este caso es ceniza, rastro, huella, herida, llaga, de lo que no puede nominarse únicamente como espacio de diferencias, sino por el contrario, en el atropellamiento de la sin-distancia, donde la cercanía es el traspaso, la igualdad, que no es la mismidad, sino la estancia de la igualdad. *NI PENA NI MIEDO*, el poema, Raúl Zurita lo nombra.

Pero, ¿por qué Zurita? Raúl Zurita es *un* desconocido para Heidegger y Badiou. La escritura y la voz, la poesía de Zurita, como des-borde, su poesía como un procedimiento artístico, una danza al borde del abismo, un procedimiento de agujeramiento del sentido y de los sentidos. Aquí no son trazos de algo, sino que son cuerpo, no son otra cosa. Basta de giros alrededor. Zurita me permite no solo contemporaneizar lo antes descrito, es decir, traer

289

Raúl Zurita, *Anteparaíso*, 7.

290

"Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina", exhibición realizada entre el 25 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013, bajo el comisariado colectivo de Red Conceptualismos del Sur, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf. (Consultado el 24 de septiembre de 2015).

291

Raúl Zurita formó parte del CADA (Colectivo de Acciones de Arte) el cual desarrolló su trabajo en el período de dictadura en Chile. El CADA estaba formado por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita. Las acciones de arte del CADA estaban compuestas de manera colectiva y apelaban a un arte comprometido socialmente. Las circunstancias políticas del momento, bajo una represión militar que desaparecía personas, mataba y torturaba, hacían muy difícil el instalar una obra crítica al régimen. Sin embargo, el CADA desarrolló justamente una serie de estrategias que le permitieron soslayar dicha represión. Así, entre sus acciones más conocidas, puedo nombrar *Para no morir de hambre* (1979), la cual consistió en la repartición de leche en las poblaciones periféricas de la ciudad de Santiago. Una columna de camiones de la empresa nacional de lácteos, Soprole, realizaron un camino durante el cual se hacía la repartición de leche, en un período marcado por las carencias básicas en la población más vulnerable. El acto también consideraba la reciente memoria de las acciones del gobierno depuesto por la dictadura, Salvador Allende, el cual había avanzado una política conocida como "1 litro de leche" para cada chileno. La documentación visual de dicha acción puede ser consultada online en Hemispheric Institute of Performance and Politics, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/499-cada-para-no-morir>. Otra acción destacable fue *Ay Sudamérica* (1981) la cual consistió en seis pequeños aviones que sobrevolaron la capital de Chile, Santiago, el día 12 de julio. Desde ellos se lanzaron 400.000 volantes "en los que se discutía la relación entre el arte y la sociedad." La acción en sí misma referencia al bombardeo sufrido por el palacio de gobierno, La Moneda, el 11 de septiembre de 1973. Los volantes que se dejaron caer contenían un mensaje donde se sostenía el derecho a una vida standard para cada ciudadano, y se proponía que la ciudadanía era capaz de instaurar un concepto de arte enteramente nuevo, un arte que superaría los límites tradicionales entre arte y vida. Hemispheric Institute. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/503-cada-ay-sudamerica>.

más cerca aún a este tiempo nuestro, sino zurcir nuevas trazas, *rediscomponer* constelaciones. Zurita me permite recomponer un camino que nos lleve a la huella misma de la tierra, no la Heidegger, sino al desierto mismo que es. Zurita es atestiguamiento que se apropia del propio atestiguar de lo que atestigua.

Para nombrar a Zurita, buscaré su domiciliación. ¿Quién es Raúl Zurita? Raúl Zurita nace en Santiago de Chile el 10 de enero de 1951.²⁸⁹ Es Premio Nacional de Literatura año 2000 otorgado por el Gobierno de Chile, y el 2016 fue galardonado con el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Su carrera, en tanto que artista profesional, y entendemos por tal a aquel que a pesar de las condiciones de nuestra contemporaneidad ha podido no solo establecer su obra en un mapa de existencia aprobada por los circunscritos campos del Arte, sino a través de un efectivo forzamiento de las formas, y en ello, del propio material de la obra, que indefectiblemente es siempre, de una manera o de otra, los cuerpos, esa carrera, ha sido reconocido por premios internacionales y nacionales. Raúl Zurita es un Poeta. Y como tal "hace"-escribe poemas. Pero su trabajo como tal no ha estado solo circunscrito a la escritura como la noción clásica de poeta refiere. En este sentido, su poesía excede como decía los avatares históricos. Pero esta excedencia no es sui generis, por el contrario, procede de una sutura de su contextualidad singular a una universalidad que procede globalmente para entonces. Las escenas artísticas en Latinoamérica ya estaban al tanto, hacía bastante tiempo, respecto de los cambios en el que-hacer artístico internacional. La mentada periferia que ha sellado a estas escenas de arte ha objetivado más bien su participación en la presentación de su existencia en los espacios que el Centro ha evaluado como reconocimiento. Así, no hace mucho tiempo atrás, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía contuvo una exhibición revisionista de este período, "Perder la Forma Humana"²⁹⁰ en donde, en definitiva, se hace reconocimiento de la existencia de esta "escena" en su temporalidad respecto de aquella reconocida en su período por el Centro. La obra de Raúl Zurita, por tanto, esta documentada, es decir, conoce respecto de las actividades artísticas, al menos, de la Europa Central (Alemania, Francia, Inglaterra) y de las formas de arte sucediendo en New York (USA).²⁹¹

292

Juan Andrés Piña, "Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo", en *Conversaciones con la poesía chilena* (Santiago de Chile: Pehuén, 1990), 195-233. Citado en Andrés Urzúa de la Sotta, "Apuntes sobre 'Purgatorio' de Raúl Zurita", Proyecto Patrimonio 2008, consultado el 12 de febrero de 2016, <http://letras.s5.com/rz101208.html>.

293

Andrés Urzúa de la Sotta, "Apuntes sobre 'Purgatorio' de Raúl Zurita", Proyecto Patrimonio 2008, consultado el 12 de febrero de 2016, <http://letras.s5.com/rz101208.html>.

294

Raúl Zurita, *La Vida Nueva* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994).

295

Es en este sentido que el texto crítico de Marcelo Pellegrini describe a Zurita, no solo dentro de la tradición poética de Chile, sino en efecto, como parte de una tradición mayor Hispano Americana. Marcelo Pellegrini, "Poesía en/de Transición: Raúl Zurita y La Vida Nueva", *Revista Chilena de Literatura* n° 59, (2001): 41-64.

El Golpe de Estado en Chile sucede el 11 de septiembre de 1973. Raúl Zurita vive en la ciudad de Valparaíso. Estudia en la Universidad Federico Santa María. Universidad que es allanada y ocupada por las Fuerzas Armadas, al igual que otras instituciones donde se suponía la izquierda chilena era fuerte. Raúl Zurita es tomado prisionero. Este hecho será un elemento central de su escritura a posteriori. *Purgatorio*, que es el nombre de su primer libro de poemas, consigna poéticamente este factor. Durante días, Zurita es mantenido prisionero, junto a otras personas, en un barco, sin saber si saldría vivo de esa situación:

"Nos distribuyeron en dos barcos de la Compañía Sudamericana de Vapores, el Maipo y el Lebu (...) nos metieron en unos bodegones (...) eran lugares bastante amplios, donde caben doscientas personas, pero nosotros éramos ochocientos, todos apretujados, en un hacinamiento que nos impedía incluso movernos (...) nos soltaron de noche, luego de tres semanas, cuando quedaba una hora para el toque de queda."²⁹²

Purgatorio será para el propio Raúl Zurita "el martirologio de un artista al que no le queda otra opción que mostrarse como un cuerpo herido".²⁹³

*La Vida Nueva*²⁹⁴ será un libro en donde Zurita se expone como la figura poética que viene a continuar la tradición de la poesía chilena. Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Enrique Lihn, entre otros, y ahora Zurita.²⁹⁵ Este libro es un prodigio impreso. El libro está dedicado al Presidente Patricio Aylwin Azócar, primer presidente democráticamente elegido en Chile después de la Dictadura Militar. En este libro de proporciones bíblicas, Zurita intenta inscribirse y a la vez desinscribirse de la gran figura Nerudiana. Pablo Neruda había escrito *Canto General* en donde intentó componer un himno a la historia de América y Chile. *La Vida Nueva* también es un largo canto a los ríos de Chile, continuando en este sentido con el uso de los paisajes como eje poético de su obra. Antes habían sido los campos, luego las playas, el desierto, ahora eran los ríos, y luego serán los acantilados.

296

Alain Badiou, "From the Vantage Point of the Unnameable", *The Age of the Poets*, 53.

297

Aquí solo mencionaré lo que constantemente es mencionado en relación a su producción fundamental. El año 1979 se publica *Purgatorio* con el cual Zurita inicia una trilogía poética siempre en referencia para lo que él mismo ha indicado como su acontecimiento, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Zurita inicia aquí su propio recorrido habiendo cruzado la pantera. En la portada original del libro aparece el propio Zurita, su rostro, presentando la cicatriz de un acto auto infligido, la quemadura de la mejilla. Posteriormente vendría *Anteparaiso* (1982), y *La Vida Nueva* (1994). Finalmente, cierra a posteriori este ciclo el enorme volumen que lleva por título *Zurita*. Este último libro ha sido considerado en sí mismo como un acontecimiento literario. Por supuesto aquí he consignado solo aquellos libros que concentran su trabajo, habiendo muchos otros que aparecen en el proceso de escritura de los mayores. Cabe destacar que la sola escritura de *Zurita* le tomó al poeta 10 años de trabajo. Zurita, como poeta, ha recibido diferentes premios internacionales entre los que cabe destacar la Guggenheim Fellowship en 1984, Casa de las Américas Premio José Lezama Lima de la Habana por su libro *INRI* en 2006, y el mencionado premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Cabe a otro tiempo y otro momento el volver sobre Zurita, o más bien, regresar a la poesía que aparece cuando Zurita trabaja.

298

La revista *Manuscritos* fue publicada en 1975 por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. A pesar de la ambición del proyecto, y dadas las circunstancias sociales y políticas del período, la revista solo tuvo un número publicado. En aquel número confluyeron quizás cuatro de los elementos más importantes para una regeneración del debate filosófico, artístico y poético en Chile desde el Golpe de Estado. En las páginas de *Manuscritos*, se publica por primera vez imágenes de la intervención visual en la calle de lo que fue "El Quebrantahuesos", una serie de collages y poemas "creados" por Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y Nicanor Parra en 1952: "El proyecto consistió en una apropiación tanto del espacio como del lenguaje públicos, ocupando muros en varios lugares de Santiago con textos creados a partir de recortes de periódicos. La calle Banderas, frente a los Tribunales de Justicia, y el restaurante El Naturista, fueron algunos de los lugares donde se exhibieron estas creaciones poéticas." <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31579.html>. También en esta revista se publicó a un entonces joven poeta, Raúl Zurita, con un conjunto de poemas titulados "Áreas Verdes". También en el mismo número único hay un texto de Ronald Kay, "rewriting" sobre "El Quebrantahuesos". El historiador del arte Justo Pastor Mellado expone que: "...El hecho de que haya durado

Es en el último verso de *La Vida Nueva* donde Zurita escribe la frágil frase: "ni pena ni miedo". El sentido de dicho verso es evidente, después del relato de las circunstancias y proyecto poético de la obra de Zurita. ¿Qué es este poema? *Ni pena ni miedo* es una escritura sobre la tierra. Es la rayadura sobre la tierra de una intención de indeleble, es decir, con una intención de no desaparecer, aun siendo, en su localidad, una forma de desaparecer, de no estar, de estar sin estar presente, de estar presente sin estar presente como esta presente su propia falta. Un fuera de lugar. *Ni Pena Ni Miedo* es una declaración, un manifiesto, y es a la vez un cuerpo que declara por su existencia, como la cicatriz en la cara del poeta, una marca, una marca que habla, que *dice*, no solo de ese instante en la que se produce la autoherida, no solo un relato de ser posible de lo que ha ocurrido, sino una cicatriz que signa su propio ser lo que es. La cicatriz es existencia. Este poema es, como habíamos signado antes "un pensamiento de la presencia contra el fondo de la desaparición, como una acción inmediata, es al mismo tiempo, como toda figura local de una verdad, un programa de pensamiento, una poderosa anticipación, un forzamiento de lenguaje por el advenimiento de un "otro" lenguaje que es al mismo tiempo inmanente y creado."²⁹⁶

No es ámbito de esta tesis la escritura de Zurita, al menos, no en el sentido de un análisis de su obra vasta y extensamente publicada.²⁹⁷ Aunque es posible decir que Zurita *cumple* con creces la oportunidad de ser un poeta en el sentido Badiouniano, en particular si analizamos parte de sus primeros poemas publicados en la revista *Manuscritos*.²⁹⁸ Estos poemas llevan el nombre de Áreas Verdes y tenían una marcada sintaxis matemática. Sin embargo, aquí, me abocaré a un solo, otro, poema.

Raúl Zurita es reconocido como un poeta que ha "escrito" en materiales que exceden a la hoja blanca publicada. Así, ha sido un artista que ha escrito en su rostro²⁹⁹, en los cielos³⁰⁰, y aquí, en este caso, en el desierto. Es conocida la intención de Zurita de continuar este tipo de trabajos a través de escrituras sobre el agua y sobre acantilados.³⁰¹ Pero aquí nos concentraremos en esta *escritura* en el desierto. De hecho, un poema *escrito* de una sola línea. Un poema que es casi un slogan, un anuncio, no comercial, sino un anuncio en el más profundo sentido de lo visionario y

un solo número no es explicable en términos económicos. Aun cuando la edición haya excedido supelementalmente el presupuesto inicial destinado para ello, no constituye una razón suficiente para haber detenido su publicación. (...) De este modo, es dable pensar que Manuscritos fue concebida al menos por su editor, como un objeto editorial de número único, que no sabría esconder su deseo de inscripción programática, en otro lugar que el que le estaba destinado en virtud de la naturaleza de su soporte. Esto quiere decir que Ronald Kay tenía conciencia cierta de que estaba produciendo un “hecho político académico” al interior de un aparato universitario que no toleraría otro acto de inversión sustitutiva. En plena dictadura, en una universidad cuyo rector era un general de ejército designado por la Junta Militar, la dirección del Departamento de Estudios Humanísticos estaba a cargo de Cristián Hunneus (...). El editor de Manuscritos se juega una oportunidad de intervenir en dicha coyuntura porque está en conocimiento de la fuerza intelectual y literaria de que dispone en un campo de maniobras extremadamente restringido. Es decir, cuenta con las complicidades académicas para llevar adelante el proyecto. Aun cuando sepa que solo puede durar un número...” Justo Pastor Mellado, “Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975”, consultado el 22 de octubre 2016, http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html. Citado en Horacio Eloy, *Revistas y Publicaciones Literarias en Dictadura (1973-1990)* (Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones, 2014), 26-27.

299

Aunque cabe explicitar que en el caso al que refiero el gesto de Zurita podría ser más considerado como la tachadura heideggeriana. Zurita se lanzó un poco de ácido a la cara, el cual le quemó la mejilla. Dicha quema de mejilla, como surco que se hace para sentir dolor y desfigurar al rostro, queda expuesto en las imágenes, poemas, que se exhiben en la portada de su libro *Purgatorio*, y en una de las páginas interiores del mismo, donde aparece el rostro de Zurita con una venda en la mejilla.

300

El 2 de junio de 1982, Raúl Zurita escribió en los cielos de la ciudad de New York. Mediante el uso de cinco avionetas se trazaron las letras con humo blanco, componiendo una serie de textos de 7 a 9 kilómetros de largo. De forma interesante, por su encuentro, es el artista chileno radicado en Estados Unidos, Juan Downey, quien realiza la documentación videográfica. Benoit Santini, “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”, en *Revista Laboratorio*, N° 1 (2009), Universidad Diego Portales, consultado el 27 de octubre de 2016, http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art6_santini/.

301

Zurita lleva mucho tiempo con la idea de inscribir en los acantilados una serie de textos que solo podrían ser visibles desde el mar. Finalmente, no hace mu-

la acción restringida, es decir, un poema de sustracción e interrupción. Me refiero al poema *NI PENA NI MIEDO* (1993).³⁰² Este poema, al que refiero aquí, es un geoglifo, realizado en el Desierto de Atacama.

NI PENA NI MIEDO es un poema de 3 kilómetros de largo y 300 metros de ancho. Solo se puede leer-mirar desde el aire. Sus coordenadas son 24°2'49”S 70°26'43»W, y al ser ingresadas en el buscador Google Map se puede obtener una imagen de su posición en el desierto de Atacama, al norte de Chile. Hoy, el texto escrito ha sido rescatado de su propio olvido. Los años fueron cubriendo las letras y el difícil acceso hacía complejo el asumir dicha acción de cuidado. Sin embargo, *NI PENA NI MIEDO* resistió al tiempo y a los cambios.

La obra de Zurita ha sido signada por el uso de la, su, propia vida como lugar desde donde narrar. En una entrevista posterior a la publicación de su última obra escrita, que lleva el paradójico nombre de *Zurita*³⁰³, con lo cual, nuevamente, Raúl Zurita tacha su nombre, y mediante el gesto de “hacerse” obra, de indistinguir las líneas que separan al individuo-cuerpo del cuerpo de la obra, el poeta comenta sobre este uso:

“*Zurita* es mi máximo intento de acortar la brecha entre vida y obra (...) Si realmente logras tocar el fondo de ti mismo, sin autocompasión y sin falsa solidaridad, lo más probable es que estés tocando el fondo de todos los seres humanos. Todos somos más o menos similares en nuestros sueños, en nuestras pesadillas, en nuestra necesidad de amor, en nuestra perplejidad frente a la muerte. Si partes del dato de tu existencia, lo más probable es que toques el dato de la existencia de todos.”³⁰⁴

Al decir de Zurita, en un sentido muy borgiano, a través del desnudamiento extremo de un uno se toca la multiplicidad infinita de los entes. Lo que se abre entonces allí, aunque a través de ello se fulmine al individuo, es lo real. Pero esa contención sujeta es la que “encarna” la obra.

La obra, en su inasible condición casi-inconsistente, permanece guardada de una verdad que se despliega, verdad que es a la vez la de ese ser indiferente, inconsistente, múltiple, y a la vez de exis-

cho en una entrevista, ha consignado la idea, menos intervencionista del paisaje natural, de proyectar dichos textos desde barcos sobre los acantilados. En todo caso, ha comentado el poeta, que dicho acto debería suceder en el anochecer, que aparecerán en el momento en que desaparezca la luz "natural". Quizás sería interesante proponer que su momento fuese por el contrario el instante en que se crucen en el cielo el fin de la noche y el despertar del día, por lo que la borradora de la luz de las palabras, iluminadoras de la noche, sería creada por la omnipotencia de la luz solar. Así, podría agregar, la escritura no sería borrada por el viento, sino que desaparecería en su sentido por la quemadura, suerte de veladura, de los rayos de la estrella. Quemadura de exposición, al igual que la quemadura expuesta en su rostro en el primer libro, *Purgatorio*. Fundación Aquare, "Aquare TV entrevista al poeta Raúl Zurita". YouTube video, 13:14. Publicado el 21 de marzo, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=bwBldyAHrA>. Al amparo de la escritura final de la tesis, alcanzo a inscribir el hecho de que Zurita ha sido invitado a participar en la Bienal de India, celebrada entre el 12 de diciembre de 2016 hasta marzo de 2017 en la ciudad de Kochi en la región de Kerala. En la misma, Zurita presenta una "instalación-intervención" titulada *Sea of Pain*. La intervención consiste en el uso del almacén Anspinwall House como espacio inundado de agua de mar. Para Zurita se trata de una obra que habla sobre la crisis de los refugiados. Por supuesto mantengo mis tensiones con este tipo de obra comentario sobre situaciones humanas límites, dado que sospecho de su "uso". Para más detalles, "Raúl Zurita destaca en la Bienal de India con "Sea of Pain", *Artishock revista de Arte Contemporáneo*, consultado el 29 de diciembre de 2016, <http://artishockrevista.com/2016/12/29/raul-zurita-destaca-la-bienal-india-sea-of-pain/>.

302

"en agosto de 1993, Zurita, con la ayuda del ministerio de Obras Públicas y del gobierno de Aylwin, escribió en el desierto de Atacama la frase "Ni pena ni miedo", que, a la manera de las líneas de Nazca en el Perú, solo puede ser vista desde el aire y cuyo registro fotográfico cierra la edición de *La Vida Nueva*." *Ibid.*, 59-60.

303

Raúl Zurita, *Zurita* (Salamanca: Editorial Delirios, 2012).

304

Roberto Careaga C. "Raúl Zurita: 'Lo que tenía que hacer ya lo hice. Estoy en blanco.'", *La Tercera*, sábado 18 de junio de 2011, consultado el 15 de noviembre, 2016, <http://letras.s5.com/rz220611.html>.

tencia, excepcionalidad clasificada, lugaridad indicante, abismalidad trayectorial y oscilante a la vez. *NI PENA NI MIEDO* casi no dice nada. Resuena el eco de una frase más fijada a los cuerpos, a los cuerpos de los desaparecidos y a los cuerpos de quienes les resisten, les hacen resistir en sus memorias: "ni perdón ni olvido". Porque el acto genocida no puede en definitiva ser nunca perdonando, ni tampoco puede ser olvidado. No puede ser "historizado", es decir, quedar inscrito para su modulación interpretativa, sino que debe ser historizado en el sentido que le da Badiou a la historia, es decir, la historia intermitente de una invariancia, de la repetición intensiva y persistente de una verdad, local, y universal: "sí, hubo genocidio, esos son los que lo perpetraron, y sabemos decir sus nombres." No hay lecturas de la sospecha posibles de esgrimir aquí. Aquí no hay espacio para la duda.

El texto de Zurita no se apropia del más político cuerpo-sujeto "ni perdón ni olvido". Aquí interpreto. Creo que la frase de Zurita apela al encuentro de toda vida en la existencia. *Ni Pena Ni Miedo* es un axioma de existencia ética. Es un poema que apela a la existencia pura, más allá de los desafíos propios de cada tiempo. Ante una dictadura brutal que casi arrasa, sino lo ha hecho en cierta forma, con un país entero, no queda sino seguir, como el personaje de Beckett, seguir a pesar, a pesar de la lápida estatal. Sin pena, es decir, sin la urgencia de anidar la tristeza natural ante la barbarie, porque, aunque se viva, no debe ser en ella en donde establecerse, aunque las lágrimas enmarquen el rostro como en ese personaje de Beckett, otra vez, y sin miedo, porque tampoco se puede temblar ante el desafío que se presenta.

Al referir al arte Zurita expone en una entrevista:

"Creo que la función del arte, su sueño es un día desaparecer para que la vida misma sea un acto creativo. Desde lo más simple, tomarse un vaso de agua, hasta lo más complejo, resolver ecuaciones y diferenciales de quinto grado. ¡Que todo sea un acto creativo! La obra de arte es lo posible, lo que pudimos hacer, lo que podemos duramente hacer, y el arte ha sido hasta el momento el gran testimonio de la violencia y también el gran testimonio de la compasión.

Solamente podemos esperar, ponerle una esperanza al horror de este mundo. El arte es la gran compasión, la compasión por nuestra fragilidad, por nuestros errores por nuestra debilidad y

305

Edu., "La belleza de pensar-Raúl Zurita". YouTube video, 58:49. Publicado el 4 de marzo, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8>.

306

"La belleza de pensar-Raúl Zurita". La Belleza de Pensar fue un programa de televisión realizado por el poeta y profesor de Literatura Cristián Warnken. El programa se inició en 1995 en un canal por cable ARTV, y luego se recondujo a la señal de Canal 13 Cable, hasta el año 2011. Posteriormente cambió de nombre a Una belleza nueva que fue emitido por TVN. Hoy el programa ha vuelto a un formato de televisión por cable y digital. <http://www.otrocanal.cl/programas/una-belleza-nueva>.

tiene que ser capaz de mirar lo más oscuro que tenemos, para que de allí surja algo nuevo, algo tan potente, que sea más fuerte, que doblegue un poco la realidad y la lleve hacia el sueño, la esperanza, la luz."³⁰⁵

Es aquí donde se hunde la brecha, quizás insalvable, entre el poeta que propongo, Raúl Zurita, y el filósofo, Alain Badiou, fundada sobre el rechazo a la existencia de la verdad en la poesía por parte del primero. Sin embargo, es claro que Zurita está refiriéndose a la verdad como lo legislado verídico, a una verdad que deviene nuevamente de un juicio prescrito, que ha de ser probada, corroborada, y no a la verdad en el sentido de Badiou.

"En la poesía no está el problema de la verdad... tú puedes leer el poema que dice A y otro que dice Z, totalmente distinto, y de los dos salir absolutamente arrasado y conmovido. (...) Tú nunca sabrás si lo que estás escribiendo es verdad o mentira, pero es la maravilla de la poesía. Tú nunca por un poema podrás condenar a otro que se muera, pero por Dios, cuando Dios dicta, ¡dios mío!, entonces mata, porque estás equivocado."³⁰⁶

Esta constante declaración de Zurita, ésta, su propia visión de lo que es la poesía, aleja la posibilidad de leer a aquel que la declara, al Zurita, de una lectura ortodoxa desde la filosofía de Badiou. Sin embargo, nuevamente, entiendo que el poema, el hecho de arte, es convocado a una condición que le es propia respecto de una invariancia mayor que las posibles interpretaciones del que las escribe, todavía suturado a su tiempo. Así, es la propia "obra", *Ni Pena Ni Miedo*, la traza de las letras inscritas en la superficie seca del desierto, la que debe decir de lo que es. Y en este sentido, cercano al cuerpo que es, es que encuentro en esa obra un acercamiento a la visión de Badiou. Allí, en tanto que tal, ser-ahí de "ni pena ni miedo", soporta, al borde del abismo.

La condición del arte es la que obliga a la filosofía a pensar. Pero esta condición claramente es la que inexiste mediante el apareamiento inaudito de una serie de obras que, fijas, finitas, febles, desaparecibles, mantienen el fulgor de una necesidad por una otredad emancipatoria.

**“Elle défunte nue en le miroir encore
Que dans l’oubli fermé par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.”³⁰⁷**

307

Sonnet en yx, citado por Alain Badiou en *Court Traité d’Ontologie Transitoire* (Éditions du Seuil, 1998), fue publicado por primera vez en 1899 dentro de la colección de poemas *Poésies*, de Stéphane Mallarmé. El *Sonnet en yx*, tal como Badiou lo cita, es la segunda versión conocida de este poema. La primera lleva el título de *Sonnet allégorique de lui-même*, la segunda versión no tiene título y ha sido nombrada tradicionalmente por la rima producida por las letras “yx” en las palabras “onyx”, “Phénix”, “ptyx”, “Styx”, “nixé” y “fixe”. La presente versión es la que aparece en el libro bilingüe francés-inglés, Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, trad. y notas de E. H. y A. M. Blackmore (Oxford: Oxford University Press, 2006), 68-70.

CAPÍTULO 3

**SUSTRACCIÓN,
NOVEDAD RADICAL
Y FUERZA-FORMA**

308

Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire* (Paris: Éditions du Seuil, 1998), 28.

309

Alain Badiou, "Conférence sur la soustraction", *Conditions* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), 179.

310

"Il faut donc poser que la multiplicité comme exposition de l'être au pensable n'est pas dans la figure d'une délimitation consistante. Ou encore : l'ontologie, si elle existe, doit être la théorie des multiplicités inconsistantes en tant que telles. Ce qui veut aussi dire : ce qui vient à la pensée de l'ontologie est le multiple, sans autre prédicat que sa multiplicité. Sans autre concept que lui-même, et sans rien qui garantisse sa consistance." Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, 29.

"Inventer une fidelité contemporaine à ce qui ne s'est jamais plié à la contrainte historial de l'onto-théologie, à la puissance arraisonnante de l'un, tel fut et demeure mon motif."³⁰⁸

Sustracción es un concepto clave en todo el edificio filosófico de Alain Badiou. Entender qué significa es fundamental para acceder a la operación del propio concepto en los diversos espacios a los que atañe su filosofía.

Badiou proclama en el documento "Conférence sur la soustraction", presentado originalmente en 1991 en una conferencia oficiada en l'Ecole de la Cause Freudienne, y posteriormente publicado en *Actes, Revue de l'Ecole de la Cause Freudienne*, que

"la folie de la soustraction est un acte. Mieux même : qu'elle est l'acte par excellence, l'acte d'une vérité, celui par lequel j'en viens à connaître cela seul qui peut être connu en réel, et qui est le vide de l'être comme tel."³⁰⁹

Ya antes he expuesto que para Badiou la poesía es acto de sustracción. Sustraer, que es el propio acto del arte, es el acto de la verdad. Hay verdad cuando hay sustracción, hundimiento hacia el infinito en abismalidad. Un quiebre, una disolución diseminatoria, huidad mediante.

¿Qué es esta locura de la sustracción? La Ontología sistemática inaugurada por Badiou pende de un gesto, de un acto decisivo, de un acto filosófico, y es este el acto de locura, el acto poético, que es el acto de sustracción. Lo que se sustrae es en definitiva en Badiou lo que permite la presentación efectiva de lo que es. Contrario en este sentido a la tradición que pone en equivalencia al ser con el pensamiento, y al pensamiento por tanto con la operación de la cuenta-por-uno, dar a aparecer dentro del estado relacional estipulado, que es aparición en la consistencia de su inteligibilidad, lo que aquí se inaugura es un pensamiento *sin-uno*, un pensamiento de la multiplicidad "sin otro predicado que su multiplicidad."³¹⁰

311

"Le théorème de Gödel établit que dans la situation de langue dite arithmétique formalisée du premier ordre, où la norme d'évaluation est le démontrable, il existe au moins un énoncé indécidable en un sens précis : ni lui ni sa négation ne sont démontrable. L'arithmétique formalisée ne relève donc pas d'une économie classique des énoncés." Alain Badiou, *Conditions*, 180-181.

312

Íbid., 187.

313

Íbid., 186.

314

"Plus radicalement encore, une science de l'être en tant qu'être réellement soustractive doit avérer de l'intérieur d'elle-même l'impuissance de l'un. Le sans-un du multiple ne peut s'accommoder d'une simple réfutation extérieure. C'est dans la composition inconsistante du multiple lui-même que s'indique la déprise de l'un." Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, 29.

315

"« Celui qui n'a pas de nom », n'est-ce pas là le nom de l'innommable ? D semble que oui, puisqu'il est le seul à opérer cette soustraction." Alain Badiou, *Conditions*, 186.

La verdad es absolutamente poco común. Esta es la ruptura de la verdad, pero dicha verdad es trayectorial, no supone en su aparecer un conocimiento perfecto de sí, de hecho, una verdad no es necesariamente inaugurada *en* un acontecimiento, sino que habrá de ser constituida, configurada, modelada, provocada incluso, en todos los meandros y lindes realizados durante sus indagaciones. ¿Quién actualiza esta indagación? El sujeto.

La sustracción es plural, y Badiou la configura en cuatro operaciones: lo indecible, lo indiscernible, lo genérico y lo innombrable. Las cuatro componen el pictograma de *la cruz del ser*.

Lo indecible es aquello que en tanto sentencia no tiene un valor asignable dentro del marco de enunciación preestablecido.³¹¹ Lo indecible en definitiva es lo que se sustrae a la norma, a la Ley³¹² porque respecto de ésta no existe modo de decidir el modo específico de su existencia. Lo indecible se elabora en la imposibilidad de connotar o denotar aquello que aparece desde dentro del marco conceptual operativo en el mundo que corresponda. Lo indiscernible, por otro lado, es aquello que no puede ser discernido, o lo que es lo mismo, que no se puede diferenciar. Lo indiscernible es sustracción a la marca, marca que discierne la diferencia entre dos elementos. Lo genérico por su parte es lo que se "escapa al control de la lengua." Es exceso que no se accede a la cuenta por uno, que es sustracción infinita por medio de su superabundancia. Y finalmente, la figura del innombrable, que es, de manera directa: "aquello que se sustrae al nombre propio".³¹³ ¿Qué es el nombre sino el número? Y ¿cuál es esta determinación de la que se huye, se evita, que se imposibilita mediante el acto, el movimiento de sustracción? Es la determinación que valora la existencia de lo múltiple. El ser es multiplicidad de multiplicidades inconsistentes. No puede nombrarse, porque su verdadero nombre, matemática (ontología) mediante, es vacío.³¹⁴ La nominación de la cuenta-por-uno solo hace consistente a aquello inconsistente dentro de los parámetros establecidos de valoración, es decir, de graduación de identidad e intensidad. La innombrabilidad es la sustracción a la marca del nombre, sustracción a la unicidad de la nominación.³¹⁵

La diferencia entre verídico y verdadero, que ya se indicaba fundamental para Badiou en el capítulo 1, vuelve a reaparecer en este contexto. Y con ello la diferencia existente entre saber y creación. Lo verídico será aquello que puede ser presentado, es decir, discernido mediante una serie de reglas establecidas en un sistema dado. La *veridicidad* por tanto puede ser probada. Lo verídico depende de las reglas, del juego de reglas pre-establecido, en funcionamiento. En cambio, eje fundamental de la filosofía de Badiou, la verdad en efecto no puede ser probada. La existencia de lo verdadero excede al programa de una regla y por ello la suplementa. De allí que la verdad es ruptura, como veremos, novedad radical. Aquí la noción de “suplemento” en la jerga puede venir a hacernos una demostración de existencia. Pensemos en algo simple: una mesa, la cual es, o funciona, de manera inestable, ya sea porque dentro de las reglas utilizadas su forma ha quedado “faltante”, es decir, una o más de una de sus patas no corresponde a la medida necesaria para su estabilidad, o, más simple, la superficie sobre la que se impone no tiene la debida forma para soportar su existencia, esto es, su simple forma. Así, cualquiera inclinación exista de antemano en el espacio de referencia donde se posa la mesa, le hace desestabilizarse, aunque incluso dentro de ese espacio de desestabilización, la mesa continúe “funcionando”. Para “estabilizar” la mesa, hacemos uso de algo externo a la misma y al suelo que la sustenta, algo que permita alcanzar su debida función, su debida forma de ser, a esto le llamamos suplemento. Un suplemento es lo que se agrega para la estabilidad de algo que falta. La suplencia llena una falta existente en la forma del sistema, pero su participación no deja de indicar su excedencia para con el cuerpo al que suplementa. Se integra por sentido operativo, pero no se confunde con el objeto del cual es parte en dinámica. Así se mantiene en estado de sustracción para con el sistema, aunque participe del mismo para que este finalmente “exista” correctamente. Como añadidura que en presencia se descarta de la actividad que ocasiona, lo sustractivo es aquello que “mina y hace ceder” lo establecido. La sustracción es la operación que extrae al ser de su supresión y dependencia del uno. ¿Por qué? Porque le “presenta” en su excedencia innombrable a la cuenta. Su indicación es la de esa partida sustractiva activa que es, pareciendo a la cuenta aquello que se nombra tan fácilmente como excedencia acontecimental: locura.

316

Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, 26.

317

"La décision initiale est alors de tenir que ce qui, de l'être, est pensable se tient dans la forme du multiple radical, du multiple qui n'est pas sous la puissance de l'un. De ce que j'ai appelé, dans *L'être et l'événement*, le multiple sans-un." *Ibid.*, 28.

318

¿Podemos seguir llamando a aquello una "apertura"? sí, si es en el sentido de una herida abierta por donde se escapa, es posible que la apertura sea la de agujerear todo muro valiente de sentido para, en esa de-sacralización de la diáfana impostura de la certeza, lo que cruce por el agujero, que pende de la sustracción, sea la multiplicidad verdadera. Lo que sustrae, que opera en esa condición de suplementación, +Uno, es lo que no puede ser probado por ningún factor existente. Lo sustractivo así es excesivo porque perfora a lo verídico, al saber. Le presenta al saber, aun cuando éste no tome nota de esa sobre-existencia, que algo más existe sin su determinación. En este sentido lo que se abre es en definitiva una vía que no existía antes, y que incluso, existiendo, puede no-tener-existencia en el marco de inteligibilidad acordado.

319

Ibid., 26.

320

Ibid., 28.

321

"Le soustractif, c'est aussi cela : plutôt que de concéder qu'au défaut du multiple il y a l'un, affirmer qu'au défaut du multiple il n'y a rien." *Ibid.*, 30.

322

Demasiado se indica el silencio sugerido al final del *Tractatus Logico-Philosophicus* por Wittgenstein. Ciertamente, Alain Badiou es ascético en un sentido mallarmeano, quizás más cercano a la descripción alegórica que se hace del Wittgenstein existencial al final de la película de Derek Jarman, *Wittgenstein* (1993). Quizás sea porque en Badiou opera lo que se repite en la tesis: su afirmacionismo, un continuar diciendo, a pesar. La filosofía, medición del acontecimiento, atestigua, y en tanto que testigo, dice, a pesar. El filósofo Christopher Norris ha escrito un importante documento introductorio sobre Badiou para la filosofía analítica anglosajona, en el cual trata esta enigmática proposición Badiouiana, la de la decisión de afirmar filosóficamente la existencia del acontecimiento, incluso componiéndola como su propio *Tractatus Mathematico-Politicus*. "Aquí Badiou toma un punto de vista robustamente objetivista al mantener que la verdad es epistémicamente sin restricciones o –lo que viene a ser lo mismo– que es la verificación-trascendente en el sentido de siempre potencialmente excediendo lo

El ser, su historia, ha sido signada por la figura de lo uno. Lo hace definitivo Badiou al referir la sentencia de Leibniz: "Ce qui n'est pas un être n'est pas un être."³¹⁶ En *Court traité d'ontologie transitoire*, Badiou explica que una ontología transitoria es aquella que se sitúa entre "la ciencia del ser, o teoría del múltiple puro" (que sabemos ya es la matemática) y "la ciencia del aparecer, o lógica de la consistencia de los universos que efectivamente se presentan." En este tratado de ontología, que Badiou publica después de *L'être et l'événement*, ahonda su concepción respecto de una sustracción como modo de presentación del ser, el cual, en su condición de ser múltiple de múltiples, es lo múltiple "sin-uno".³¹⁷

¿Qué consecuencias trae consigo esta "apertura"?³¹⁸ Si en definitiva Badiou lee la historia del ser como aquella cancelación del ser por medio de la preeminencia del ente, es decir, bajo la potencia normativa del ente en su fijación en tanto que unidad para dar al pensar el ser, sellándolo, apresándolo, ¿cómo operar una "liberación", quebrar el "l'arraisonnement métaphysique de l'être par l'un, sans pour autant s'engager dans le destinal heideggérien, sans confier la pensée à la promesse infondée d'un retournement salvateur?"³¹⁹ Esta operación de liberación es la de la sustracción. La acción determinada es la de sustraer al ser de la normativa del uno. Dicha sustracción tiene por objeto en primer lugar desactivar la regulación metafísica pero también desestimar cualquier recuperación profética.

Aquí, la decisión filosófica de desprender al múltiple inconsistente de toda preeminencia normativa de lo uno, expone al ser al pensamiento de una multiplicidad absolutamente pura, diseminación completa de sí.³²⁰ Pero, ¿lleva acaso este pensamiento de Badiou, este extremismo ontológico a un silenciamiento de la posibilidad de decir sobre aquello que trata? Badiou llega a nombrar a ésta una ontología de la evitación.³²¹ Pero esta evitación no nombra un mutismo ascético filosófico.³²² No indica la imposibilidad de decir ni el renacer de un decir más allá del decir, un decir poético o profético, sino que se inoculara en un decir, utilizando su propia metáfora clonada de Mallarmé, un decir frío, material, existente, pero que no deja espacio a la interpretación. Es el silencio ante la presentación del vacío, que no puede ser compuesto mediante ninguna naturaleza narrativa o evocativa.

que somos capaces de probar, demostrar, o incluso plausiblemente conjeturable en relación a algo." Christopher Norris, "Tractatus Mathematico-Politicus", *Speculations II*, (2011): 11, consultado el 15 de septiembre, 2016, http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1181229/20122291/1346699411603/Speculations_Vol2.pdf?token=H70yOWg8UFB36FW-CXtNxRMkWU%2FY%3D.

323

"Por ejemplo, los nuevos axiomas musicales que estructuran para Schönberg la sucesión admisible de notas en un trabajo musical, fuera del sistema tonal, no son de ninguna manera deducibles de la destrucción de este sistema. Ellos son las leyes afirmativas de un nuevo marco de actividad musical. Presentan la posibilidad de una nueva coherencia para el discurso musical. El punto que debemos entender es que esta nueva coherencia no es nueva porque el proceso de desintegración del sistema. La nueva coherencia es nueva en la medida que, en el marco que los axiomas de Schönberg impone, el discurso musical evita las leyes de la tonalidad, o más precisamente, devienen indiferentes a esas leyes. Es por esto que podemos decir que el discurso musical es sustraído de la legislación tonal. Claramente, esta sustracción está en el horizonte de la negación; pero existe aparte de la parte puramente negativa de la negación. Existe aparte de la destrucción." Alain Badiou, "The Contemporary figure of the soldier in Politics and Poetry." Texto presentado en la conferencia "Destruction, Negation, Subtraction: on Pier Paolo Pasolini", Art Center College of Design in Pasadena, 6 de febrero (2007), consultado el 23 de febrero 2014, <http://www.lacan.com/badpas.htm>. El mismo texto es publicado en una versión retocada en Alain Badiou, *The Age of the Poets*, (Londres-Nueva York: Verso, 2014), 84.

324

Alain Badiou, *Les Années Rouges* (Paris: Les Prairies Ordinaires, 2012). En particular en este sentido el texto *Le Noyau Rationnel de la Dialectique Hégélienne*, realizado en conjunto por Alain Badiou, Joël Bellassen y Louis Mossot, publicado en 1972. El texto en sí consiste en la traducción de un capítulo del libro del filósofo chino Zhang Shiyong *La Philosophie de Hegel*. El libro de Badiou comprende además *Théorie de la contradiction* (1975) y *De l'Idéologie* (1976). El propio Badiou en la introducción confirma que "quand je relis les trois essais ici republiés, j'ai un double sentiment. D'un côté, bien entendu, je reconnais le ton de l'époque, sa vigueur un peu raide, ses polémiques aujourd'hui devenues pour part ésotériques, cette sorte de "gai savoir" brutal, qui ne recule pas devant l'enflure et la promesse de nouveaux matins, parce qu'il est convaincu d'être du côté de la vraie vie, celle qui se dévoue à autre chose qu'à sa propre et indifférente perpétuation. Mais d'un autre côté, je ne vois rien d'essentiellement égaré, ou même d'inutile, dans l'effort dont ces écrits témoignent : inventer les ressources philosophiques qui soient aptes à accompagner, à renforcer, la nouveauté politique dont l'époque est porteuse."

En la conferencia realizada en el Art Center College of Design en Pasadena, Estados Unidos, titulada "Destruction, Negation, Subtraction: On Pier Paolo Pasolini" Badiou define lo que nombra la sustracción: "Nombro la sustracción como la parte afirmativa de una negación."³²³ ¿Qué quiere decir con esta aparente contradicción? ¿A qué refiere la afirmación dentro de una negación inaugural? Afirmaremos lo siguiente: Badiou es (aún) un maoísta en su pensamiento político. La primera etapa de su pensamiento que culmina con la escritura de *Théorie du Sujet*, está marcada por una revisión del pensamiento marxista bajo la sombra del maoísmo, y contra el Stalinismo del partido comunista, sea este francés o ruso. Incluye en este pensamiento la recepción maoísta del pensamiento de Hegel y por tanto de la dialéctica.³²⁴

En este primer período, la filosofía de Badiou está aún *suturada* a un objetivo político específico, que tiene como su herramienta la destrucción, en ese momento para Badiou, necesaria del sistema. No habría posibilidad de construcción del objetivo marxista sino existiera un proceso de destrucción de la situación burguesa. La revolución así entendida debía aún su figuración a las revoluciones recientes y a la producción del sujeto de la historia, el proletariado. No sería sino posteriormente que este proceso de entendimiento de la sustracción cambiaría su perspectiva en la filosofía de Badiou, quien, aun reconociendo la capacidad de un movimiento organizado de violencia política, ha devenido a especificar aún más los ámbitos infrapolíticos de una política creativa, de un afirmacionismo militante que, como lo ha remarcado en diversas ocasiones, tiene por objeto desautorizar a los discursos de la muerte y la finitud. Ciertamente para Badiou la filosofía es una herramienta política, un arma contra el statu quo, pero es claramente un arma que cruza el umbral del pesimismo capitalista y que aboga por una celebración de la posibilidad de creación de nuevas ficciones, de nuevas utopías a las cuales consagrarse. Es por ello que, aun no negando la necesidad de organización política para resistir la dominación reinante, y permitir la existencia de otras formas de vida y sentido, el Badiou actual, diré, consagra la organización a una oportunidad que no tiene por único objeto, y aún más, que prescinde de la necesidad de destrucción del sistema como anterioridad lógica a la existencia de un mundo posible. Diré que "a pesar" de las condiciones, y reforzando la necesidad de siempre demostrar, indicar y minar el sistema mediante

325

Alain Badiou, *D'un désastre obscur. Sur la fin de la vérité d'État* (Paris: Éditions de l'Aube, La Tour-D'Aigues, 1998).

326

"La menace est qu'une vérité, si errante et inachevée qu'elle soit, se prenne pour, selon l'expression du poète, une "ère d'autorité". Elle veut alors que tout soit triomphalement nommé, dans l'Été de la révélation. Mais le cœur de ce qui est, le Midi de notre inconscience d'être n'a et ne doit pas avoir de nom. Le site du vrai, soustractivement édifié, ou encore, comme le dit le poète, fleur qu'un contour d'absence a séparée de tout jardin, reste lui-même, dans l'intime de soi, soustrait au nom propre. Le ciel et la carte attestent que ce pays n'exista pas. Mais il existe bien, et c'est ce qui trouble la vérité autoritaire, pour qui n'existe que ce qui est nommé dans la puissance du générique. » Alain Badiou, *Conditions* (Paris : Éditions du Seuil, 1992), 195.

acciones y organizaciones voluntariamente contrarias al sistema imperante, y que de manera "inconsciente", destruyen ese mismo sistema, la apelación aquí es a la construcción de ese mundo de manera sustractiva, y así, desde su origen desajustada del mundo existente. Por ello la negación es afirmativa, porque simplemente, en parte importante, se desvincula de la operación de contradicción directa con la estructura ya impuesta.

Sin embargo, existe también la negación de una sustracción. A aquello lo nombra Badiou como el desastre. ¿Qué es el desastre, o más aún, nombra Badiou, el Mal? Este desastre es el forzamiento imperial, aquel que tiene por objeto el forzamiento de un nombre para lo innombrable.³²⁵ Este mal desastroso es aquello que intenta nombrar a todas las cosas mediante el Uno, y por ello, también Badiou lo ha llamado religioso. Así como del acontecimiento podemos observar diferentes modos de sujeto, así el fiel, el oscuro y el conservador, del mismo modo, el forzamiento, que es la ficcionalización de los efectos totales de un acontecimiento en su verdad, puede querer imponer su nominalidad. No cabe sino preguntarse aquí si Badiou está refiriéndose a los mal llamados socialismos reales, no solo a los desastrosos intentos de imperializar el sentido del nombre comunismo como verdad, en el caso de Stalin y Mao y sus subsecuentes copias, sino también a la práctica partidista de los propios partidos Comunistas y Socialistas contra los que Badiou ha siempre combatido. Para Badiou, esta ampulosa sobreficcionalización, el forzamiento de las singularidades locales posibles en las indagaciones propias de cada lugar, bajo la iluminación de la verdad totalitaria comunista, devinieron desarraigadas y finalmente desastrosas para con la Idea Comunista. El sujeto comunista, orbitado y supeditado a esa ahora falsa indagación, ha quedado vacante, a la espera de recuperar su innombrabilidad.³²⁶

En la conferencia referida. "Sur la Soustraction", Alain Badiou lee un fragmento del poema *Igitur* de Mallarmé:

"Moi seul –moi seul – je vais connaître le néant. Vous, vous revenez à votre amalgame.

Je profère la parole, pour la replonger dans son inanité. [...]

Certainement, il y a là un acte – c'est mon devoir de le proclamer :

327
Íbid., 179.

328
Íbid., 190.

329
Pierre Macherey, “Le Mallarmé d’Alain Badiou”, *Alain Badiou, Penser le multiple*, dirección de C. Raymond (París: L’Harmattan, 2002), 397-406.

330
Es la frase de Alain Badiou al describir el método sustractivo de Mallarmé y citado por Pierre Macherey, “The Mallarmé of Alain Badiou”, trad. Marilyn Gaddis Rose y Gabriel Riera, en Gabriel Riera ed. *Alain Badiou Philosophy and its Conditions* (Albany: State University of New York Press, 2005), 111.

331
Alain Badiou, *Théorie du sujet* (París: Éditions du Seuil, 1982), 92.

332
Dicha referencia Badiou la marca en el texto de Stéphane Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres*, texto que aparece por vez primera en *La Revue blanche*, 1 de septiembre de 1896. Este texto tenía por objeto central contrarrestar las críticas que recibía su propuesta poética. En la introducción a *Collected Poems and Other Verse*, aparece citada la crítica de Marcel Proust contra los simbolistas y en particular, se marca, contra Mallarmé: “El poeta renuncia a ese irresistible poder de despertar tantas Bellas Durmientes dormidas en nosotros, si habla un lenguaje que no conocemos.” La crítica general del período es a esta intención que se reprocha a Mallarmé de ausentar el lenguaje de la comunicación, la palabrería, dejándonos con un lenguaje cifrado, críptico, ausente, que no corresponde a nada “real”. El texto de Proust es “Contre l’obscurité”, también aparecido en *La Revue blanche*, 15 de julio de 1896. A esto Mallarmé replica con *Le Mystère dans les Lettres*: “Mi respuesta preferida a la agresión es replicar que algunos contemporáneos no saben leer, excepto los periódicos”. Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, trad. E. H. y A. M. Blackmore (Oxford: Oxford University Press, 2006), x. También en: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, ii (París: Gallimard, 2003), 234.

333
Robert Boncardo, “Mallarmé in Alain Badiou’s Theory of the Subject”, *Hyperion, On the future of aesthetics*, Vol. IX, nº3 (2015): 0-43. En este breve texto, Boncardo expone esta relación aún ambivalente que existe entre Badiou y Mallarmé al momento de la escritura de *Théorie du sujet*. Dicha ambivalencia en la relación aún estaría sujeta a la extrañeza que presentaría la figura de Mallarmé para un Badiou aún suturado al pensamiento político Maoísta. Como lo comenta el propio Boncardo en el texto: “observamos un convincente drama de identificación y distanciamiento, de fascinación y repulsión,

cette folie existe. Vous avez eu raison de la manifester : ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant.”³²⁷

Existe “la locura del acto de una verdad”. Es el acto de una proclamación. Para entender por tanto la potencia, la fuerza de la sustracción en tanto que acto es necesario comprender que para el contexto en donde se realiza este acto, el acto mismo es una locura, una prueba de insania que está por “apostar al suplemento.”³²⁸

La sustracción es *pura* contra regla. Será por ello hora de revisar lo que de sustracción dice Badiou cuando opera sobre su ejemplo, sino paralelo filosófico-poético, Mallarmé.

“Mallarmé est omniprésent dans l’œuvre d’Alain Badiou, au point que cette préoccupation, intérêt et souci confondus, peut être considérée comme l’un de ces traits distinctifs de cette œuvre et surtout du nouage singulier que celle-ci effectue entre philosophie et poésie, en particulier par l’intermédiaire de Mallarmé et de la réflexion, on serait presque tenté de parler de rumination, qui lui est obsédamment et obstinément consacrée : et ceci d’autant plus que cette réflexion, qui n’est pas seulement réservée à des études à caractère monographique consacrées à tel ou tel aspect de la production poétique de Mallarmé, se trouve, aussi bien dans *Théorie du sujet* que dans *L’être et l’événement*, associée, mêlée, impliquée, sous des formes qui demeurent d’ailleurs à élucider, à l’argumentation philosophique lorsque celle-ci se développe sur son terrain propre, où elle rencontre Mallarmé comme un protagoniste à part entière, un « penseur » avec qui il faut compter.”³²⁹

El método sustractivo de Mallarmé transforma al poema en “una herramienta negativa que dice al ser o la idea en el punto mismo donde el objeto desaparece.”³³⁰ ¿Qué es este desaparecer aludido? ¿Cuál es la sustracción en Mallarmé?

En *Théorie du Sujet*, Badiou nombra a Mallarmé: “Un poème de Mallarmé est un tout dont l’objet maquant est la dialectique structurelle elle-même.”³³¹ En este texto Badiou indica a la sintaxis como aquella ley del espacio de la escritura.³³² Es necesario decir que, en este momento, al momento del Badiou de la *Théorie du Sujet*, Mallarmé aún no es, al menos no en el nivel que posteriormente tendrá, la figura misma del “maestro”.³³³

siendo actuado entre Badiou y Mallarmé." Bocado deja implícito el uso que Badiou otorga en este nivel a la obra de Mallarmé, siendo así una lectura que intenta forzar al texto mallarmeano. Se dirá que en este sentido Badiou politiza a Mallarmé, y a través de ello, lo radicaliza, transformándolo de un poeta burgués a un poeta que clama por la acción de las masas: "Mallarmé voulu rien moins que doter la Cité d'un livre et d'un théâtre où l'infini puissance muette des masses – qu'il nomme la foule – trouverait enfin de quoi produire, en s'en retirant, son emblème total: "La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, rempli envers les sons sa fonction par excellence de gardienne du mystère! Le sien ! Elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur" (*Plaisir sacré*, 0, 390)." Alain Badiou, *Théorie du sujet*, 84.

334

Alain Badiou, *Theoretical Writings*, edición y trad. Ray Brassier y Alberto Toscano (Londres y Nueva York: Continuum, 2005), 236. En este texto Badiou afirma esta lógica sustractiva que funciona en el poema de Mallarmé, en este caso, el poema *Homage*.

335

El texto "La méthode de Mallarmé: soustraction et isolement" inicia con una nota que, creo, dada su importancia, merece su entera transcripción aquí: "La troisième partie de ce texte, consacrée à la fonction spéculative de la «pureté» dans les poèmes de Mallarmé, constituait elle-même un fragment d'un projet de livre (titré *La Déliaison*) que j'ai finalement renoncé à publier. La raison de ce renoncement - François Wahl m'ayant sur ce point convaincu - était que le complet développement du livre supposait de plus vastes investigations, et en particulier l'examen de la théorie mathématique des Catégories. Tout ce travail est en cours et s'intégrera un jour dans ce que Je considère comme un tome 2 de *L'Être et l'Événement*, soutenant au volume paru, et toutes proportions gardées, le rapport que la *Phénoménologie de l'esprit* soutient avec *La Science de la logique*. En 1989, j'ai tiré de ce fragment une conférence, *Mallarmé, penseur et/ou poète*, prononcée en Espagne à l'invitation du département de français de l'université de Grenade. Je voulais, dans le présent livre, donner un aperçu étendu de mes études mallarméennes, puisque aussi bien, depuis vingt ans, Mallarmé est pour moi emblématique du rapport entre philosophie et poésie. Et je tenais à le faire dans le matériau de poèmes singuliers, et non par quelque survol herméneutique. Il m'apparaissait par ailleurs qu'il était unilatéral de ne le faire qu'à partir du poème *Prose*, qui, exemplaire quant à l'opérateur d'isolement, ne l'est pas quant aux prodigieux opérateurs soustractifs dont Mallarmé est l'inventeur. J'ai pris finalement Je parti de donner une nouvelle version, parfois peu modifiée, des études de poèmes contenues dans ma *Théorie du sujet* (Le Seuil, 1982). Dix ans ont passé depuis ce livre de transition, à la fois trop complexe et trop

Y, por tanto, se puede observar, un inicio de esta representación necesaria al pensamiento de Badiou de la poesía, la praxis poética, de Mallarmé que, posteriormente derivará en una afirmación mucho más sólida de la dependencia que marca Badiou para con Mallarmé.

Mallarmé por tanto es el poeta, pero es a la vez el pensador-poeta del acontecimiento. Es decir, es el ejemplo máximo de la filosofía de Badiou. De allí su importancia. No es el espacio de la presente tesis el lugar para indagar todas las aristas de esta relación, de esta sutura que, en parte, presenta y atestigua de la presencia de una estética compartida en el texto de Badiou entre Mallarmé y Platón, o más bien, entre poesía y teatro. Pero si, en este afán expuesto anteriormente en relación a la lucha mantenida entre filosofía y arte por la educación del pueblo, es imposible no distinguir que, en ambos medios, Badiou encuentra el modo de *pedagogizar* siendo la filosofía también a la vez un medio de presentación artística. Esta implicación queda pendiente, dada la singularidad especular que proyecta. En el caso particular de este apartado, me concentraré en el diagnóstico que entrega Badiou a la praxis poética de Mallarmé en tanto que sustracción.

Es el poema, como se indicaba anteriormente, ahora "moderno", es decir, ya no más dependiente de tener que decir sobre algo externo a sí, a excepción de sí, el cual opera por tanto sustractivamente, esto es "que fuerza al objeto a someterse a la dura prueba de su falta."³³⁴ El poema es el acto de sustracción mismo. Esa locura mentada antes. Y el acto es la mensura, pero ¿de qué? La mensura de la inmesurabilidad descrita por lo que huye, desvanecimiento preciso en su propio acto absoluto de aparecer, el acontecimiento. ¿Y qué era necesario para que apareciera un acontecimiento? Un sitio. En la poesía de Mallarmé, Badiou encuentra estos sitios en donde acontece el acontecimiento. Y esta aparente redundancia en el decir no es mera. El poema utilizado por Badiou en este texto dedicado a Mallarmé, que tiene su lugar en el compendio *Conditions*³³⁵, es el poema que nombra el capítulo del libro *Théorie du sujet*, "A la nue accablante":

"A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A mime les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

exposé. Les concepts de *L'Être et l'Événement* sont venus éclaircir ce qui était alors encore engoncé dans l'espoir de régénérer la pensée dialectique. Le *décalage* ainsi produit réorganise la lecture des poèmes, tout en conservant l'assise du déchiffrement. Que ce me soit une occasion de redire tout ce que je dois à Gardner Davies, qui depuis, hélas ! et sans qu'en termes d'opinion et de presse on a'it salué son œuvre comme il l'aurait fallu, est devenu cet absent mémorable dont les livres sont, au sens de Mallarmé, le vrai tombeau." Alain Badiou, *Conditions*, 108-109.

336

Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and other verse*, 78-80.

337

Alain Badiou, *Conditions*, 112.

338

Íbid., 109.

339

Íbid., 112.

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène."³³⁶

Para Badiou en este poema se encuentra el ejemplo mismo de la condición del poema, y en parte, el porqué del poema como aquel matema del arte. El poema presenta un sitio en donde algo ha ocurrido, y del cual, lo que presenta el poema es la huella. Dicha huella, la presentación de la huella misma, es la fidelidad del poema a lo que ha tenido lugar. Lugar que ha tenido lugar en un sitio. Solo la presentación del poema lo hace retroactivamente acontecimental. Todo nombre, que es cifra entonces de esa inconmensurabilidad innumerable del poema, resta, se sostiene en la sustentación precisa de ese evanescimiento acontecido. La restancia es la sonoridad del poema, y la disposición de su estructura la medida misma que exonera la concupiscencia de un significado a especular. Toda mensura mella en su definición la inconsistencia del vacío, que es "ser en tanto que ser."³³⁷

Si se vuelve a la noción de la sustracción como una negación afirmativa, que no depende de la destrucción del lugar en donde opera, en el texto que comento Badiou adelanta en Mallarmé tres tipos de negación: "l'évanouissement, l'annulation et la forclusion."³³⁸ El desvanecimiento, que es la sustracción primaria del acontecimiento mismo, Badiou le llama "eco del acontecimiento", porque es lo que sucede en la intermediación del desaparecimiento propio del acontecimiento mismo, su marca. La anulación, "eco de la indecibilidad", es la suspensión de la sustracción anterior, "sustracción a sí misma de la sustracción misma."³³⁹ Diré, con Badiou, que esta segunda sustracción es una suplementación de la primera. La marca ahora revela y sostiene esa revelación. Esta sustentación suspensiva de la marca, del desvanecimiento, es sustractiva en su modo de nombrar la indecidibilidad del acon-

340

Elie During, *Alain Badiou: Key Concepts*, 90. En el mismo texto During connota una parte de la nota del libro V de *Logiques des Mondes* que referencia al epígrafe que abre el libro: "Qu'est-ce qui se passe? Clov: Quelque chose suit son cours." During intenta aquí resaltar esta dependencia, sujeción, suturación que convive en la filosofía de Badiou. En la nota, que prefiero en mi caso exponer entera, Badiou explica que "L'épigramme est tirée de la pièce *Fin de partie* (Paris, Minuit, 1957). Samuel Beckett est, de tous les écrivains du XX siècle, celui qui a été mon plus proche compagnon philosophique. Je veux dire par là que penser "sous condition de Beckett" a été, dans l'ordre de la prose, le symétrique de ce qu'était, de longue date, en poésie, le penser "sous condition de Mallarmé". À Mallarmé, je devais une compréhension intensifiée de ce que c'est qu'une ontologie soustractive, soit une ontologie où l'excès événementiel convoque le manque, de telle sorte qu'en résulte l'Idée. À Beckett, j'ai dû une semblable intensification de ce que c'est qu'une vérité générique, soit le dépouillement, dans le devenir du Vrai, de tous les prédicats. De toutes les instances du savoir. Mallarmé raconte comment le naufrage d'un navire convoque, chez le capitaine englouti qui inscrit le manque à la surface des flots, l'imminence de l'abîme. Alors, au Ciel, vient la Constellation. Beckett raconte comment une larve qui rampe dans le noir avec son sac extorque à une autre, rencontrée par hasard, le récit anonyme de ce que c'est que vivre. Alors vient en partage ce que Beckett appelle "le temps béni du bleu". Peut-être ma philosophie ne va-t-elle qu'à comprendre entièrement ces deux histoires. J'ai publié en 1995 un petit livre, *Beckett, l'incroyable désir* (Paris, Hachette), où je dis sobrement ma dette. Mais le meilleur compte rendu de mon lien à sa prose est un livre en langue anglaise, *On Beckett* (Manchester, Clinamen Press, 2004), organisé par Alberto Toscano et Nina Power. On y trouve tous mes textes sur Beckett, traduits pas les organisateurs du livre, et de très belles études, notamment celle d'Andrew Gibson, subtile délimitation des résonances entre littérature et philosophie et de l'effet éthique de ces résonances. » Alain Badiou, *Logiques des Mondes* (Paris : Éditions du Seuil, 2006), 573-574.

tecimiento. Mantiene esa discrecionalidad de una mensura en el "Ou cela que...". Finalmente, la tercera sustracción es la forclusión: "señalamiento de lo innombrable". Si la verdad, que se inaugura en el proceso de fidelidad del poema al acontecimiento que ha tenido lugar, se sostiene en una marca que sustenta su indecidibilidad, no hay manera desde la situación y su conocimiento dar cuenta expresa de la acontecimentalidad del acontecimiento, esta verdad, su potencia le llama Badiou, no puede sobrepasar su propio límite, no puede "forcer au dire". Estas operaciones sustractivas están en el cuerpo de obra de Mallarmé. Para Badiou, Mallarmé está pensando el acontecimiento mismo, en tanto que tal. Y lo piensa mediante el poema, el cual opera la "desobjetificación de la presencia." ³⁴⁰

341

Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth*, 196.

342

“Par “inesthétique”, j’entends un rapport de la philosophie à l’art qui, posant que l’art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d’aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet. Contre la spéculation esthétique, l’inesthétique décrit les effets strictement intraphilosophiques produits par l’existence indépendante de quelques œuvres d’art. A. B., avril 1998” Alain Badiou, *Petit Manuel d’Inesthétique* (París: Éditions du Seuil, 1998), 7.

“En una cercana proximidad al militante, en último término destructivo, legado de la vanguardia, Badiou agrupa los grandes acontecimientos artísticos de “nuestro” tiempo, como se podía esperar, como formales variantes de un proyecto general de sustracción genérica.”³⁴¹

El filósofo Peter Hallward, en su texto “Art and Poetry”, hace uso de la siguiente expresión: *Modos artísticos de sustracción*. Hallward utiliza esta expresión para comentar en la obra de Alain Badiou la relación conflictiva que existe entre arte y poesía. En él Hallward no solo explica el corazón del pensamiento Badiouniano en relación a estas dos artes, sino que avanza una interpretación a la que la siguiente tesis se aferra. En el Capítulo 2 de la tesis he avanzado ya esta esfera del pensamiento de Badiou, el modo en el cual entiende las relaciones entre filosofía y arte, y la importancia de la poesía en particular, para dar cuenta de la singularidad del arte. En oposición a la discursividad estética, Badiou ha llamado *inestética* a su propia forma de entender esta relación. Siendo un procedimiento de verdad, el arte es una de las condiciones que permite la existencia de la filosofía, y como tal, esta última solo puede atender a “aquellos efectos” intrafilosóficos “producidos por la independiente existencia de algunas obras de arte”.³⁴²

El arte, en tanto que procedimiento de verdad, ocurre en el despliegue posterior a la existencia de un acontecimiento. Si lo entiendo así, en tanto que el arte “nace” desde un acontecimiento, entiendo que no es de una ocurrencia regular, sino que, siendo el acontecimiento ya una anomalía, una excepcionalidad, el arte no ocurre regularmente. Se puede decir que el arte ocurre solo ocasionalmente, a veces, sucede arte. Esta afirmación rompe con la tradición. No es entonces el que-hacer determinado por una especie de tradición del pensamiento la que hace que lo que trabaje un individuo sea arte, legitimado por una institucionalidad solidificada en los servicios que la misma otorga en retribución a un sistema político, económico, o social. Quizás, aquello que se hace constantemente al interior de una disciplinariedad sea arte, porque no se tiene un nombre otro para su designación general, en la mundaneidad de la palabrería, pero lo que arte hace es algo que, al igual que en la política, la ciencia, y el amor, no sucede como una regularidad que construye el mundo “tal como es”. Si no, en efectivo allí, un algo más que acontece como suplemen-

343

"9. Pinturas aeropostales son una resta pictórica. Sustracción. Se restan del cuadro de caballete. De allí se sustraen para entrar maniobrando pictóricamente y con un mínimo de pintura al correo. Casi nada. Lo estrictamente necesario para atravesarlo, salir al otro lado y exhibirse allí como despliegue de escasos recursos varios: Monotipo. Fotoserigrafía. Subretoque. Pespunte. Derrame. Zurcido. Dibujo. Escritura de molde y timbre. Caligrafía manuscrita. Pintura. Casi nada. Extraer todas las consecuencias pictóricas del uso del correo certificado o bien certificar las consecuencias de todos los usos de la pintura. Multicultural, entonces. Politécnica. Mestizaje." Eugenio Dittborn, "Correcaminos", en Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la sequía* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1998), s/n. Publicación realizada con motivo de la exhibición de Dittborn en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú, en octubre de 1988.

344

Alain Badiou, "Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationisme." *Mecanografiado* (2001): 13-19, citado en Peter Hallward, *Badiou a Subject to Truth*, 195.

tación, exceso, diferenciación, errancia institutiva de lo que ya existe verídicamente. Si el arte acontece a veces, no siempre, y si sucede a veces siempre en tanto que anomalía, ¿qué es el arte? El arte será ese destello mallarmeano, el relámpago benjaminiano, fulgor, quiebre, ruptura que desdibuja nuestro amodorrado devenir para la muerte. En todo caso, el arte es una afirmación para la vida, y de allí por qué sería una constelación axiomática dirigida a la consecución de las consecuencias de su evento. El arte ocurriría a veces, en intervalos temporales que se sustraen a la discursividad entronizada de una historia que lo nombra todo. Así, el arte ocurre sin la necesidad de su inscripción en lo que existe para la construcción del mundo tal como es. El arte sucede sin. O más aún, solo habría arte cuando existe sustracción.³⁴³

En tanto que tal, en tanto que procedimiento, el arte es desde ya una sustracción. El arte decía es un suceso, una inexpectancia, algo que no puede ser esperado. Y por ello, quizás lo más difícil de aceptar, su suceso, no supone una existencia plena. Si el arte es un procedimiento, es decir, es un aparecer que existe en condiciones de inexistencia, su existencia opera en una temporalidad desplazada, una temporalidad supeditada a su propia ocurrencia forzosa. Aquella verdad que opera como origen o participación en su ser-ahí, queda suspendida a la realización que de la misma asuma el sujeto de su acontecer. Porque, y he aquí una afirmación que visibiliza la diferencia, y el corte añadiré de la teorización hacia el arte desde el pensamiento de Badiou, "el único objetivo de un arte exclusivamente afirmativo es el esfuerzo de hacer visible todo aquello que, desde la perspectiva de lo que está establecido, es invisible o no-existente."³⁴⁴

Un procedimiento sustractivo es aquel entonces a través del cual un inexistente para la situación declara su existencia. Indiferente a las normas del Estado en cuestión, e independiente de la destrucción de ese mismo sistema, el inexistente declara su presencia.

Un procedimiento sustractivo mantiene la nueva coherencia aparte de la destrucción o de la mera negación. Un procedimiento sustractivo es, por lo tanto, como decía antes, una afirmación. ¿Una afirmación de qué? Es la afirmación de su propia diferencia con y dentro de la situación donde ocurre. Lo cual es su afirmativa negación de las reglas que legisla la situación en donde aparece. La

345

Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 85.

346

Por décadas, la muerte de Pasolini ha estado cubierta de brumas. Lo que se sabe es que el crimen cometido tuvo un carácter abyecto. Judicialmente ha quedado escrito que Giuseppe Pelosi, de 17 años, fue arrestado por conducir el automóvil robado de Pasolini. Pasolini había sido muerto mediante el arrollamiento repetido de su cuerpo por las ruedas de su propio automóvil. El cuerpo de Pasolini mostraba una violencia extrema, habiendo sido sus testículos golpeados con lo que parece haber sido una barra de metal. Su cuerpo había sido parcialmente quemado. El relato de Pelosi, quien practicaba la prostitución callejera, narra que Pasolini lo subió a su automóvil y comieron juntos, luego, en el trayecto, al llegar a la playa de Ostia, Pasolini le pide a Pelosi realizar un acto de sodomía, supuestamente con un palo, a lo que Pelosi se niega. En el forcejeo, Pelosi mata a Pasolini. Sin embargo, 29 años después, en 2005, Pelosi se retracta. En su retractación hace mención de tres personas más que habrían participado del asesinato. Finalmente, a pesar de una serie de elementos, los tribunales han considerado que no existen evidencias suficientes para iniciar nuevas investigaciones. La muerte de Pasolini aún espera su resolución. Para una descripción de los hechos: Gerardo de la Concha, "Asesinato de Pasolini, nueva investigación", *La Razón*, 9 de abril 2010, consultado el 17 de mayo, 2015, <http://www.razon.com.mx/spip.php?article29280>.

Comenta Badiou: "Pasolini fue asesinado en noviembre de 1975. Tenía 53 años. Las circunstancias de este horrible asesinato son aún hoy oscuras. Pero ciertamente ellas están exactamente en el punto dónde las determinaciones políticas están ligadas a las situaciones sexuales. Este ha sido el punto que para Pasolini ha sido constante fuente de nuevas verdades, a la vez que una tragedia existencial. Maravillosas películas, compromisos políticos, ensayos críticos, grandes novelas, nuevo estilo existencial... Más allá de todo esto, Pasolini es el más grande poeta de su generación." Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 86-87.

afirmación es por tanto una negación, pero en forma sustractiva. Lo sustractivo abre la situación por afirmación de una posibilidad "sin" lo que ha sido confirmado como conocimiento repetitivo.

La sustracción es por tanto la afirmación de una existencia sin, primero, la negación dialéctica del lugar donde aparece, sin la necesidad de ser mediante tal relación negativa o de reconocimiento de ser bajo las reglas en funcionamiento. Esta es la afirmativa declaración de existencia que sustrae al existente de su referencia para con lo existente definido por la situación. Este procedimiento sustractivo opera su instante de renuncia desde el momento de su aparecer. Como ejemplo político de este proceder sustractivo, Alain Badiou nos recuerda la noción de comunismo como nuevo estado, el cual sustituiría al Estado Burgués, pero no necesariamente como resultado de la destrucción, sino como "un Estado que es, en su verdadera esencia, el proceso de no-Estado. Entonces, nosotros podemos decir que, en el pensamiento original de Marx "dictadura del proletariado" era el nombre para un estado que se sustraía a las leyes clásicas de un Estado "normal". Un Estado clásico es una forma de poder; pero el Estado nombrado como "dictadura del proletariado" es un poder del no-poder, el poder del desaparecer de la cuestión del poder. En todo caso nosotros llamaremos sustracción a esta parte de negación la cual está orientada por la posibilidad de algo que existe absolutamente aparte de lo que existe bajo las leyes de lo que la negación niega."³⁴⁵

Una sustracción es por tanto la proclamación de existencia *sin*, lo cual es en su esencia una declaración de autonomía de definición. Una proclamación de una existencia que no necesita al conocimiento reconocido inscrito para definir su propia condición de aparecer. Su existencia depende completamente de su propia declarar, incluso si esta declaración proclama también una existencia en ausencia, una existencia en tanto que pura inexistencia, lo cual es una existencia en una forma diseminatoria, en una forma de absoluta huida de todo límite de definición.

¿Por qué Pasolini? Pasolini es una multiplicidad en un solo cuerpo. Poeta, cineasta, escritor, actor, Pasolini es quizás una figura que, marcado por su trágica muerte, parece marcar cada vez más la contemporaneidad.³⁴⁶ Badiou reconoce en la figura de Pasolini,

347

Vittoria es reseñado en el texto de Alain Badiou. En el libro que aquí uso como referencia se utiliza la versión en inglés que aparece en Pier Paolo Pasolini, "Victory", en *In Danger: A Pasolini Anthology*, ed. y trad. Jack Hirschman (San Francisco: City Lights Books, 2010), 212-213.

348

"Podemos ahora concluir: los problemas políticos del mundo no pueden ser resueltos ni dentro del débil contexto de oposición democrática, la cual en efecto abandona a millones de personas a un destino nihilista, no en el místico contexto de una negación destructiva. (...) El futuro no está del lado de los salvajes jóvenes mujeres y hombres de los suburbios populares —no podemos abandonarlos a ellos mismos. Pero tampoco está el futuro del lado de la sabiduría democrática de las madres y padres con sus leyes. Nosotros tenemos que aprender algo de subjetividad nihilista. (...) Aprendamos de Pasolini a no ser "absorbidos en el misterioso debate con el poder", no abandonar a millones de jóvenes mujeres y hombres tampoco "en las blancas montañas" o "en las serenas planicies." Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 92.

349

The New World Academy es una obra realizada en colaboración entre el artista holandés Jonas Staal y la plataforma de arte BAK *basis voor actuele kunst* "un espacio de arte, conocimiento y activismo." BAK, *basis voor actuele kunst* fue fundado en 2003: "su misión es advocar por el rol crítico y dinámico del arte en la sociedad, y catalizar un discurso —con y a través del arte como una forma de actividad de conocimiento— sobre los urgentes temas políticos y sociales de nuestros tiempos. BAK es un sitio de interlocución entre diferentes públicos, convenidos sobre la base de intereses comunes de negociar el concepto de un futuro común a través de la imaginación artística, el rigor intelectual, y el compromiso cívico." Consultado el 08 de febrero de 2015, <http://bakonline.org/en/Basis/About>.

350

The New World Summit tuvo un aparecer público en la esfera del arte en la 7ª Bienal de Berlín, 2012, Consultado el 20 de marzo de 2015, <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/1st-6th-biennale/7th-berlinbiennale>.

su forma de vida, su forma de expresión y, en definitiva, su poesía, una descripción sin lugar. Un procedimiento sustractivo. Para Badiou en la poesía de Pasolini es posible encontrar una precisa descripción de lo que ocurre en el "alma" de la juventud, una juventud que ha sido condenada a la desesperación nihilista por el abandono de sus padres, y aquí Badiou relaciona esta reflexión con el poema "Vittoria" de Pasolini, y referencia a esa paternidad a la del Partido Comunista Italiano, pero quizás secretamente, a la de todo Partido Comunista.³⁴⁷ En esta poesía existe una cartografía certera de lo que acontecía en esos años, los años de Pasolini. Pero al mismo tiempo, en ese acto sustractivo que opone a la pura negación destructiva como también a la mera afirmación estancada de la situación misma, Pasolini, comenta Badiou, enarbolaba una anticipación, una visión, que en definitiva es para Badiou el trabajo concreto de todo "gran arte", entendiéndolo por ello, un arte políticamente emancipador. De lo que se trata, como lo enfatiza el final del texto referido, para Badiou, es de no dejar abandonados a aquellos que subsisten en los suburbios, en los márgenes.³⁴⁸ Pero claramente aquí, la intención política no refiere solamente a las erupciones de violencia política, las cuales "no podemos excluir", sino a una sustracción afirmativa que en su violencia exige una continua lucha por la transformación de las condiciones de opresión.

Propondré aquí un ejemplo que me parece esclarece aún más esta noción sustractiva de Badiou, en el sentido de ser una negación afirmativa. El artista holandés Jonas Staal ha producido, y sigue en producción, la obra titulada *The New World Academy*.³⁴⁹ Como el propio Staal lo explica: "*The New World Academy*, se inició con otra iniciativa, *The New World Summit*, una organización política y artística que desarrolla lo que llamamos parlamentos alternativos."³⁵⁰ Estos parlamentos alternativos son ofrecidos a organizaciones políticas y culturales sin estado que han sido prohibidas o directamente definidas como terroristas por las democracias occidentales. "*The New World Academy* es una nueva plataforma que invita a organizaciones políticas involucradas en un proyecto político progresista a compartir con artistas y estudiantes sus visiones sobre el rol del arte y la cultura en la lucha política. Juntos, se dedican al pensamiento crítico a través de concretos ejemplos de política transformativa y el desarrollo colaborativo de proyec-

351

BAK, *basis voor actuele kunst, New World Academy*, 2013–2016, Consultado el 08 de febrero 2015, http://bakonline.org/en/Research/Itineraries/NewWorldAcademy?parent=Research%2FItineraries%2FConcerning_Knowledge_Production%2FArtists_as_Public_Intellectuals.

352

Jonas Staal, *New World Academy, Reader #2 with We Are Here, Session II: Collective Struggle of Refugees: Lost. In Between. Together*. (Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2012). <http://newworldsummit.eu/academy-year/we-are-here/>.

353

Yoonis Osman Nuur nace en 1982. Vive en Ámsterdam y es el portavoz del movimiento político *We Are Here*.

354

La entrevista fue realizada el 20 de agosto de 2013, en Warns, Holanda. Como queda registrado en el documento publicado por NWA, en ese momento, octubre 2013, *We Are Here* fue forzado nuevamente a moverse a otro edificio vacío. *New World Academy, Reader #2 with We Are Here, Session II: Collective Struggle of Refugees: Lost. In Between. Together*. (Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2012). <http://newworldsummit.eu/academy-year/we-are-here/>.

355

Alain Badiou, *The Age of the Poets*, 75-82.

tos que cuestionan y desafían los diversos marcos de justicia y los existentes modelos de representación. *The New World Academy* propone una nueva alianza crítica entre arte y política progresista, con el objeto de confrontar el déficit democrático en nuestras actuales culturas, economías y políticas.”³⁵¹

Una de las organizaciones políticas invitadas a participar de este proyecto fue, y continúa siendo, *We Are Here*. Este colectivo consiste “en algo más de 225 inmigrantes, de aproximadamente 15 países de todo el mundo, cuya búsqueda de asilo ha fallado, y que por distintas razones no pueden ser enviados de vuelta a sus países de origen.”³⁵²

En una entrevista sostenida por Staal con Yoonis Osman Nuur³⁵³, uno de los portavoces del colectivo, ante la pregunta sobre dónde se emplazaría el poder de este grupo, Osman contesta:

“Visibilidad. Visibilidad en el sentido de que nos mantenemos juntos como un grupo. Estamos en un lugar estratégico en el mundo de hoy. Vivimos en la capital de este país –incluso turistas de todas partes del mundo vienen a visitarnos. *We Are Here* está deviniendo una organización internacionalmente reconocida. Yo creo, en mi corazón que, si nos mantenemos unidos y continuamos con lo que creemos, podremos encontrar una solución.”³⁵⁴

“*We Are Here*” es una declaración fuerte de la existencia. No es tan solo una descripción sin lugar sino una decisión.³⁵⁵ Expone la decisión de ponerse en existencia, declarar la propia corporeidad y el sitio que esta ocupa, como definición política de una existencia sin necesidad del reconocimiento de parte del estado regular. Mediante esta acción, la declaración de ser, en este caso ser-ahí, existencia, el colectivo, que hasta ahora ha sido inexistente para el estado de la situación, instituye un nuevo espacio, genera un suplemento a la situación, suspendiendo ahora solo desde sí, de la fuerza-forma que son como múltiple, toda retórica sobre la esfera pública de nuestras democracias contemporáneas. Tal como se describe, las personas que conforman el colectivo, inmigrantes en Holanda, no han podido ser expulsados de este país, debido a las propias leyes de inmigración existentes. Estas personas han quedado literalmente en un “limbo” institucional. En la mayoría de

356

Jonas Staal, *New World Academy, Reader #2 with We Are Here, Session II: Collective Struggle of Refugees: Lost. In Between. Together.* (Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2012). <http://newworldsummit.eu/academy-year/we-are-here/>.

sus casos, sus países de origen han desaparecido, tienen un nuevo gobierno, o simplemente están bajo una situación de inestabilidad política y social tal que no existe una única autoridad que pueda dar cuenta de su pertenencia. Sin soporte por parte del estado holandés, ya que éste no les ofrece asilo político dadas las circunstancias descritas anteriormente, estos sujetos se encuentran en una extraña condición de no-ciudadanos, básicamente en tierra de nadie legalmente, pero estando allí a la vez, en Holanda. Es decir, viven en Holanda, pero el estado holandés les niega el registro de esa existencia-ahí. El colectivo lo declara del siguiente modo:

“Aquí en Holanda, nuestra existencia está estructuralmente negada. Pero eso no significa que no existimos. Aquí Estamos (*We Are Here*). Vivimos en las calles o en refugios temporales. Vivimos en un vacío legal y político –vacío que puede ser solo llenado mediante el reconocimiento de nuestra situación y nuestras necesidades.”³⁵⁶

Este es un procedimiento sustractivo, en el sentido fuerte de exponer una existencia sin el lenguaje que nombra. Esta es una acción sin lugar, indomiciliada. Al momento de confirmar su existencia en tanto que un cuerpo múltiple que sustenta la declaración política que desregulariza el paisaje de entendimiento existente, el colectivo se excluye a sí mismo, pero mediante ello, inaugura una suplencia a lo que hay. Se excepciona y mediante ello excepcionaliza las condiciones en donde está. En este sentido es que es la afirmación de una negación, no nombra en primera instancia la negación a la que el estado holandés les somete sino a la declaración emancipatoria de su estado en resistencia.

357

Alain Badiou, "Can Change be Thought", en *Alain Badiou: Philosophy and its Conditions*, ed. Gabriel Riera (Albany: SUNY Press, 2005), 252-253.

358

Alain Badiou, *Court Traité d'Ontologie Transitoire*, 199.

"Realmente, de hecho, tengo solo una pregunta: ¿qué es lo nuevo en una situación? Mi única pregunta filosófica, yo diría, es la siguiente: ¿podemos pensar que existe algo nueva en la situación, no fuera de la situación, no en algún lugar, sino podemos realmente pensar a través de la novedad y tratarla en la situación? El sistema de respuestas filosóficas que he elaborado, cualquiera sea su complejidad, está subordinado a esta pregunta y no a otra [...] Pero por supuesto, para pensar lo nuevo en una situación, tenemos que también pensar la situación, y por tanto tenemos que pensar qué es repetición, qué es viejo, qué es no nuevo, y después de eso tenemos que pensar lo nuevo.

Al menos en este sentido sigo siendo profundamente Hegeliano. Esto es, estoy convencido que lo nuevo puede solo ser pensado como proceso. Existe ciertamente novedad en el surgimiento del acontecimiento, pero esta novedad es siempre evanescente. Esto no es donde nosotros podamos indicar lo nuevo en su materialidad. Pero este es precisamente el punto que me interesa: la materialidad de lo nuevo."³⁵⁷

Lo nuevo radical es aquello de lo cual no existe precedencia en el contexto del lugar en donde aparece. Inaudito, e inauditable, es decir, no existe legislación posible que lo correlacione o lo componga para su lectura, éste apropiado de sí, ésta, la novedad radical, sucede en su propiedad absoluta, vuelto hacia su lenguaje, aunque en ello podría entreverse la oportunidad de relaciones, incluso mediante este campo de constelaciones posibles de otorgar ante sí, aun así, lo nuevo radical es quiebre en ese mismo campo de relaciones, es decir, transforma inmediatamente también aquello de lo que podría ser parte o leerse como tal:

"Alors seulement nous savons pourquoi, quand une nouveauté se montre, quand l'être sous nos yeux semble déplacer sa configuration, c'est toujours au défaut de l'apparaître, dans un effondrement local de sa consistance, et donc dans une résiliation provisoire de toute logique. Car ce qui vient alors à la surface, déplaçant ou révoquant la logique du lieu, c'est l'être même, dans sa redoutable et créatrice inconsistance, ou dans son vide, qui est le sans-lieu de tout lieu."³⁵⁸

Lo radical nuevo es excepcionalidad pura, incisión, escisión. Lo nuevo radical es lo que está al borde del vacío, fundamento de ese sin-lugar. Lo novedoso radical es un acontecimiento.

359

“C’est ce que j’appelle un événement. (...) L’événement vient quand la logique de l’apparaître n’est plus apte à localiser l’être-multiple qu’elle détient.”
Ibid., 200.

360

Sam Gillespie, *The Mathematics of Novelty*, 19.

361

Alain Badiou, *Conditions*, 189.

362

“Es solo entonces que nosotros sabemos por qué, cuando una verdad se presenta, cuando el ser parece desplazar su configuración bajo nuestros propios ojos, es siempre a pesar de la apariencia, en un colapso local de la consistencia del aparecer, y por lo tanto en una cancelación temporal de toda lógica. Porque lo que viene a la superficie en ese punto, desplazando o revocando la lógica del lugar, es ser sí mismo, en su temible y creativa inconsistencia, esto es, en su vacío, el cual es la no-lugaridad de todo lugar. A esto es lo que llamo acontecimiento. [...] El acontecimiento llega cuando la lógica del aparecer no es más capaz de localizar al ser-múltiple que surge dentro de sí mismo. Nosotros estamos entonces, como Mallarmé diría, en los alrededores de una vaguedad desde donde toda realidad puede ser disuelta. Pero también nos encontramos donde existe una posibilidad que —tan en la medida que sea posible la fusión de un lugar con el más allá, que es, desde el advenimiento de otro lugar lógico— una constelación, fría y brillante, se levantará.”
Alain Badiou, “Being and Appearance”, *Theoretical Writings*, 175.

Aquí se encuentra el nodo de la propuesta Badiouniana. El acontecimiento que había sido analizado en tanto que su forma de ser en *L’être et l’événement*, ahora en *Logiques des Mondes* será verificado en tanto que su aparecer.³⁵⁹ Pero un acontecimiento es la ruptura fundamental respecto de lo que es una situación. De lo que trata *Logiques des Mondes* es de la aparición, el ser-ahí de las verdades. ¿Cómo aparecen estas verdades? ¿Cómo, a pesar de las condiciones en las que se emergen éstas son capaces de romper el cerco de definición de existencia en un mundo?

Lo que funda la novedad es el vacío. Para Sam Gillespie “una novedad es contingente sobre una verdad. De hecho, a menos que me equivoque, una novedad para Badiou es una verdad, y es, por tanto, siempre producida anterior a cualquier cosa que pueda ser conocida o discernida en una situación.”³⁶⁰ Badiou lo confirma en la misma conferencia sobre la sustracción: “Une vérité devient dans sa nouveauté - et toute vérité est une nouveauté - par ceci qu’un supplément hasardeux interrompt la répétition. Une vérité commence, indistincte, par surgir.”³⁶¹

El acontecimiento es la novedad radical por excelencia. Evanescente, aparece para desaparecer, pero en la fuerza-forma estatuida por su aparecer, inexistente este cambio de mundo. El acontecimiento existe inexistentemente. En su aparecer no puede, no hay nada efectivo que pueda “decir”, declarar, atestiguar de su existencia. El acontecimiento sucede en su absoluta desolación.³⁶² Y es por ello que inaugura desde el vacío.

Pero estatuye en ese instante una posibilidad. ¿Cómo? ¿Cómo hace el acontecimiento para “estabilizar” entonces una brecha? ¿Qué hay en el instante del acontecer, que es un aparecer, que a pesar de las condiciones en donde ocurre, incluso ajeno a las mismas, puede a posteriori levantarse una continuidad, intermitente quizás, en una serie, conjunto, procedimental? ¿Cómo si no, propongo, por y a partir de la mella? Todo aparecer acontecimental ocurre como “mellación”, diré, no solo en el sentido de la formación, formulación, de una huella, huella que diría de la existencia de algo que estuvo allí, como la espuma en la superficie, y por tanto la medición de la huella sería el trabajo de la filosofía para “formalizar” la verdad erigida mediante lo que ya ocurrió. Pero la mella no opera en este sentido como la espuma, como vestigio,

sino como el efectivo ente que no solo dice sino es parte de ese acontecimiento. Quiero decir, que la mella no solo “comunica” sobre lo que no está más, a modo de indicar que lo que le signa es la sobra de la que depende, sino que en tanto que mella, articula como parte que resta en falta de lo que no está, recíprocamente. El vacío inaugurado por lo desaparecido es parte ahora de ese desaparecido también, y es lo que resta, como estancia sustractiva. En la lectura de un verso, de Mallarmé, de Rimbaud, de Neruda o de Parra, o de Mistral o de Zurita, en esa forma fugaz que es el verso, hay una estancia operativa del vacío de su forma. El poema mella la realidad, de modo inexistente. De allí que lo que se forma, en el instante posterior de la evanescencia del irrepetible e inencontrable otra vez acontecimiento, es una fuerza-forma. Una fuerza que no es de forma acumulativa, sino sustractivo sedimental, diseminatoria en su sustracción. El vacío inaugurado al que accede la mella, que es una huella no solo indicativa, sino portadora, en su precariedad, en su mínima intensidad, máxima a sí, de lo que ya no es, hace re-aparecer, acaso casi-nunca, la inexistencia del acontecimiento.

Lo nuevo radical cambia las condiciones de legislación en un mundo. La capacidad de este cambio se circunscribe a la capacidad ahora del cuerpo que le sostiene como aparecer. Allí yace la fidelidad en tanto que procedimiento. Al acontecimiento sigue este proceso, que es el de la verdad del acontecimiento. Si el ser del acontecimiento es su desaparecer, la resistencia de la praxis del sujeto fiel es el ser-ahí de la verdad inaugurada, y esta resistencia ocupada es la asignación de la mella impresa en el procedimiento, a través de las trayectorias de ese investigar, actualizar, aparecer.

363

Alain Badiou, *Logiques des mondes*, 362.

¿A qué se debe esta doble filiación de lo nuevo radical a lo que está al borde del vacío y lo que es sin-lugar? Debo volver a dos fuentes que encuentran su compostura en este rango de excepcionalidad pura que otorga Badiou al acontecimiento. Recordaré que el acontecimiento es aquello que “no-es-lo-que-es-el-ser”. El acontecimiento, que es ser-ahí, es excepción a lo que existe. Esta figura del borde del vacío es la que indica a la inconsistencia anterior del ser a la cuenta-por-uno, a su venir a ser dentro de la consistencia de la mensura. El ser es pura inconsistencia múltiple, la presentación de esta es posible mediante la formalización matemática, que otorga al pensamiento del ser el nombre de vacío. Aquello radical nuevo que aparece y que corta el devenir de lo que hay en tanto que tal, es decir, al interior de su legislatura oscilante, dibujando una escisión diagonal que fulmina e indica al infinito, presenta en su relampagueo aquella inconsistencia pura, inhumana. De ese existir radical del que la situación no puede decir inaugura su propio decirse, el cual es de carácter retroactivo. Esta pendencia del acontecimiento como novedad radical no es fundamental para el acontecimiento mismo. La posibilidad de establecer un procedimiento de fidelidad y en ello la localidad de una verdad, que es el sujeto, como ya sabemos, sujeto sustraído a toda comunidad y que destruye toda individuación, no sujetan al acontecimiento en su ocurrir.

Entonces, ¿qué es el cambio? Si la lógica del aparecer es una codificación de las intensidades relacionales, las variaciones, compuesta en un espacio determinado, mera legislación de las diferencias estatuidas para el ser-ahí, ¿qué es lo que genera una transformación en el estado de cosas dado? Para Badiou el cambio es “soit la bascule de l’intensité nulle d’une existence vers une intensité maximale, caractérise le changement réel. Une telle relève est en effet, parmi les nombreuses conséquences d’une secousse affectant un objet du monde, la signature de ce que nous appellerons un événement.”³⁶³

El cambio es una discontinuidad efectiva. ¿Qué es una discontinuidad efectiva? Dado un mundo, en el cual tenemos objetos, relaciones entre objetos, una legislación trascendental que establece la intensidad de sus apariciones, existe un punto de transformación de estas condiciones de existencia. A este punto de transfor-

364
Íbid., 398.

365
Íbid., 378.

366
Íbid., 379.

mación existencial de lo que al mundo define en su instante es el cambio, una discontinuidad efectiva de lo que se presentaba en tanto que continuidad del mundo.

Para Badiou el pensamiento del cambio es aquel de la singularidad. Con ello quiere decir que “singularidad” designa “un ente cuyo pensamiento no puede reducirse al de su contexto mundano”. Badiou abruptamente afirma que el pensamiento del cambio no es ontológico, y tampoco es trascendental.³⁶⁴ La aparente paradoja de esta declaración, casi como un exabrupto devenido después de la masividad de su texto, se presenta de la mano de Wittgenstein, en particular, respecto de la condición lógica de o los mundos. Para Badiou se trata de re-exponer que al cambio que referencia en tanto que singularidad irruptora no existe referencia alguna desde y en la transformación mundana. Partiendo nuevamente de la inmovilidad absoluta del ser, de quien no se puede saber sino meramente a través de la matemática, de su forma de mostración de esa multiplicidad pura inconsistente que es transparencia integral, Badiou argumenta que en el contexto del aparecer, tampoco hay cambio verdadero, siendo que las “modificaciones” se pueden dar “sans qu’aucune discontinuité, et donc aucune singularité, soit requise pour le déploiement de ces modifications.”³⁶⁵ Lo que quiere decir es que se dan en el mundo, en los mundos, modificaciones constantes, que son coherentes y propias de la lógica del mundo en su despliegue. Son parte de esas relaciones que se dan al interior de la indexación trascendental: “Le monde est tout ce qui a lieu.” Nos recuerda Badiou a través de Wittgenstein.

En el ejemplo que argumenta, a partir de una manifestación política, Badiou apunta a los cambios que le abocan al mundo que se forma ahí. “Objets et relations ont leurs intensités mesurées selon un transcendantal temporel singulier, qui objective dans leur apparaître des multiplicités.”³⁶⁶ Para Badiou los objetos absorben las modificaciones que le hacen parte, y que no “le cambian” ya que estos cambios pertenecen a su “apparaître-dans-le-monde.”

Por tanto, nos encontramos ante una modificación cuando referimos a un cambio que está autorizado en ese mundo, y en tanto que hecho autorizado, no es un cambio verdadero. Para Badiou el nudo está en la excepcionalidad referida anteriormente. Es solo

367

“Le pas d’une vérité est alors de parier sur le supplément. On tiendra l’énoncé “ l’événement a eu lieu », ce qui revient à décider l’indécidable. Mais, bien entendu, puisque l’indécidable est soustrait à la nonne d’évaluation, cette décision est un axiome. Rien ne la fonde, que l’évanouissement supposé de l’événement. Toute vérité franchit ainsi le pur pari gagé sur ce qui n’a d’être que dans son disparaître. L’axiome de vérité, qui est toujours de la forme « ceci a eu lieu, que je ne peux ni calculer ni montrer », est le simple envers affirmatif de la soustraction de l’indécidable.” Alain Badiou, *Conditions*, 190.

368

“Il s’agit donc d’un trajet hasardeux, ou sans concept.” *Ibid.*, 190.

369

Alain Badiou, *Theoretical Writings*, 174.

370

Badiou aquí menciona a una serie de ilustres lectores de su filosofía, Desanti, Deleuze, Nancy, Lyotard, como aquellos que en su momento le hicieron notar una falta en su teoría del acontecimiento. Esta falta tenía que ver, como lo señala el propio Badiou, con una “caracterización puramente ontológica del acontecimiento”. En efecto, *Logiques des Mondes* responde a esta falta mediante la exposición de esta lógica del aparecer, y de ese modo, presentar lo que él mismo llama “matices de la transformación.”

en ese quiebre para con las leyes de la ontología y para las regulaciones lógicas en donde se podrá encontrar el cambio verdadero, la novedad radical.

La novedad radical es la verdad. La verdad dice de lo que ha tenido lugar. Y en ello, en ese decir, la verdad presenta su forma de decirse, que es axiomática, porque no existe desde la situación en donde se encuentra, manera alguna de poder hacer uso de los modos de existencia, valoración o nominación. Así, la verdad dice sin basamento, y al decir sin base, sin fundamento plausible o discernible, lo que dice lo dice en un punto de vacilación absoluto, en una indisposición total, en el abismo del lenguaje, cual sea el lenguaje que decida para axiomatizar la existencia del acontecimiento. Es a esta situación de la verdad en su decirse axiomático a la que podemos llamar oscilatoria, u oscilante, porque inaugura de esta fragilidad una ab-errancia sin nombre, indomiciliada. Para Badiou, esta afirmación que hace la verdad en su decirse, que es su ser-ahí, es el reverso de la sustracción de lo indecible.³⁶⁷

Una vez acontecida ahora la verdad, que dice del haber acontecido del acontecimiento, empieza el proceso de verificación de esa verdad mediante las indagaciones procedimentales, que vendrán a ser los cuerpos en donde se sustentarán las consecuencias del axioma. Pero como lo indica el propio Badiou, no existe ley para este indagar. Errante es sin poder saber de antemano las cláusulas que todo acto de su errancia podría inaugurar.³⁶⁸ Badiou llega a decir en otro lugar: “La verdad no es sino una flecha del lugar, la verdad-flecha. Y la lógica es nada sino un particular poder de localización inmanente para tal o cual posible universo.”³⁶⁹

Pero como ha quedado antes expuesto, esta “flecha” comparte con la referencia del relámpago su debilidad en el grado de aparición. Esta flecha, este lugar inaugurado, puede simplemente, y en la mayoría de los casos podríamos decir, existir en un grado mínimo de existencia, casi inexistente.³⁷⁰ Como ha sido mencionado antes, esta inexistencia es dependiente del cuadro de relaciones compuesto en un mundo dado. El ejemplo que utiliza Badiou es el de La Comuna de París, en particular nombrado por el momento en que la insurrección de la ciudad desobedece al poder gubernamental imperante y toma la decisión de hacerse por su

371

“Du point de l’apparaître réglé, en effet, la possibilité d’un pouvoir gouvernemental ouvrier et populaire n’existe purement et simplement pas. Pas même pour les militants ouvriers, qui parlent le lexique de la “République” de façon indistincte.” *Ibid.*, 386.

372

Ibid., 394.

373

Ibid., 395.

propio axioma nombrador de su destino. En ese aparecimiento ocurre el sitio de un acontecimiento.³⁷¹ La subversión de las reglas por parte de los cuerpos que objetivan esa subversión, convoca al propio aparecimiento de un sitio acontecimental, espacio en donde a un ser se le ocurre ser-ahí por sí mismo. Es fundamental diferenciar aquí la ontología de este ser-ahí. En tanto que ser, es un múltiple que “le adviene” ser elemento de sí mismo. Su aparecer está siendo partícipe de las condiciones de indexación existentes hasta ahora, sin embargo, subvierte, se sustrae a éstas mediante su propio ser sí mismo. Siendo deja de pertenecer a los otros mundos, deviene una excepción radical a lo existente. Pero es allí mismo donde yace su absoluta precariedad. De allí entonces su condición de “figura ontológica del desaparecer”. Para Badiou, este sitio acontecimental “est une figure de l’instant, qu’il n’apparaît que pour disparaître” la duración verdadera de éste no puede sino corresponder al orden de sus consecuencias. ¿Qué es una consecuencia? Es aquello que acarrea en su estado máximo lo que no parece estar. En este sentido, es aquello que subsiste, a pesar de las condiciones en que deba desplegarse. No es difícil aquí por tanto entender la concepción de fidelidad a la idea que permea la figura de todo militante.

Para Badiou esta singularización del sitio acontecimental depende de la fuerza del mismo para “faire exister maximalement ses conséquences, et non pas seulement elle-même”.³⁷² Una singularidad fuerte es un acontecimiento. Badiou presenta el siguiente diagrama:

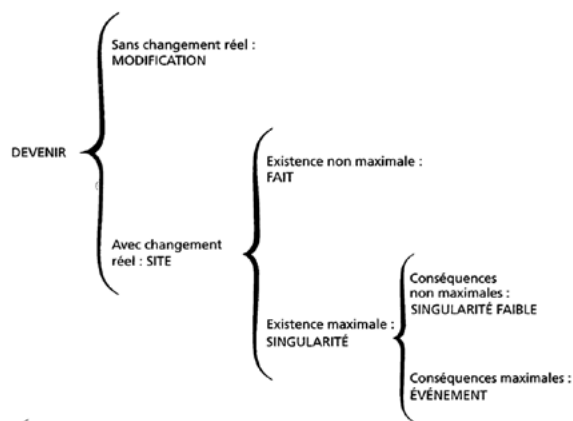


Fig. 2 Diagrama.³⁷³

374

“Das Paris der Arbeiter, mit seiner Kommune, wird ewig gefeiert werden als der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft. Seine Märtyrer sind eingeschreint in dem grossen Herzen der Arbeiterklasse. Seine Vertilger hat die Geschichte schon jetzt an jenen Schandpfahl genagelt, von dem sie zu erlösen alle Gebet ihrer Pfaffen ohnmächtig sind.” Karl Marx, *Der Bürgerkrieg in Frankreich (1871)*, en *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Vol. 17 (Berlín: Dietz Verlag Berlín, 1968), 362. Citado por Alain Badiou, *Logiques des Mondes*, 396. El texto de Marx fue presentado en el Consejo General de la Asociación Internacional de Trabajadores, impreso y publicado en 1871. La versión alemana fue publicada en Berlín en 1891. La versión que he revisado es Karl Marx y Friedrich Engels, *Collected Works*, Vol. 22 (Nueva York: International Publishers, 1986), 355.

Es en este diagrama donde se puede observar la diferenciación fundamental que pende en el discurso de Badiou respecto del cambio verdadero. Del devenir, en donde toda modificación puede y forma parte de este fluir determinado por la cuenta-por-uno, la secuencia de diferenciación y errancia es la que se configura desde el sitio acontecimental, en donde una singularidad fuerte, en donde se convoca esta condición de declarar el sí del ente en su propiedad, alcanza la condición de ser acontecimiento, por tanto, punto de cambio radical y, por ende, novedad a la situación.

Innegable es la derrota sufrida por la Comuna de París en su efectuarse propio. La aniquilación, misma que repite una y otra vez el Estado, sea éste de cualquiera efectuación ideológica, posterior de los cuerpos que subjetivaron dicha subversión, y que dieron en sus actos y palabras el modo de un acontecimiento político, no ha desaparecido la verdad inaugurada por su aparición.

“Le Paris ouvrier, avec sa Commune, sera célébré à jamais comme le glorieux fourrier d’une société nouvelle. Le souvenir de ses martyrs est conservé pieusement dans le grand cœur de la classe ouvrière. Ses exterminateurs, l’histoire les déjà cloués à un pilori éternel, et toutes les prières de leurs prêtres n’arriveront pas à les en libérer.”³⁷⁴

Es en este sentido que ha de entenderse la novedad radical para Badiou. No se trata en definitiva “solamente” del surgir, e inmediato desaparecer, del acontecimiento en tanto que tal, sino de la disposición que abre, opera, en las “glorieuses et incertaines conséquences.” Aquí es donde es posible encontrar del mismo modo la justificación más propia de los cuatro procedimientos que compone Badiou. Es en ellos, en la ciencia, la política, el arte y el amor en donde Badiou sostiene que las intensidades verdaderas del acontecimiento pueden residir, extenderse, recomenzar. Cabe notar esta esperanzadora resolución que en efecto excede al campo de la filosofía como verificación. Aquí, el poder, la fuerza del acontecimiento, que es excepcionalidad ontológica y lógica, trasciende a su vez la condicionalidad de su propio aparecer. Lo inaugurado en la furtividad del encuentro amoroso transgrede toda regulación, y no se extingue, sino que fulmina un devenir en su mellación de la realidad. Las consecuencias por tanto se

375Alain Badiou, *Logiques des mondes*, 397.**376**

Íbid., 399.

sostienen más allá de las meras modificaciones, transgrediendo desde su lugar en acarreamiento y oscilación a la singularidad. Badiou termina suspendiendo una sentencia que parece dislocar su propia filosofía: “Pas de conséquence transcendantale plus forte que de faire apparaître dans un monde ce qui n’y existait pas.”³⁷⁵ La singularidad fuerte del acontecimiento entonces solo se reivindica en las consecuencias, en las investigaciones, en los procedimientos de fidelidad, los cuales, en definitiva, en aquel mundo en donde mantienen su dependencia acarreadora, “faire exister l’inexistant propre de l’objet-site.”

Es el inexistente el que existe como marca del acontecimiento. La novedad radical, el acontecimiento, cambia la realidad no solo mediante su aparición singular, fuerte al nivel de autosustentarse, sino mediante ese irreparable trazar que se compone en las consecuencias de la inexistencia misma. “L’existence “éternelle” de l’inexistant est le tracé, ou l’énoncé, dans le monde, de l’événement disparu.”³⁷⁶ El sitio del inexistente es ese peculiar volver del que ha desaparecido. La formalización de este surgir, que es un resurgir, plantea la oportunidad de cambiar en efecto el mundo, el orden de las cosas, el modo de ser instituido. La novedad radical es por tanto el acontecimiento, pero es también, en su calidad de transformación verdadera, la militante ocurrencia de la fidelidad.

377

Sam Gillespie, "Beyond Being", *The Mathematics of Novelty, Badiou's minimalist metaphysics*, 80.

378

"J'admets sans aucune réticence que Mai 68 a été pour moi, dans l'ordre philosophique, comme pour tout le reste, un véritable chemin de Damas." Alain Badiou, *Théorie de la contradiction* (Paris: François Maspero, 1979), 9.

379

Alain Badiou, H. Jancovici, D. Menetrey, E. Terray, *Contribution au problème de la construction d'un parti marxiste-léniniste de type nouveau* (Paris: Maspero, 1969), 4.

380

Alain Badiou, *Théorie du Sujet*, 187.

"Solo la verdad puede efectivamente forzar una transformación a ocurrir en la situación."³⁷⁷

Los llamados acontecimientos del Mayo Francés de 1968 fueron, para Alain Badiou, su propia vía a Damasco³⁷⁸. Para Badiou, como lo indican Hallward y Feltham, fue entonces que se hizo evidente que "las masas las que hacen la historia, incluyendo la historia del conocimiento". Fue un despertar, despertar a la Historia, notificar a la propia actividad individual, ajena a esa relación imperceptible que sin embargo existía, esa ligazón con el entorno social, político e histórico. Badiou afirma: "Después de Mayo, nada es o debería ser "como antes"."³⁷⁹ Lo que Badiou venía trabajando hasta entonces, bajo la figura de Althusser, fue puesto en cuestionamiento por los acontecimientos políticos, concretos.

"Es el mismo concepto, dividido según la estructura y según el proceso. Según la estructura, la fuerza se mantiene definida a partir del lugar, como purificación en exceso, como *trop-de-réel* (demasiado de real). Ella se mantiene referida a la falta. Según el proceso, la fuerza es interrupción de la repetición. Es este tiempo de interrupción que devine la falta en la destrucción. En política marxista, nosotros conocemos bien esta diferencia. "Ser una fuerza" puede querer decir: confiar demasiado –desde el punto de vista del adversario– en cuanto al lugar tolerable de las oposiciones. Es esta una definición represiva interiorizada. O, esta fascinación de la falta es casi la regla de los partidos políticos "revolucionarios". Estos auto-mensuran su fuerza a la cantidad del exceso tolerable, al umbral de destrucción. Ellos (los partidos "revolucionarios") no desean en ningún caso tener el lugar de ser fuera de lugar. Si es necesario, ellos se debilitan a sí mismos, o se dividen. Esta tendencia a desplegar la fuerza sólo conforme a la estructura es contra la que el revolucionario se impacienta, ansioso de exceder el exceso en el acto de interrupción."³⁸⁰

La fuerza para Badiou es aquello que rompe el estado de cosas, y que respecto de la cual toda "espera" es solo una metodología de conservación y contrarrevolución. Para dar cuenta aún más de este problema, Badiou hace mención a Lenin y el problema que mantiene respecto del partido bolchevique y quienes en su corazón intentan detener el "forzamiento de la historia" que puede producir la "insurrección". Aquí Badiou hace directa mención al

381
Íbid., 187-188.

sentido de “arte” que el propio Lenin otorga a la acción insurreccional, como aquella fuerza capaz, en su incertidumbre local, de disponer una oportunidad otra a las condiciones en las cuales se efectúa la realidad. En el texto referenciado, “Manque et Destruction” en *Théorie du Sujet*, Badiou, en el apartado número 3, titulado “Force et destruction”, cita a Lenin de “la Crise est mûre”:

“(…) il existe chez nous, au Comité central et dans les milieux dirigeants du parti, un courant ou une opinion en faveur de l’attente du Congrès des soviets et hostile à la prise immédiate du pouvoir, hostile à l’insurrection immédiate. Il faut vaincre ce courant ou cette opinion.

Autrement, les bolcheviks se déshonoreraient à tout jamais et seraient réduits à zéro en tant que parti.

Car, laisser échapper l’occasion présente et “attendre” le Congrès des soviets, serait une idiotie complète ou une trahison complète. (...)

Ne pas prendre le pouvoir maintenant, “attendre” bavarder au Comité exécutif central, se borner à “combattre pour l’organe” (le Soviet), “combattre pour le Congrès”, c’est causer la perte de la révolution.

Le comité central ayant laissé même sans réponse mes instances là-dessus depuis le début de la Conférence démocratique, et comme l’organe central biffe dans mes articles les indications que je donne sur les erreurs criantes des bolcheviks, telles que la décision déshonorante de participer au pré-parlement, que l’attribution d’un siège aux menchéviks au Présidium du Soviet, etc., etc., force m’est de voir là une allusion “délicate” au refus du Comité central de débattre même la question, une allusion délicate au bâillonnement et à l’invitation à me retirer.

Je dois présenter ma demande de démission du Comité central, ce que je fais, en me réservant de faire de la propagande, dans les rangs du parti et au congrès du parti.

Car ma conviction la plus profonde est que, si nous “attendons” le Congrès des soviets et laissons tout de suite échapper l’occasion nous causons la perte de la révolution (OC II, 397-399).”³⁸¹

En este lugar preciso, Badiou hace coincidir la fuerza, el lugar, y la forma, que se composibilita inmediatamente en esa “toma de decisión” de Lenin, incluso contra todo el aparato ya instituido del partido Bolchevique y la propia operatividad de los soviets. Este que se escinde de la “espera”, figura cerrada de la fuerza, para bascular en la destrucción inmediata de sus condiciones. Este mo-

382

Íbid., 188.

383

Íbid., 188.

384

Cabe aquí citar el propio modo en que otro sujeto, Cantor, alude a su labor en relación a los *Fundamentos para una Teoría general de Conjuntos*: “la precedente exposición de mis investigaciones en teoría de conjuntos ha llegado a un punto en el que su continuación depende de una extensión del verdadero concepto de número más allá de los límites conocidos, y esta extensión va en una dirección que hasta donde yo sé no había sido explorada antes por nadie. (...) por atrevido que esto pueda parecer, estoy en condiciones de expresar no solo la esperanza, sino la firme convicción de que con el tiempo esta extensión habrá de verse como algo totalmente simple, apropiado, y natural. Al hacerlo no me oculto en absoluto que con esta empresa me sitúo en una cierta oposición respecto a intuiciones ampliamente difundidas acerca del infinito matemático, y respecto a puntos de vista sobre la esencia de las magnitudes numéricas defendidos a menudo.” Georg Cantor, *Fundamentos para una Teoría General de Conjuntos, una Investigación matemático-filosófica sobre la Teoría del Infinito*, trad. José Ferreirós y Emilio Gómez-Camínoro (Barcelona: Editorial Crítica, 2006), 85.

385Alain Badiou, *Théorie du Sujet*, 192.

mento de torsión pura de la acción de Lenin, Badiou le llama “de dimisión misionaria”.³⁸² Retiro que es ruptura por una nueva subjetividad comprometida en la construcción de un nuevo destino, radicalizado en la primera sustracción fiel al mundo para con la verdad devenida del acontecimiento revolucionario- “donde la acumulación se invierte en pérdida, en dilapidación de la fuerza, es la Sphinx temporal del sujeto.” En el acto de Lenin, “Là se croisent, dans une vacillation fulminante, la droiture morte de ce qui fait défaut et le risque vivant de l’interruption.” Aquí existe por tanto un lugar, un estado sin estado, porque lo que se inicia en ese fulminante vacilar que deviene ruptura sin retorno, lo que se edifica en la interrupción, es el propio sujeto. El cuerpo como lugar instanciado de la decisión, marca de la fuerza, es la forma ahora misma de un desunimiento que determina una serie de la que no se sabe su completitud posible. “Là le sujet naît à la décision, qui n’est que son existence.”³⁸³ Es en el *ahí* de la decisión, en el lugar mismo del acto auto-instituyente, donde se aparece el sujeto. De allí también su inusitada condición, increíble, es la palabra que utiliza Badiou en este nivel. En ese acto de corte, de interrupción, existe una pérdida, claro está, aquella de la relación que componía la pertenencia al mundo establecido de la norma de partido, en el caso del ejemplo. En el acto de independencia y autonomía, en la pérdida por tanto de lugar, como domicialidad referida, se deviene puro fuera-de-lugar, se inaugura una deriva que, incierta respecto de los fines efectivos de su propio que-hacer, genera un procedimiento fiel a la verdad que se realiza. La acción, ya fiel a la verdad, avanza indomiciliada, deja su lugar reconocible, se invisibiliza para la certeza anterior convocante, e inaugura, crea, una senda de la que no se sabe hacia dónde concluirá.³⁸⁴ Badiou dirá al final del capítulo III de *Théorie du Sujet*: “Qu’attendre d’une théorie du sujet, sinon qu’elle éclaire un peu le mystère de la décision?”³⁸⁵ Es este misterio de la decisión indistinguible la que circunda el primer tiempo de la fuerza. Ahí, es dónde, la fuerza es el enigma mismo de su aparecer.

Por tanto, para Badiou, la fuerza no supone una mera correlación asimétrica entre dos componentes oponentes. Su pregunta respecto de esta fuerza que produce un alzamiento, una ruptura, una insurrección, no puede, o no debería solamente, verse ratificada en la inversión física de la presión ejercida por la figura superior

386

“Comment dans l'écho de la grande vitupération antirépressive vais-je établir ma capacité à réprimer la répression? Là est la clef de tout ce qui tourne au vinaigre du désenchantement.” *Ibid.*, 50.

387

“Tout est là : c'est quand la forcé pose “l'extériorité comme son moment propre” qu'elle accède à une corrélation qualitative centrée sur soi, où le face à face des forces ne peut réduire leur hétérogénéité. C'est quand le peuple dresse sa propre vision de l'adversaire comme figure interne de sa propre politique qu'il “sursume” la dépendance antirépressive, s'exclut de toute inclusion, et procède à une scission affirmative.” *Ibid.*, 50-51.

388

Luis Guerra, “Window Blow Out (1976) Acontecimiento, Corte, Sustracción y Profanación”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, (2013): 121-139, consultado el 15 de enero, 2014, <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5510>.

de la maquinaria estatal. No es solo, y en ello quisiera comprender una de las manifestaciones sustanciales del pensamiento de Badiou, pensar la revolución, la decisión política de componer y posibilitar una transformación radical de las condiciones de uso en el mundo dado, el que el cuerpo social “fuera-de-lugar”, aquel cuerpo excluido del goce estival de las leyes pre-establecidas como absolutos necesarios y de razón por quien domina la fuerza capital, se manifiesta ante la opresión. No es la mera respuesta a una situación de insoportabilidad y fatiga de material. Sino que, en la aparente revuelta a las condiciones operada por el conjunto excluido, existe una anti-represión que incluye la represión de esa represión.³⁸⁶ Es este el sentido autónomo que la fuerza tiene en Badiou. Aquello que se levanta contra la opresión debe incluso en un propio exceso interior levantarse contra la representación del otro represor como único sustento. Reprimir la represión supone desactivar la correlación investida en la representación del otro represor como lugar de mi fuerza. Por tanto, esta fuerza que se levanta contra la opresión es doble: en directa contraposición hacia-con la fuerza opresiva, pero a la vez interna a la desarticulación del sentido de su propio darse en tanto que fuerza como parte de ese poder opresivo. Así se compone una escisión, un corte, afirmativo, que es siempre un fuera de lugar.³⁸⁷

La fuerza es la causa ausente, aquella que habiendo tenido lugar solo podemos transmitir, dar cuenta, de su “espuma”, lo que queda en reverberancia que acota la existencia de esa fuerza. Esta fuerza es una excedencia, una insurrección. Y la forma, por tanto, es la reverberancia misma que otorga a la mundaneidad la fuerza diseminada ahora. La forma solo se forma por ecoicidad. Esta forma no es la de una definición cerrada, sino en efecto la de una que se inaugura en la ruptura aberrante, indisciplinada de lo que se pierde, ha perdido, pero de lo que se tiene clara razón de su existencia. La forma es la de una proclamación. De manera muy clásica, diría, para seguir al Badiou del siglo XX, que en la escultura de Alberto Giacometti se encuentra una *presentación* de esta forma, una indefinición que deja a la reverberancia de lo existente su posibilidad de mantenerse, suspenderse en esa abrupta abismación itinerante. Del mismo modo, las formas arquitectónicas de Matta-Clark son perforaciones performativas que se desvinculan, infinitamente, de lo que se atiende angustioso a la “sacralidad de la finitud”.³⁸⁸

389

Iván Flores y Luis Guerra, *Echoes of the Deserts*, presentado en International Lisbon Conference on Film and Philosophy, realizada en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Lisboa, Portugal, los días 6 a 10 de mayo, 2014. <https://sites.google.com/site/philosophyandfilmisbon2014/>.

390

Ecos del Desierto es una miniserie televisiva dirigida por el cineasta Andrés Wood (Santiago de Chile, 14 de septiembre 1965). La serie relata la vida de la abogada de DDHH Carmen Hertz alrededor de los acontecimientos que ocurrieron al momento del Golpe de Estado en Chile y los años posteriores en dictadura. Carmen Hertz es una de las figuras políticas que mantuvo una constante lucha en tribunales contra la represión militar y, en particular, contra la policía secreta del régimen y su política de desaparición y tortura. El hecho vinculante central de la serie es la perpetración de una serie de asesinatos políticos realizados por lo que se llegó a conocer como "La caravana de la Muerte", escuadrón dirigido por el siniestro General Arellano Stark. La serie fue emitida en Chile en el mes de septiembre de 2013, por el canal de televisión Chilevisión. <http://www.observatoriofucatel.cl/ecos-del-desierto-la-historia-de-la-caravana-de-la-muerte-en-chilevision-desde-el-9-de-septiembre/>.

391

Antonio Gramsci, el filósofo marxista italiano quien escribió una frase que ha sido utilizada incontables veces para describir un tiempo específico en nuestra contemporaneidad: el interregno. El interregno es el tiempo que se vive entre lo que no se decide a morir en nuestras sociedades, y lo que no termina de nacer: "La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno una gran variedad de síntomas mórbidos aparece." Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Quintin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith (Londres: Lawrence & Wishart, 1971), 276. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman aplicó este concepto a lo que él ha denominado "tiempos de incertidumbre." En dicho texto, Bauman nombra tres temas contemporáneos urgentes: la migración, la continuidad del planeta, y lo que él llama "disparidad institucional." Zygmunt Bauman, "Times of Interregnum", *Ethics & Global Politics*, Vol. 5, No. 1 (2012): 49-56, consultado el 10 de octubre, 2015, <http://www.ethicsandglobal-politics.net/index.php/egp/article/view/17200>. Los síntomas mórbidos son el reflejo, o lo que certifica, la muerte de un cuerpo. Son, de facto, lo que sobrevive y sobreviene después de la muerte de un cuerpo. Dichos síntomas son para Gramsci, y para Bauman, lo que observamos en la crisis cultural e institucional contemporánea. Al nombrar aquí los síntomas mórbidos me refiero en concreto a las condiciones en las cuales no solo la producción del arte se ha visto restringida a una secuencia de revalidaciones de lo nuevo, sea a través del uso de nuevas tecnologías, sino al modo en como el arte, o aquello

Esta idea de ecoicidad, habida conciencia de su reiterado uso en relación a la performatividad de la forma, había sido inicialmente utilizada en un texto anterior, no publicado, presentado en el congreso internacional Film and Philosophy realizado en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Lisboa.³⁸⁹ En este documento titulado *Ecos del Desierto* se presenta la tesis respecto de una ecoicidad, que en su sentido lato es una remanencia. Aquello que queda. Pero aquello que queda de lo que casi no puede ser dicho que haya sido. En este caso en particular utilizamos, atendiendo a la naturaleza particular de la conferencia, la obra filmica realizada para la televisión *Ecos del Desierto* del realizador chileno Andrés Wood.³⁹⁰ En aquel texto se indicaba que "el ser en resonancia, no está solamente limitado por el retraso, o retardo, producido por la aceleración de la Historia." La tesis de una aceleración de la historia, en el caso chileno, viene conducida por la recomposición del espacio socio-político y cultural de la región de la mano de un poder político secuestrado por un estado militar que, a la vez, impulsa una serie de modificaciones estructurales en el andamiaje económico productivo. La aparición de la contrarrevolución, erupción eclosionada en el Golpe de Estado, parece por una parte aturdir el sentido de la historia en realización que se venía desarrollando. Así, el "golpe" deja sordo e interrumpe marcando un "inmensurable interregnum".³⁹¹ Si lo que se establece entonces, desde la anulación del estado de derecho, es una borratura de la anterioridad creada, y mediante una "doctrina del shock" se electrocuta a un cuerpo social a tal nivel que éste se ve desubjetivado y suspendido en un tiempo de imposibilidad de sentido, entonces ¿dónde localizar lo que resiste al aturdimiento? El eco, aquí concebido como máquina de resonancia que existe en la composibilidad de un cuerpo-sujeto histórico, se materializa en el atravesamiento de las membranas, y la acumulación y pérdida existente, aparecida, en esa reproducibilidad orgánica.

Ecos del Desierto, la serie, retrata los hechos alrededor de este período vividos, experimentados, en la figura política, y la persona, de Carmen Hertz. Abogada de Derechos Humanos, habiendo perdido a su marido, Carlos Berger Guralnik, ejecutado político por la operación Caravana de la Muerte, la serie presenta la larga batalla judicial y política de Hertz, junto a otros, en la presentación histórico-política de los hechos, en suma, de la verdad acontecida.

que se define en tanto que tal mediante el propio darse de su marco establecido, opera, siendo una maquinaria flotante que en su exhibirse esconde la materia servil de su destino ideológico. Al igual que la política no es ciertamente aquello que ocurre entre su exposición mediática y el deterioro de su propio representarse, el arte, aquel que inexistente ciertamente, no se da en los confines de la cultura de la finitud, sino que ocurre acontecimentalmente, y a veces, coincide posteriormente en la presentación de su acaecer.

392

Cabe aquí mencionar que la titánica obra filmica que es, como huella-cuerpo-eco, *La Batalla de Chile*, del realizador chileno Patricio Guzmán, inicia solo con el ruido de los aviones sobrevolando la ciudad de Santiago y luego el ruido ensordecedor de las bombas estallando, todo antes de cualquier imagen. Aquí solo, nuevamente, el aparato de sentido que fija la imposibilidad de la mirada de aprehender los hechos, en este caso la imagen y el sonido grabados, permiten el retorno, en retardo, de lo que real ha sido. Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile* (1975). *La Batalla de Chile* es un documental construido mediante una trilogía de películas sobre el período entre 1972 y septiembre de 1973. <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>. (Consultado el 18 de marzo de 2015).

393

Al finalizar la serie *Ecós del Desierto*, la ficción, en este caso el aparato televisivo que ha "dramatizado" los hechos reales para masificarlos a una audiencia deshistorizada, da paso a un elemento de esa realidad. La serie finaliza, se vuelve a la imagen del desierto sobrevolado, metafóricamente, desde el punto de vista del helicóptero, mostrando los surcos del desierto, como piel humana, como cuerpo de la "nación". La última frase que se proyecta sobre esta imagen de fondo dice: "El 3 de diciembre de 2006 Pinochet murió sin enfrentar a la Justicia." La pantalla se va a negro, y luego aparece Carmen Hertz, quien dice: "Soy Carmen Hertz." Inicia un corto pero profundo discurso de apelación a la ciudadanía. Allí Hertz enfatiza dos elementos, de muchos, que aparecen centrales a la tesis: "Gracias a la perseverancia y esfuerzo de muchos, hemos logrado saber la verdad de lo ocurrido." Al finalizar Hertz declara: "La Justicia es imperativa, imperativa y necesaria para modelar nuestro presente y modelar nuestro futuro como sociedad, ya que la justicia, podemos decir, es la principal fuente de memoria, es la fuente que fija la memoria de los pueblos, y sin memoria colectiva no es posible la reconstrucción ética y política de una sociedad que experimentó en su seno el terrorismo de Estado." Aquí, tanto cuerpo ficción, como es el del espacio constituido por la serie, como el cuerpo real de Carmen Hertz, aúnan este espacio de afirmación de verdad que insiste en continuar ecoizándose en el espacio común de lo político.

Al analizar la serie, y el contenido de la que depende, en el texto nos interesaba indicar la importancia de la resonancia, un sujeto resonante formado en la trayectoria ecoizante de ese sonido, a pesar de la abrumadora disonancia compuesta por el ruido del aparato militar. Aquí, por ejemplo, cabe mencionar nuevamente esta aceleración acontecida mediante la maquinaria y su ruido. El bombardeo sufrido por el cuerpo del Palacio de la Moneda aquel 11 de septiembre fue un ruido del que la historia reciente parece no poder desprenderse.³⁹² ¿Qué queda después del golpe de ruido ensordecedor sino un tajante silencio que lo apaga todo, todo posible disonante? Lo que queda es cierta ecoicidad que en su fragilidad recompone inexistentemente un cuerpo invisible al aparato estatal. Lo que regresa es lo que desaparece, no por sí, sino en retardo, por el continuo re-venir de un actualizar lo que ya no.

¿Cómo entonces pensar la permanencia de un desvanecimiento, de lo que ha desaparecido? Lo que permanece aquí, lo que hace permanencia, es la propia corporeidad de una ecoicidad. La ecoicidad trae una huella, la traza, entre la curvatura de cuerpos e imágenes, lenguajes, para decir con Badiou. Pero esa huella trae un suplemento a lo que existe para el imperio de la ley marcial. Ese excedente es una verdad, que no puede, desde lo definido como posible por la cultura de la supresión, existir. Ilegal, inexistente, lo que la verdad trae es una apertura que no tiene por destino el acordonamiento y cierre hacia un pasado que se presenta como imagen de una pureza, ni tampoco la mera expresión de una necesidad de destrucción del orden invertido en el que se encuentra suplementariamente. Lo que trae, lo que se fuerza-forma en la trayectoria ecoizante, que ya decía se fuerza-forma en la curvatura de cuerpos y lenguajes, en esa desertitud precaria, es una promesa, que es una invitación, su mella del tiempo a-venir.³⁹³

El eco entonces es un retornar dispersante, se excede y se pierde en cada punto trayectorial de su deambulación. Su aparecer no está constreñido a ningún sitio. No es objeto ni reflexión. El eco parece retumbar en la mera evocación que no se acaba en ese retorno, sino que en inmediato se relanza a una anterioridad delante, sin destino. A diferencia de la sombra como huella, el eco produce una distancia inmediata, un retorno diferido. La ecoicidad, es efecto mismo que es el eco, constituye una sujeción

resonante, implica la falta y la anudación trazable de diferentes faltas a entrelazar. Aquí encontraría una figura de la fuerza-forma, espaciamento y desistencia, la diferencia introducida es la de una inexistencia.

El ejercicio propio de la fuerza condice la aparición de una forma, forma que en este caso no necesariamente apela a la noción de recorte o figura, sino en tanto que una *mella*. ¿Qué es la mella? La Real Academia Española de la Lengua dice: “Mella, de mellar: 1. f. Rotura o hendidura en el filo de un arma o herramienta, o en el borde o en cualquier ángulo saliente de otro objeto, por un golpe o por otra causa. 2. f. Vacío o hueco que queda en una cosa por faltar lo que lo ocupaba o henchía, como en la encía cuando falta un diente. 3. f. menoscabo, merma, aun en algo no material. *Hacer mella* 1. loc. verb. Causar efecto en alguien la represión, el consejo o la súplica. 2. loc. verb. Ocasionar pérdida. Menoscabar.” La forma de ‘una tirada de dados’, la forma del azar, la forma de lo que se forma incluso en la informalidad de su aparecer para lo que trascendental se conforma en un mundo dado, es esta irreparabilidad convocada, forma de la incertidumbre, no solo a partir de la instancia final de su movimiento sino en el estado infinito de su aparecimiento. La forma aquí solo reside en un estado de permanente impermanencia. Este cambio no tiene por qué darse en la instantaneidad del acontecimiento descrito, y aquí encontramos la disponibilidad elástica de la temporalidad en Badiou. Si el acontecimiento es relampagueante, que aparece y desaparece en un instante, la formación de lo que sucede como procedimental sucede en una supratemporalidad que cruza la noción misma de tiempo como linealidad. Acontece en un tiempo constelativo, es decir, que a un mismo tiempo sucede en distintas localidades azarosamente en relación. Relación que las hace en efecto existentes. ¿Cómo se relacionan las inexistencias sino mediante la trayectoria misma del procedimiento? Es por ello que, en relación a la filosofía de Badiou, propongo esta figura conceptual de la fuerza-forma. El forzamiento de todo procedimiento conforma algo que no se sujeta, ajusta, a la potestad de lo evidente, de aquello perceptible por el conocimiento, sino que se extiende, se lanza, salta a la aparición de una figura innumerable. La fuerza-forma es una configuración en donde el ejercicio propio de la

394

La *Anabasis* ha sido otra figura que Badiou ha utilizado como referencia. En *Le Siècle*, Badiou comienza por preguntarse: “Comment le siècle a-t-il conçu son propre mouvement, sa trajectoire ¿Comme une remontée vers la provenance, une dure construction de la nouveauté, une expérience exilée du commencement. Un mot grec rassemble ces significations, et quelques autres : le mot “anabase”. L’anabase est en particulier le titre d’un récit de Xénophon qui raconte l’histoire d’une troupe d’environ 10.000 mercenaires grecs embauchés par un des camps dans une querelle dynastique en Perse.” Alain Badiou, *Le Siècle*, 119. “El concepto de Anábasis viene del verbo griego ἀνάβαινεν que significa al mismo tiempo “embarcar” y “retornar”, a la vez, una búsqueda del hogar y la invención de un destino en lo nuevo.” Eric Baudelaire, *L’anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (París: Édition Centre National des Arts Plastiques, 2013). El texto acompaña al documental del artista y la instalación de su obra. En el texto de Badiou éste afirma: “Toute anabase exige ainsi que la pensée accepte une discipline. Sans cette discipline, on ne peut “remonter la pente”, ce qui est un sens possible du mot ‘anabase’.” Para Badiou la palabra griega indica, en su doble condición semántica, para nuestra contemporaneidad, lo que deja indecidible, en la trayectoria que le nombra, a “les parts respectives de l’invention disciplinée et de l’errance hasardeuse, qu’il fait synthèse disjonctive de la volonté et de l’égarement.” Íbid., 121. Para Badiou, esta palabra, lo que resuena en ella, lo que trae en su eco, “d’extraire la conscience du siècle quant à son mouvement”. Para ello, y con particular interés, Badiou refiere al poema del mismo nombre escrito por Paul Celan, siendo parte de *Niemand-rose*, (*La Rosa de nadie*) de 1963. La importancia particular del poema de Celan, para Badiou, será la renuncia a una errancia sin sentido o vacía. El poema de Celan se lanza a la búsqueda de una promesa, pero no de un retorno hacia la suficiencia de lo que había sido establecido, sino a la invención del “futuro de claro corazón” (in die herzhelle Zukunft.). La anabasis celaniana de Badiou inaugura un “nosotros”, un conjunto fraternal “errant et victorieux.” Este *nosotros*, es el mismo que aparece ecoizándose, a través de diversos cuerpos, en el reciente documental de Carmen Castillo, *On est vivant!* (2015). Un nosotros que “véhicule librement sa propre disparité immanente sans pour autant se dissoudre.” Íbid., 140. Para el poema de Celan he seguido la traducción en Paul Celan, *Obras Completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Editorial Trotta, 2016), 179-180.

fuerza, misteriosa, condice la inmediata aparición de una forma, forma que en este caso no es necesariamente la noción de un recorte o figura, sino, la referida antes, mella.

Ex-sistencia, que está en estado de salida, ex-ilio, ab-soluta, es aquella por ejemplo la de un poema, de lo que *dice*, de lo que es acción pura, de su evanescerse, de esa materialidad evanescente. La fuerza-forma aquí indica esta condición constitutiva del acontecer ahora del procedimiento, ahora entendido como el aparecer de un corte radical, es decir, un aparecer que cambia las cosas, cambia la legislación, absolutamente. Excepcional, morfogenético, autofundado ahora. En tanto que tal, esta ex-sistencia ab-soluta es composibilitada no como separación sino en tanto que huida, exención a la norma, diferencia inexistentiando. Como aparecer, que aquí es el irrumpir de la mella, la fuerza-forma inexiste operativamente. Opera esa *casi* inconsistencia. Trayectorial solamente, dibuja la fuerza-forma una existencia desde sí sin.³⁹⁴

(D. 64, M. 79) Hippolytus, Refutatio IX.10.7

“τὰ δὲ πάντα οἰακίζει κεραυνός”³⁹⁵

“En las regiones con las que tenemos que ver hay conocimiento solo a la manera del relámpago. El texto es el trueno que sigue retumbando largamente.”³⁹⁶

395

“The thunderbolt pilots all things.” Charles H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus, An edition of the fragments with translation and commentary*, (Nueva York: Cambridge University Press, 2001), 82-83.

396

Walter Benjamin, *La Dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún Robles, (Santiago de Chile: Arcis-LOM, 2009), 119.

CAPÍTULO 4

LA INEXISTENCIA DEL ARTE

397

"¡Ah, el arte!". Me he quedado prendido, ya lo ven ustedes, en estas palabras de Camille. Estas palabras, soy plenamente consciente de ello, admiten diversas lecturas, se les puede poner diferentes acentos: el agudo de lo actual, el grave de lo histórico —también de lo histórico literario—, el circunflejo —un signo de elongación— de lo eterno. Yo pongo el agudo; no me queda otra alternativa." Paul Celan, *Obras Completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Editorial Trotta, 2016), 501.

398

"El poema es solitario. Es solitario y *en route*. Su autor permanece con él. ¿No sitúa este mismo hecho al poema ya aquí, en su inceptión, dentro del encuentro, *dentro del misterio del encuentro*?" Paul Celan, "The Meridian" en Pierre Jonis, *Paul Celan Selections* (Berkeley: University of California Press, 2005), 164.

"—ach, die Kunst!" Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.

Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen—auch Literarhistorischen—, den Zirkumflex—ein Dehnungszeichen—des Ewigen.

Ich setze—mir bleibt keine andere Wahl—, ich setze den Akut."

Paul Celan.³⁹⁷

El *nombre* del acontecimiento, el nombre que nombra a lo que ha acontecido, es siempre poético. ¿Por qué? ¿Por qué se dice que es poético? Porque el nombre de aquello que es indecible, de aquello que en su "esencia", que es su mero aparecer, es efectivamente innombrable, es lo-innombrable ab-soluto, sustraído de sí a-en una/la situación, exige un "salto". Salto que es el salto más allá de la lengua que nombra por conocimiento, aquella lengua que por tanto tiempo nos ha suspendido en el enclave de una indecisión.

Nombre que nombra lo innombrable es un nombre que está al borde del abismo, *después* de la lengua. Borde porque no podemos dar cuenta, mediante nombres, de su forma. Solo el borde posible de escrutar, que es su horizonte, en donde otrora los europeos pensaron acababa el mundo y venía el vacío. ¿Cómo se nombra aquello que no tiene nombre, que no puede ser nombrado sino mediante una aproximación, aproximación que es una "tirada de dados"? La ocasión de nombrar al acontecimiento es poética, porque es un nombre a la espera. Un nombre que al decir inaugura una espera que va al encuentro, una provisionalidad. El carácter de este nombre es por tanto de carácter provisorio, es decir, no cancela a lo que nombra, solo lo indica, incluso, diré, indica apenas la ruta. Entonces ¿cómo se nombra un acontecimiento artístico sino mediante provisiones, errancias, ab-errancias, que aún en su nombre inexisten?³⁹⁸ El arte ocurre solo raramente. El arte es una anomalía. En realidad, el arte inexistente. El arte existe en el mundo que conocemos, determinado por las leyes naturales-culturales. Hay un arte que es lo que el conocimiento existente ha establecido como tal. Esta existencia autorizada que nombra a un conjunto complejo e infinito de prácticas que se amparan bajo el nombre de arte, existe. Existen múltiples mundos que pertenecen a este conjunto. Estas prácticas múltiples se con-

399

Los Budas de Bamiyán son dos monumentales estatuas de Buda talladas en piedra en Afganistán, en el valle que les da su nombre, en la zona central del país. Los Budas, que ya eran una gran atracción turística y religiosa, fueron mundialmente conocidos mediante el acto de su "borradura". El año 2001, el gobierno Talibán, entendiendo estas imágenes como contrarias a su interpretación del Corán, ordenó su destrucción mediante explosivos. Mediante dinamita y disparos de tanques las dos estatuas de Buda fueron demolidas. Posterior a la caída de los Talibanes y la reconstrucción parcial del país, el gobierno afgano junto a la UNESCO y otras organizaciones internacionales han comenzado un proceso de reconstrucción. El propio Badiou los comenta en el Libro 1 de *Logiques des mondes* cuando describe al sujeto oscuro, aquel que no solo rechaza la verdad y al acontecimiento, sino que la destruye: "Des statues païennes martelées par les chrétiens aux Bouddhas géants canonnés par les Talibans, en passant par les autodafés nazis (contre l'art "dégénééré") et –plus discrètement – la disparition dans les caves de ce qui n'est plus à la mode. Le sujet obscur est essentiellement iconoclaste." Alain Badiou, *Logiques des mondes*, 82.

400

Kara Walker es una artista afroamericana que en su obra ha explorado temáticas raciales, género e historia. Reconocida internacionalmente por sus murales de siluetas en donde la figura de la negritud es compuesta en referencia la imagen creada por la historia americana. Historia signada por la esclavitud y la violencia racial. Una de sus obras mayores, dado el alcance público y controvertido que alcanzó, es *A Subtlety* (2014). Dicha obra, a diferencia de las siluetas de Walker, fue una gran escultura de azúcar que se erigió en una antigua fábrica de azúcar de la ciudad de New York. La obra fue un encargo realizado por Creative Time. Walker presentó una enorme esfinge negra, la cual, al igual que la esfinge egipcia, presenta un busto femenino, en este caso, con claras características de la imaginaria afroamericana. La esfinge además de presentar sus pechos presenta un enorme trasero donde se presenta explícitamente su vagina. Este hecho atrajo un fenómeno lateral a la obra de Walker, que fue la serie de "selfies" tomados por personas en donde se retrataban tocando los pechos y sexo de la escultura, generando una segunda lectura que en efecto actualizaba lo que la propia forma de la obra intentaba ya retratar. Walker ha sido premiada con la beca "genius" de la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation en 1997. Para mayor información sobre su obra y en particular sobre *A Subtlety*: <http://creativetime.org/projects/karawalker/>; Hilton Als, "The Sugar Sphinx, *The New Yorker*, 8 de mayo de 2014, consultado el 12 de agosto, 2016, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-sugar-sphinx>.

vocan en su ordenamiento mediante precisas distinciones que les permiten existir dentro de esos, los determinados, mundos para su existencia. Las artes nombran a este complejo conjunto de formas y procedimientos que, en general, atañen a una relación para con los sentidos. Así la música, el teatro, las artes visuales, la poesía, la arquitectura, y otras formas, que definen sus nombres en relación a las posibilidades de transformación de sus apareces, mediante las tecnologías que las construyen, existen bajo la autoridad de la palabra arte. Existen modos de historización de este acontecer constante de lo que arte nombra. Incluso Alain Badiou, al dar ejemplos de la existencia del procedimiento del arte, nombra "existencias artísticas", desde las más antiguas conocidas, como son las pinturas realizadas en las cuevas de Europa, hasta una problemática contemporaneidad modernista, ejemplarizada en las pinturas de Pablo Picasso a comienzos del siglo XX.

Existe el arte entonces. Hay arte en el mundo. Hay mundos que, creados a través del arte, existen. La tesis no niega, no osaría negar, la existencia de todos estos aparatos de sentido que otorgan efectiva existencia conocida a lo que se nombra en tanto que arte. No niega la tesis la cuenta-por-uno existente. Un nombrar que homogeneiza diferentes mundos, desde las mentadas pinturas rupestres, pasando por los hoy desaparecidos Budas de Bamiyán³⁹⁹, la pequeña pintura de Monet que inaugura por accidente el nombre de todo un movimiento artístico, la esfinge afroamericana de Kara Walker⁴⁰⁰ o el viaje en barco de un artista que desaparece y, se presume muere, en el intento de encontrar un milagro.⁴⁰¹

Todo aquello existe *en nuestro* mundo. Entonces, atendiendo a ello, aquí resumido de manera rápida, ¿de qué habla la presente tesis? El capítulo actual tiene el nombre de La Inexistencia del Arte. La tesis, desde un comienzo, se ha presentado en relación a lo que otorgaría como posibilidad de nombrar la filosofía de Badiou. Afirmo la oportunidad que abre para nombrar lo que existe inexistentemente. ¿Y qué quiero decir con ello? Podría considerarse como un mero justificar el nombramiento de formas de anti-arte. Pero no lo es. De hecho, como se ha visto antes, algunas de las formas artísticas, sino todas, en definitiva, que he utilizado como ejemplos de lo que propongo, son obras de arte, y son reconocidas como tales, no solo por sus autores, sino por el mismo conglomerado de las artes. Lo que afirmo en la tesis es

401

Me refiero aquí a la obra *In Search of the Miraculous* (1975), del artista Holandés Bas Jan Ader (1942-1975). En dicha obra Bas Jan Ader “se embarcó en lo que él llamó “un largo viaje en bote” (...) un audaz intento de cruzar el atlántico en un velero de 12½ pies. Bas Jan Ader afirmó que le llevaría 60 días el viaje, o 90 si él decidía no usar la vela. Seis meses después de su partida, su bote fue encontrado, semi-sumergido en las costas de Irlanda, pero Bas Jan había desaparecido.” <http://www.basjanader.com/>. En el documental *Here is Always Somewhere Else: The disappearance of Bas Jan Ader*, (2007) Rene Daalder busca entender la obra de su compatriota artista. <http://www.hereisalwayssomewhereelse.com/>. También es posible encontrar la entrevista realizada a Mary Sue Andersen, esposa y viuda de Bas Jan Ader, por el director Soo Jin Jung para Patrick Painter Inc 2010, <https://vimeo.com/11764389>. Durante un largo período de tiempo, la obra de Bas Jan Ader ha sido confundida y definida como arte conceptual, pero lo cierto que cada vez más se ha hecho evidente que su obra tenía una fuerte raíz en la historia reciente de Europa, y en particular aquellos elementos que rodearon su niñez, interrumpida brutalmente por el asesinato de su padre por los nazis.

que existen inexistentemente un conjunto de operaciones, procedimientos artísticos, los cuales se establecen en ese lugar umbral de una abismalidad. Es decir, existe el arte tal como el contexto de nuestros mundos gusta definir. Pero existe también, a pesar de lo anterior, el arte que, incluso a pesar de su pertenencia, se exige como más allá, al borde del vacío. Afirmando que este arte inexistente de manera tal que opera en el mismo, en sus modos de proceder, esa máxima de transformación de mundo y emancipación de los modos de conocimiento. Este arte inexistente elude en su errancia la pertenencia a un sentido para lo igual en el mundo y opera una fisura que no tiene destino pre-determinado. Que esta condición de inexistencia supondría una propiedad de reconocimiento superior a otros modos de arte, y que, por tanto, deberían ser éstas identificadas como las verdaderas obras de arte, no es el objetivo de la tesis. La nominación en tanto que inexistencias no tiene por sentido el otorgamiento de ningún mérito de calificación o gradación. Por el contrario, en tanto que inexistentes, su emancipación es la de desajustar efectivamente ese ámbito de calificación y valoración propio del sentido del mundo que habitamos. Si el arte, aparentemente, dejó de representar el sentido del mundo de quienes lo regentan, y sobrevive a pesar de las circunstancias respecto de las cuales existe, estas obras, estos procedimientos a los que refiero, tienen por común condición, si pudiese homogeneizar aquí para elucidar tenuemente el objetivo, el huir, el errar, en el sentido doble de su equivocarse y deambular. Nomadecen. Un nomadecer que es una exiliación categórica, sin retorno. Una anabasis, un ab-errante aparecer-ocurrir.

¿Cuál es entonces el paradigma respecto del cual nos encontramos? Las condiciones de esta relación del arte contemporáneo y aquellas de la historia anterior a su acaecimiento, respecto del mundo, han sido dramáticamente alteradas por las condiciones en las que el propio mundo se da a sí. El hecho Auschwitz, en el corazón de Europa, y la Bomba Atómica, en la distancia periférica del nuevo orden del Mundo, eclosionan profundamente el sentido y sentir del mundo existente. Cada localidad se ve confrontada acumulativamente en referencia a la secuencia de artefactos de mundaneidad que otorgan entonces un nuevo esquema de propiedad de ese mismo mundo, su localidad y la espacialidad

402

En su libro *Artificial Hells*, Claire Bishop, comentando los inicios del arte de vanguardia, y en particular un arte de vanguardia que se produce en la actividad social y política, en este caso el Futurismo italiano, nos recuerda a Walter Benjamin y su indicación de que es “el Fascismo precisamente la formación política que permite a la gente participar en, y disfrutar, el espectáculo de su propia destrucción.” Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (New York: Verso Books, 2012), 49. En el texto aparece una nota a la frase original de Benjamin: “La alienación (de la Humanidad) ha alcanzado tal nivel que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden.” Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction”, en *Illuminations, Essays and Reflections*, editado por Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 235. Ciertamente, posterior a los atentados de 9/11, la imagen, en tiempo real de los acontecimientos, su instantánea televisación, provocó un shock global. La imagen de la realidad parecía una imagen simulada, propia de una película de Hollywood. Progresivamente la violencia en la imagen ha ido desarrollando un mayor acercamiento a igualar una posible percepción real de esa realidad. No cabe aquí someter a análisis la totalidad del argumento, pero ciertamente queda pendiente la oportunidad de comentar sobre tres situaciones visuales en donde pareciera se produce una inversión del sentido del documento como instrumento de medición, y mantención, de lo real. Me refiero aquí a la obra performativa, comentada también por Bishop, del artista inglés Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (2001) en donde el artista realizó un re-enactment de la última batalla de los obreros del carbón contra las nuevas políticas del gobierno de Thatcher. El documental *The Art of Killing*, (2012) del director Joshua Oppenheimer, en el cual se retrata a personas que participaron en los escuadrones de tortura y asesinato perpetrados en Indonesia entre 1965-66. La extrañeza del documental es que descubre, en el relato de los asesinos a sueldo del gobierno de Indonesia, una relación profunda con la ficcionalización. Los “escuadrones de la muerte”, aquí representados por dos de sus participantes, los “gangsters” Anwar Congo y Adi Zulkadry, comentan como fantaseaban constantemente durante las torturas y matanzas, llegando en el film a realizar re-enactments como si directamente se tratara de películas de cine negro. Por último, la película americana *Zero Dark Thirty*, (2012) de la directora Kathryn Bigelow. Dicha película “de ficción” retrata el “drama” del grupo SEAL de los Marines Americanos que tienen que matar a Osama Bin Laden. En la película aparece por primera vez, al menos para el público general americano, una escena de tortura y “waterboarding”, la cual es una forma de tortura con agua esparcida sobre una tela, ropa o toalla que cubre completamente la cara de la persona, causando la experiencia de ahogo. Dicha “técnica” ha sido sistemáticamente utilizada por

abismal que le/s deviene. La caminata espacial y la caminata lunar después terminan por dinamitar el sentido de distancia, y la cercanía tecnológica, aquella apenas sentida sensación de anormalidad y desaparición, alejamiento, sufrida, diré, materialmente por la corporeidad, a través de los sutiles mecanismos visuales de la fotografía y el cine, son exponencialmente expandidos por la economización productiva de los mecanismos de control distribuidos. En este sentido, la *leyenda urbana* respecto del miedo a perder el alma, la identidad del individuo salvaje frente al espejo primero, luego será la cámara, y frente a la, ahí-su, propia imagen, devienen la desarticulación del sujeto en una identidad repetitiva participe del magma de ficción individual. La masa, aquella amorfa ficción impertérrita que visitaba los sueños de la oligarquía productiva y bancaria de comienzos del siglo XX, a la par del afiebramiento mesiánico de izquierdas, ha dado paso a la inoperativa masa de aparentes individualidades que arguyen su sentido de ser en diferendo y diferencia a través de la imitación flagrante de prototipos. La oquedad reinante en medio de la mediatización existencial, opera como una negatividad que en su igualación dirime sobre la finitud de la especie.⁴⁰²

Si Auschwitz parecía ejemplificar horrorosamente la lectura *visionaria* de Hegel sobre el fin del arte, fin de esa posibilidad de evidenciar la ocurrencia del mundo, idea por lo demás corta a la efectividad de lo que inexistente se ocurre en la alternancia local de mundos infinitos, la multiplicidad experiencial igualitaria del sistema de capital, su propia expansión incluida, su inusitada derivación, su condición rizomática, ha venido a fundar en el seno de esta práctica, la del arte, una ruptura de la que nuestra cercanía en temporalidad, la actualidad o contemporaneidad aducida, nos ciega, nos vela.

No es la pregunta sobre “¿qué es el Arte?” lo que aquí se puede convocar. Aquella pregunta, si alguna vez tuvo sentido en sí misma, ha quedado cancelada por la pobreza que la destina, la mera búsqueda de un sentido oclusivo. No. No es ésta de ninguna manera la prerrogativa, que por lo demás sería absurdo asumir, dada la pertinencia de una búsqueda filosófica. No es lo que determina el ser lo que amerita al hacer de la filosofía, como deja claro Badiou, sino la medición.

el ejército norteamericano en sus cárceles durante la segunda guerra de Irak, y por la CIA en cárceles secretas. El filósofo esloveno Slavoj Žižek ha escrito sobre esta película intentando subrayar el peligro de esta presentación de la tortura. Para el filósofo no se trata, como la directora de la película había argumentado en una carta al periódico americano *Los Angeles Times*: Kathryn Bigelow, "Kathryn Bigelow addresses 'Zero Dark Thirty' torture criticism", *Los Angeles Times*, enero 15 de 2013, consultado el 12 de marzo de 2015, <http://articles.latimes.com/2013/jan/15/entertainment/la-et-mn-0116-bigelow-zero-dark-thirty-20130116>. En dicha carta, Bigelow argumenta que, la aparición de la escena de tortura, no buscaba apoyar dichas "prácticas inhumanas", por el contrario, lo que intentaba era denunciarlas al vasto público americano. De lo que se trata, y es aquí donde Zizek ve el problema, es la potencial normalización que de la tortura puede generar la película. Sin hacer un ataque a la directora, para Zizek el problema es la aparente necesidad que hoy tiene, en particular el cine, de presentarnos directamente la escena de tortura, sabiendo de antemano que no es una escena real, por lo tanto, es una mimesis a la que podemos alcanzar en la tranquilidad de nuestro asiento en el cine. Lo que se estipula aquí es una transacción psico-económica que termina por adelgazar nuestro "natural" rechazo a la tortura, y más aún, por su estándar de reproducción, cuando ésta es ejercida como terrorismo de Estado. En una entrevista televisiva Zizek vuelve a argumentar en relación a este hecho comparándolo con la violación. La problemática del cine, en su intención de generar un "shock" sanador es por el contrario trabajar para la normalización de la existencia de dichas acciones en su traducción imaginaria. Lo que queda en entredicho es la oportunidad de hacer acontecer una moral básica, a la que Chomsky refiere mediante el difícil término de "human nature". No puedo aquí desarrollar más el tema, sin embargo, espero en algún momento sobre este elemento esencial que propugna Chomsky para el desarrollo de las bases sociales, fundamentalmente erigido desde un racionalismo anarcosindical. Slavoj Zizek Videos, "Slavoj Zizek (2014) on 'ZERO DARK THIRTY'". YouTube video, 11:33. Publicado el 30 de enero, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=B57bdjlxQ0>.

403

Martin Heidegger, "El Concepto de Experiencia en Hegel", *Caminos de Bosque*, 92.

Entonces, ¿qué es lo que se viene a medir aquí? La escritura de esta tesis es un procedimiento de medición en sí mismo. Pero, ¿de qué? Intento aquí medir un acontecimiento artístico. En una época inaugurada por el fin de una Guerra, fin aparente que solo operó como el velo imaginario que ha cubierto la secuencia de guerras posteriores, época signada por la categorización de su forma de sentido, la dictadura financiera, no cabe sino operar en, con, y como, las posibilidades que otorgan ciertos mecanismos o dispositivos de pensamiento, sí, de pensamiento, que estas prácticas disponen.

No es entonces sobre su estatuto de reconocimiento, el qué-son o si-pertenecen, sino que desde sí mismas, lo que se pretende es la medición de esta afirmación que fundan.

Para ello, para hacer esta medición, es que he encontrado una herramienta. Esta herramienta filosófica es el pensamiento de Alain Badiou. Es necesario señalar aquí las palabras de Hegel, filósofo constante en el tratado de Badiou, respecto al uso del instrumento y aquello que es objeto de su puesta en acción, citado ya por Martin Heidegger en su texto sobre el *Concepto de Experiencia en Hegel*: "Porque, si el conocimiento es el instrumento para adueñarse de la esencia absoluta, resulta evidente que la aplicación de un instrumento no solo no la deja tal como es ella para sí misma, sino que la somete a una modelación y transformación"⁴⁰³.

Pero ¿cómo medir filosóficamente aquello que es un pensamiento otro que la filosofía? ¿Cuál ha de ser la herramienta más efectiva para condicionar dicha medición posible de un fenómeno huido como el que hemos referido anteriormente? Efectivamente, todo uso de un instrumento transforma, modela, abstrae lo que de suyo es aquello que establece como su localidad a medir. Lo he mencionado antes, directamente en la Introducción de la tesis, la filosofía de Badiou, y la filosofía por sí misma, es un medir, y en ese medir, un nombrar, un dar número, a lo que espera ser nombrado porque inexistente. Existe el arte en los mundos. Existen las artes y sus formas procedimentales. Existe una historia del Arte. Sin embargo, hay hechos, procedimientos, que inexisten. Estas inexistencias componen una configuración artística, de la cual las obras referidas en la tesis como ejemplos pendientes, como he

404

"Il est rationnel de penser l'anormal, l'antinaire, donc l'histoire, comme omniprésence de la singularité – tout comme nous avons pensé la nature comme omniprésence de la normalité. La forme-multiple de l'historicité est ce qui est entièrement dans l'instable du singulier, ce sur quoi la métastructure étatique n'a pas de prise. C'est un point de soustraction à la réassurance du compte par l'état. J'appellerai site événementiel un tel multiple totalement a-normal, c'est-à-dire tel qu'aucun de ses éléments n'est présenté dans la situation." Alain Badiou, "Sites événementiels et situations historiques", *L'être et l'Événement*, 194-195.

405

Finalmente, aquí, para una tesis que piensa filosóficamente con el pensamiento del arte mismo, las metodologías situacionistas son aplicadas en la forma misma en que la des y re territorialización del pensar han de "a venir". La Teoría de la Deriva, desarrollada por Guy Debord (de quien espero decir en otro lugar algún día, en otra constelación posible, la inmensurable deuda que, a su praxis y a la de los situacionistas, le debe el último estertor vanguardista, en el más puro sentido que esta palabra política de guerra tiene), tiene su origen en la Internacional Letrista, en los años de postguerra europea. La Deriva es "un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de sociedad urbana: una técnica de pasaje rápido a través de variados ambientes. El termino también designa un específico ininterrumpido período de derivación." Guy Debord, "Definitions" en *Situationist International Anthology, revised and expanded*, trad. por Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006), 114.

dicho antes, son puntos sujetos de una verdad artística, inaugurada por un acontecimiento. La presente tesis, a través del pasaje de Badiou que es su filosofía, intenta nombrar este acontecimiento.

El acontecimiento es del orden del aparecer. Aparece, no-siendo-el-ser-en-tanto-que-ser. Siendo algo que a-normal, singulariza a la situación, aunque esta no le cuente. Así, un acontecimiento artístico es una historización diferenciadora. Badiou distingue al acontecimiento como aquello que ocurre solo al *borde del abismo*. Lo que cabe ahora es aumentar la extravagancia de este punto abismal, composición de una historicidad emancipada de la cuenta-por-uno, estatal, que nombra solo para la clausura. La historicidad así, acontecimental, se compone de-en una multiplicidad de a-normalidades.⁴⁰⁴ Estas anormalidades son las *fuerza-formas*, aquellos múltiples procedimentales que componen un múltiple, al que, en este caso singular, a-normal, llamaremos un acontecimiento artístico.

Este acontecimiento artístico sin-nombre-aún, indomiciliado, que afirmo inexistente, está compuesto de procedimientos sustractivos que componen una historicidad constelativa que expone hacia un espacio de *otredad* infinito. Este acontecimiento artístico está compuesto por un infinito de múltiples que, considerando la tesis de Badiou, no corresponden solamente a la enumeración de obras singulares, sino más bien, a operaciones artísticas, procedimientos que, siendo parte de lo que nombra el concepto fuerte de arte, permanecen en un estado de resistencia y emancipación. Su condición, en tanto que operaciones, les sustrae ya de antemano a la repetición lineal que se alberga en el reconocimiento de obras, como formas definidas de un que-hacer, o peor aún, amarradas a las propias vivencias del hacedor.

El presente capítulo es el que cierra la serie de meditaciones que conforman mi tesis. De alguna manera es la puesta en precipicio de lo acumulado en los capítulos anteriores y opera como una conclusión a la *dérive*.⁴⁰⁵

406

Elie During y Alain Badiou, "Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou", en *Un teatro sin teatro* (Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Colecció Berardo Arte Moderna e Contemporânea, 2007), 26. La cursiva es mía.

407

Alain Badiou ha desarrollado la última parte de sus seminarios en el Théâtre de la Commune, centre dramatique national, ubicado en París. Este período ha sido marcado por el título *L'immanence des vérités*, el cual también nombra su último libro a ser lanzado en este mismo lugar el 16 de enero de 2017, coincidiendo con el cumpleaños número 80 de Badiou, quien nació el 17 de enero de 1937. Como queda explícito en la web del centro, "el año académico 2016-2017 será el último año que Alain Badiou continúe, completando su seminario público. Este seminario existe, de hecho, desde 1966, durante 50 años, primero en el Collège Universitaire de Reims, después en París 8, luego en el Collège International de Philosophie, después en la École Normale Supérieure, y finalmente en La Commune d'Aubervilliers. Este seminario final está en curso de ser publicado por Éditions Fayard, para aquella parte sobre la cual hay suficiente documentación, a partir de los años 1983-1984." <http://lacomune-aubervilliers.fr/seminaire-alain-badiou-20>.

Quizás sea sintomático iniciar el último capítulo mediante una cita en donde Alain Badiou otorga una especie de incerteza acerca de la actividad de la performance. En la entrevista que le realiza Elie During a Alain Badiou "Un teatro de la operación", Badiou ante la pregunta sobre el estatus del acontecimiento en la performance, responde:

"La performance es la quimera (la "buena" quimera, experimental e interesante) de un "dar a ver" el acontecimiento. Es la razón por la que se centra sobre el cuerpo, el cual, tendido y concentrado sobre su potencial gestual y sufriente, puede expresar simultáneamente la dimensión activa del acontecimiento, su dimensión de choque, de sorpresa violenta, y su recepción pasiva, el efecto de transfiguración subjetiva, el pathos que el acontecimiento puede inducir. (...) Está en la esencia del acontecimiento ser a la vez lo que irrumpe y lo que no existe y no organiza los temas más que bajo la forma de rastros que inmediatamente se leen mal. Podría decirse que la performance se sitúa exactamente entre la fuerza activa de lo que surge y su diseminación enigmática. De ahí, a menudo, la inclusión de la performance, como por lo demás en la danza contemporánea, de bruscos cambios de velocidad, o de un encadenamiento, por decirlo así, de la crudeza y de la ternura desaparecida, como si fueran una misma cosa. (...) La diferencia entre la performance y la danza, en este sentido, es que la danza es una exposición mimética del acontecimiento, una abstracción, y *la performance intenta ser más bien una realidad pura, indiscernible, tendenciosamente, de un devenir cualquiera*. Y ahí nos encontramos con Duchamp y su duda estructural entre una ironía evidente y algo serio y ejemplar, entre el colmo de lo ordinario y el colmo de la sofisticación, como si una vez más se tratara de una misma cosa." ⁴⁰⁶

Es entendible su preocupación para este indistinguible porvenir que le atañe a la posible apertura performativa, si consideramos la estricta figuración de la misma desde el ámbito de un teatro comprometido políticamente, propagandístico, que educa, que existe para educar a las masas. Es cierto que para Badiou, no solo teóricamente, sino en tanto que praxis, el teatro es la herramienta, el instrumento artístico utilizado por él mismo como medio de divulgación filosófica. No por nada su último período de trabajo seminarial ha sido finalmente alojado en un Teatro.⁴⁰⁷ Tampoco ha de sorprender esta decisión político-filosófica de Badiou, dada su propia filiación a la filosofía de Platón el cual eligió el soporte

408

La Conferencia Internacional Theater, Performance, Philosophy, fue realizada entre los días 26 a 28 de junio de 2014 en la Universidad de Paris-Sorbonne. El grupo organizador lo conformaban Flore Garcin-Marrou, Anna Street, Julien Alliot y Liza Kharoubi. Durante los tres días alrededor de 100 investigadores y artistas de performance de 23 países presentaron sus ponencias y acciones. La conferencia se realizó en reconocimiento del creciente campo de estudios que ha devenido en llamarse Performance Philosophy. Entre los ponentes claves de la conferencia estaban Judith Butler, Alphonso Lingis, Catherine Malabou, Jon McKenzie, Martin Puchner y Avital Ronell. Para mayor información: <http://tpp2014.com/en-us/>.

Para escuchar el audio de mi intervención: <http://labo-laps.com/audios-theatre-performance-philosophie-tpp-2014/>.

409

Labo LAPS es el Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène, grupo de investigación dedicado a la reflexión y debate sobre las relaciones entre teatro y filosofía. Sus miembros han estado dedicados a la generación de espacios de encuentro en donde modelar cuestionamientos prácticos acerca de esta relación. Así desde el año 2013 han desarrollado coloquios y encuentros internacionales sobre la filo-performances, la filosofía de títeres, la danza y el pensamiento activo. <http://labo-laps.com/>.

410

Pavlna Morganová, "Preface", *Czech Action Art, Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain* (Praga: Charles University, Karolinum Press, 2014), 17.

estético de los diálogos, casi teatrales, para exponer sus ideas. Badiou consagra una buena parte de sus elucubraciones filosóficas estéticas a sus dos ámbitos del arte preferidos, la poesía y el teatro. Sin embargo, como he marcado anteriormente, poco dice sobre otras artes. Y se agradece el que no incurra en la ostentación de *tener que hablar* sobre todas las cosas. Como ha quedado expuesto, cuando se trata de artes visuales sus referencias son generalmente arraigadas en la primera parte del siglo XX. Y como queda claro en esta entrevista, su primera relación para con el performance es de cierta duda. Diré que el cuerpo de la performance le es extraño, quizás demasiado plástico, o respecto del cual, aún hay que esperar a ver sus resultados.

Sin embargo, el arte del performance tiene ya una larga historia formalizada, y sus propios límites han sido, y están siendo, constantemente ampliados. Efectivamente, es difícil decir qué es el performance o arte de acción. A pesar de ello, y de convocar nuevamente a una refutación respecto de la ontología de un ente, en este caso la constelación performance, diré *un* aproximativo.

¿Qué es Performance?, ¿qué es arte de acción? En junio de 2014, participé en la Conferencia Internacional Theater Performance Philosophy⁴⁰⁸, la cual se desarrolló en La Sorbonne, Paris. La Conferencia fue editada y producida por Labo-Laps.⁴⁰⁹ Para dicha conferencia preparé un texto que llevaba inicialmente el título de *Anarchistory of Performance*. El cambio de nombre se produjo después de la presentación en La Sorbonne, y tuvo como justificante la lectura del libro *Czech Action Art, Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, de la historiadora del arte Pavlna Morganová. En ese texto, Morganová expone en su introducción:

“Es importante mencionar que el término “acción” tiene una delgada diferencia de sentido que el comúnmente utilizado término de “performance”. El primer sentido de “acción” es el proceso de hacer, mientras “performance” significa una cierta representación. Una acción puede ser llevada a cabo sin testigos, pero también frente a una audiencia. (...) El arte del performance es usualmente percibido como una línea específica del arte conceptual occidental como Rose-Lee Goldberg, en particular, lo ha formulado en sus libros.”⁴¹⁰

411

La Escena de Avanzada es el colectivo de prácticas y formas artísticas que, inmediatamente después del Golpe de Estado en Chile, se produjeron no solo como respuesta discursiva a la situación política del país sino a la par como una instancia materialmente efectiva de resistencia a dicha condición represiva. Generalmente se consideran como parte de la escena de avanzada a los artistas Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, así como al Colectivo de Acciones de Arte (CADA) conformado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Posteriormente Nelly Richard incluiría también, por su cercanía en el período descrito, las prácticas de artistas como Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli, Arturo Duclos e incluso la pintura de Juan Domingo Dávila.

La teórica del arte Nelly Richard, definió a la Escena de Avanzada en su libro *Márgenes e Instituciones* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007). En el documento creado para el Seminario “Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad”, Nelly Richard escribe: “El movimiento de obras sobre el cual reflexiona este texto pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar. Ese campo es aquí referido en una de sus tantas dimensiones: la configuradora de una escena llamada “de avanzada”, que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptiva del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder.” En el mismo texto, en la nota 1, Richard se explica: “1/ Esta designación (de escena de avanzada) es primeramente operativa; nos ha permitido, durante todos estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional. Los contornos de esta escena son aquí muy fragmentariamente señalados: la parcialidad de las menciones textuales o fotográficas a las obras elegidas no pretende obviamente agotar ni el significado de estas obras ni la completitud de la escena que comparten con muchas otras obras de interés. De la misma manera, el funcionamiento de esta escena incluye muchas otras consideraciones fuera de las aquí abarcadas. El texto solo recoge algunas líneas de fuerza que mejor tensan su campo de producción: la intervención del cuerpo social y su noción de temporalidad-acontecimiento, el entrecruzamiento de los marcos disciplinarios y la borradura de los géneros, la práctica del cuerpo como vehículo transcodificador de experimentos marginales, etc. Se ha resuelto mantener el término de “avanzada” en español para evitar confusiones o malentendidos que implicarían las connotaciones nostálgicas de su traducción por “avant garde”. Nelly Richard, “Sección I, Introducción” en *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad* en revista Seminario Progra-

Siendo mi primer contexto artístico y pedagógico el ambiente de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, y la tradición conceptual desarrollada en Latino América durante la década de los 70’s y 80’s, con particular fuerza en lo que en Chile se denominó la Escena de Avanzada⁴¹¹, era evidente para mí que la noción de “acción de arte” era utilizada con anterioridad a la internacionalmente aceptada “performance”. Volver a la noción de “acción de arte” me permitía no solo recomponer un modo de decir, de nombrar, lo que había sido dejado de nombrar para cancelarlo en un mayor y efectivo flujo de sentido, sino que este nombrar en tanto que “acción” también me permitía un operar ostensiblemente emancipado de los cierres particulares que presentaba el uso de la palabra performance.

La teórica americana del performance Peggy Phelan abre el capítulo 7 de su libro *Unmarked, the politics of performance*⁴¹², con la siguiente declaración:

“La única vida de la Performance está en el presente. La Performance no puede ser salvada, grabada, documentada, o de otra manera participar en la circulación de las representaciones de representaciones: cuando lo hace, deviene algo otro que una performance.”

Es aquí donde, marca Phelan, se juega la definición ontológica de la Performance. Sería ese acontecer de sí que no perdura sino en la propia instantaneidad que despliega en su darse a existencia. Forma efímera, es decir que no resiste, que solo habita una temporalidad instituida en su propio momento de estar ahí ocurriendo. Esta condicionalidad constitutiva de la performance, siguiendo a Phelan en este caso, es lo que la determina políticamente radical. Ante el incremento de la participación de la producción artística en el contexto de una sobre-industrialización institucional e institucionalizante, que le ampara y legitima tanto cultural como políticamente, pero por sobre todo económicamente, la realización de la performance, su forma de ser-aparecer, la empuja de inmediato a los márgenes externos a aquello que define la obtención de una mera mercancía. La performance, en un primer momento, aparece como aquel arte que huye de su cosificación transaccional. En su declaración Phelan radicaliza este punto al decir que

ma-Flacso (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), n° 45 (enero 1987): 1-13, consultado el 10 de enero de 2015, <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1987/000332.pdf>.

412

Peggy Phelan, "The Ontology of performance: representation without reproduction" en *Unmarked, the politics of performance* (Londres: Routledge, 1993), 146.

“cuando lo hace”, es decir, cuando la performance participa en “la circulación de representaciones de representaciones”, lo cual es “ser salvada, grabada o documentada”, “traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología”, que es su pura declaración de un casi-no-ser. Es decir, para Phelan, la performance, en toda circunstancia esta ingrese a esa mediación y participación, deja de ser performance, deja de ser lo que es. Incluso, puede imitarse, parecer performance, pero no ser. Esta prescripción axiomática que define el ser de la performance la compone como un devenir a ser a través de la desaparición. Si el tiempo, aquella estadía de la existencia en su darse en el mundo o situación dada, de la performance, es aquel tiempo del presente, y solo ese presente que inaugura la propia existencia del darse de la performance en tanto que tal, la anulación de cualquier medio para su “persistencia en el tiempo” solo produciría la negación de esa performance. Lo que la reproducción de la performance produciría es la pérdida de su condición misma, la pérdida de lo que la hace ser. Aquí el eco de la noción de aura inaugurada por el pensamiento de Benjamin es ensordecedor. Si la captura reproductiva de la performance, la de su ser en tanto que aparecer-existir-desaparecer, es realizada, lo que ocurre en concreto es la negación de esa performance. La mediación de la performance la niega.

El ser de la performance es en cuanto y “a través de la desaparición”. ¿Qué es entonces desaparecer? No es dejar de existir, al menos no en su sentido más específico. Aquello que desaparece es algo que ya no está, pero que ha sido. Podemos decir de lo que ha desaparecido porque ha habido la existencia plena, aunque instantánea, que ha dejado de estar *presente*, y hay de ella un testimonio que, a diferencia de la reproducción, indica la desaparición de su existencia. Por tanto, para otorgar esa desaparición a una referencia que le da sentido, es que existe una afirmación posterior a esa existencia sucedida. Esta condición es claramente muy cercana a la que define el acontecimiento en Badiou. Existe un discurso posterior, un decir de lo que ha sido que da cuenta de que, en una actualidad diferida, lo que fue ha desaparecido. Pero, como decía, desaparición no es pérdida, en el sentido de la muerte o la finitud cerrada. Por el contrario, la desaparición de lo que se sabe ha existido, la efectiva desaparición, en no-estar-más-allí, fisura todo presente a venir. ¿Cómo? ¿De qué manera aquello que

tiene su ser en una temporalidad del ahora, ahora inaugurado por su pura aparición, puede signar, sellar incluso, el destino de lo por venir mediante su inexistencia? “La Performance ocurre sobre un tiempo, el cual no será repetido”. Al ocurrir, al aparecer en su propia localidad, inaugurada por su propia forma, esa forma de aparecer que es inaudita y súbita, una vez consumida en su ser ahí mismo, desaparece, deja de estar, deja ser sentida, vista, no está ya más para la percepción. En ese siguiente lugar a su aparición, en el ahora inmediato de su posterioridad acontecida, en ese instante parte de la desaparición, aquella forma inaugura una temporalidad de la desaparición, que no sería una temporalidad de la presencia sino efectivamente de la ausencia efectiva. ¿Qué quiero decir aquí con “ausencia efectiva”? Lo que señala una ausencia efectiva es la insistencia en la presentación de su falta, en la indicación de esa, su, desaparición, y esa indicación a la desaparición de lo existente, hace de esa temporalidad inaudita de la performance un espaciamiento hacia el tiempo por venir.

Para Phelan es “la desaparición del objeto (lo) fundamental a la performance”. Sin la desaparición de lo que haya sido la Performance, cualquiera haya sido su forma singular de darse en aparecer, si ésta no desaparece, tampoco existe en tanto que Performance. Es una operación de a-objetivación. La performance huye de esa cosificación posible en la mediación. Será algo aquello, si queda documento, sin duda, pero no algo bajo la legislación de la performance. Por supuesto Phelan no niega la existencia de estos modos de documentación. La performance se da, históricamente, en un contexto en el cual su propia ontología es dependiente del contexto tecnológico. Podría avanzar aquí la idea de que la performance solo existe como tal, se define en tanto que tal, ser para el desaparecimiento y arte de lo presente puro, solo porque existen nuevos modos y medios de sostener esta efímera condicionalidad en una historicidad. “El documento de la Performance entonces es solo un estímulo para la memoria, una invitación a la memoria a hacerse presente.” De hecho, es indudable en este último sentido, el cual relaciona la ontología prescriptiva de la Performance con el documento, los modos de documentación y la memoria, que la Performance aquí desarrolla una alianza programática más dirigida a la acción política que al Teatro.

413

Íbid., 149.

414

Walter Benjamin, "The Work Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *Illuminations, Essays and Reflections*, editado por Hannah Arendt, trad. por Harry Zohn (Schocken Books, 1969), 221.

415

"En principio, una obra de arte ha sido siempre reproducible. Las cosas hechas por los hombres han podido siempre ser imitadas por otros hombres. Las réplicas fueron hechas por pupilos en práctica de sus artesanías, por los maestros para difundir sus obras, y finalmente, por terceras partes en búsqueda de ganancias. La reproducción mecánica de una obra de arte, en todo caso, representa algo nuevo. Históricamente, ha avanzado intermitentemente, a saltos, y por medio de largos intervalos, pero con una intensidad acelerada. Los griegos conocieron solo dos procedimientos técnicos de reproducción de arte: la fundición y el estampado. Los bronceos, las terracotas, y las monedas fueron los únicos trabajos de arte que pudieron producir en cantidad. Todas las otras eran únicas y no podían ser reproducidas mecánicamente. Con la xilografía el arte devino reproducible por primera vez, mucho antes que la escritura fuese reproducible mediante la imprenta. Los enormes cambios que la reproducción mecánica de la escritura trajo sobre la literatura son una historia conocida. De todos modos, dentro del fenómeno que estamos examinando aquí desde una perspectiva histórica del mundo, la imprenta es meramente, aunque particularmente importante, un caso especial. Durante la Edad Media, el grabado y el aguafuerte fueron sumados a la xilografía; a comienzos del siglo XIX hicieron su aparición." Íbid. 218. He cotejado mi traducción con la realizada por Jesús Aguirre en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia* (Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989), 18-19.

"La performance en un estricto sentido ontológico es no-reproductiva. Es esta cualidad la cual hace a la performance la pequeña de la camada del arte contemporáneo. La performance interrumpe el suave movimiento de la maquinaria reproductiva de representación necesaria para la circulación del capital. Quizás en ninguna parte fue más evidente la afinidad entre la ideología del capitalismo y el arte que en los debates acerca de las políticas de financiamiento para el National Endowment for the Arts (NEA). Perhaps nowhere was the affinity between the ideology of capitalism and art made more manifest than in the debates about the funding policies for the National Endowment for the Arts (NEA). Focalizando ambos, fotografía y arte de performance, los políticos conservadores trataron de evitar refrendar los cuerpos "reales" implicados y hechos visibles por estas formas de arte."⁴¹³

La performance no produce. Aunque Walter Benjamin no aparece en la bibliografía del libro de Phelan, se puede intuir su presencia a través de todo el texto. *La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Mecánica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* escrita por Walter Benjamin en los años 30's, hace directa mención a la problemática que se le plantea a la obra de arte ante la posibilidad de su reproducción infinita y masiva mediante los nuevos medios de comunicación. En la tesis de Benjamin, lo que ha perdido la obra de arte ante esta posibilidad de reproducción es su "aura". "Aquello que se marchita en la era de la reproducción mecánica es el aura de la obra de arte."⁴¹⁴ Para Benjamin, explícitamente, la técnica de reproducción desprende al objeto reproducido del dominio de la tradición. Es, en Benjamin, la autenticidad de la cosa, aquello que es la "esencia de todo lo que es transmisible desde su comienzo, que va desde su duración sustantiva a su testimonio de la historia, la cual ha experimentado. Desde que el testimonio histórico descansa en la autenticidad, esta última también se ve amenazada por la reproducción cuando su duración sustantiva deja de importar."⁴¹⁵

La no-reproductibilidad de la performance como axioma de su ser, en Phelan, le permite condicionar la fuerza de la misma acción en tanto que resistencia a la "maquinaria de representación reproductiva necesaria a la circulación de capital". La esencia de la Performance es su desajustarse a las lógicas del capital, y a las formas derivadas de representación del mismo capital. La performance la hacen los cuerpos. Cuerpos de aquellos que deciden

convocar a su realización en y a través del dispositivo de sus cuerpos. La presencia de los cuerpos es el primer estado en que la Performance aparece. Ante la acción de los cuerpos, en su trabajo de ser las formas que sustentan la formación de la Performance, una vez realizada la misma, no existe ya nada más. “No existen restos”, afirma Phelan, y la mirada del espectador debe tratar de contener todo lo que ha visto. Contener aquí significa resistir al olvido, a un desaparecimiento que se defina perpetuo por la misma lógica que se busca evitar. Es clara aquí la motivación política que anida a la propuesta ontológica de la performance en Phelan. La performance inaugura un tiempo político performativo que se expande en una forma cuya fuerza reside ahora en una repetición transitada en la corporeidad de los otros.

416

El concepto de anarquitectura ha devenido fundamental para la práctica arquitectónica artística de Matta-Clark, sin embargo, el concepto mismo aparece acuñado en medio de los constantes debates llevados a cabo por un grupo de artistas visuales. James Attlee, "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier", *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, Spring 3 (2007), consultado el 12 de junio, 2012, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297>.

417

"The huge literature on state-making, contemporary and historic, pays virtually no attention to its obverse: the history of deliberate and reactive statelessness." James C. Scott, *The Art of not being governed, Anarchist History of Upland Southeast Asia* (New Haven-Londres: Yale University Press, 2009), x.

418

James C. Scott ha resumido estas formas y estrategias de repeler al Estado en cuatro grandes características que se repetirían en sociedades anti-estatales: 1. Sociedades físicamente móviles, ampliamente dispersas, y que puede fusionarse en nuevas y más pequeñas unidades; 2. Rutinas de subsistencia plásticas, lo cual quiere decir, la adopción de formas de subsistencia autónomas y versátiles que permitan el autoabastecimiento; 3. Sociedades con una estructura social altamente igualitaria y que rechazan todo tipo de producción de jerarquías; y 4. Distancia territorial de los centros de poder, o lo que se puede traducir del trabajo de Scott como "remotidad de fricción de terreno", lo cual tiene por objeto situarse en territorios de difícil acceso para la maquinaria estatal, es decir, ejércitos, cobradores de impuestos y formas de agricultura pasiva.

¿Cómo dar cuenta de esta repetición transitada? He utilizado constantemente desde el inicio de la investigación doctoral un neologismo acuñado entre dos concepciones: anarkhistoria. ¿Qué es la anarkhistoria? La anarkhistoria es un concepto de forzamiento, un doblaje que permite, en su exceso, indisponer una bisagra operativa. En primer lugar, deriva del concepto de Anarquitectura (Anarchitecture) acuñado por el artista aamericano Gordon Matta-Clark: "La Anarquitectura se trataba de hacer espacio sin construirlo."⁴¹⁶ Lo cual quiere signar la paradójica función maquinica que considera para él la práctica anarquitectónica. La falta de construcción de la anarquitectura tiene por objeto develar el ámbito de generación espacial no derivada de la producción. La anarquitectura es una operación del pensamiento sobre la espacialidad y la temporalidad. Espacia, yace ahí su construcción inestable. La anarquitectura así comprendida es en sí misma un modo de reflexión física respecto a un cuestionamiento, y la puesta en práctica de ese razonamiento físico.

El segundo concepto que nutre al concepto de anarkhistoria es la noción de "historia anarquista" que el antropólogo aamericano James C. Scott desarrolla, en particular, a través de su libro *The Art of Not Being Governed*. En él, Scott expresa que "la gran literatura sobre el hacer-estado, contemporánea e histórica, da virtualmente ninguna atención a su opuesto: la historia de una deliberada y reactiva *sinestadidad*⁴¹⁷. Esta es la historia de quienes huyeron, y el hacer-estado no puede entenderlo como parte de sí. Esto es también lo que la hace una historia anarquista." Para Scott entonces, una historia anarquista es aquella que considera la historia de todos aquellos que abandonan la participación en la producción de un estado, y también la historia de las acciones y estrategias que crean estos que se alejan para mantenerse efectivamente lejos del Estado.⁴¹⁸ Esto es lo que Scott denomina el arte de no ser gobernado, aquella acumulación de técnicas y procedimientos de vida a través de los cuales un individuo o un grupo desarrollan para huir de los brazos del Estado. Esta huida, forma de existir lejos del estado, forma para Scott una historia anarquista, una historicidad diferente, divergente, a la Historial del Estado:

419

Alain Badiou, "Paul contre la loi", *Saint Paul, La fondation de l'universalisme* (París: Presses Universitaires de France, 1997), 93.

420

Como un ejemplo de esta condición infrapolítica, Scott utiliza el acto conocido como "poaching", la caza ilegal en los terrenos de propiedad privada, sean estos del Estado o alguna autoridad. Scott argumenta que esta acción es un arma ordinaria, un "arma de los débiles", que es activa y efectiva al nivel infrapolítico. Lo que se define aquí son formas de lucha contra la propiedad privada a un nivel de cotidianidad que socavan al status quo. James C. Scott, "The Infrapolitics of Subordinate Groups" en *Domination and the Arts of Resistance, Hidden Transcripts* (New Haven-Londres: Yale University Press, 1990), 183-201.

421

El cacerolazo es una forma de protesta que se realiza mediante el golpeteo rítmico de algún material. Su nombre deviene directamente de los objetos utilizados, generalmente utensilios de cocina como cacerolas, ollas, o sartenes. El objetivo es hacer patente la existencia de una disconformidad o molestia por parte de una parte del grupo social, generalmente contra la clase o régimen dirigente. Su aparición puede ser espontánea o concertada. Durante la dictadura chilena se realizaron una serie de estos actos de manera concertada, llamados a realizarse en general mediante un boca a boca barrial que, algunas veces, alcanzaba largos espacios de la ciudad. Mediante ello el objetivo era hacer aparecer el descontento sin exponer directamente los cuerpos a la violencia estatal.

"Entendons par étatique ce qui dénombre, nomme, et contrôle, les parties d'une situation. Qu'une vérité surgisse événementiellement exige qu'elle soit hors nombre, hors prédicat, incontrôlable."⁴¹⁹

Junto a Badiou podemos decir que es la anarkhistoria la historización de los inexistentes. La historia de aquellos que "hacen espacio sin construirlo". Es por ello que una anarkhistoria de la acción, en el contexto de la presentación del primer documento que nutre la investigación doctoral, es la historicidad de las estrategias y procedimientos que componen espacios, trayectorias, conjuntos infinitos, formas emancipatorias de acontecer, y que mediante ellas se establece una huida, un alejamiento de la administración del estado. Una anarkhistoria entonces enmarcaría aquello que no tiene nombre. Formaría conjuntos de procedimientos que ocurren sin nombre dado, de forma inestable, invisibles a las estructuras de inteligibilidad en funcionamiento.

Para Scott esta historia anarquista sucede en y mediante prácticas y estrategias sucediendo al nivel del cada día, de manera cotidiana, de modo infrapolítico.⁴²⁰ ¿Qué es lo infrapolítico? Una forma de política que no refiere a las formas representacionales de lo político, sino por el contrario, son aquellas actividades que socavan al sistema mediante su forma sustractiva. Scott da como ejemplo la actividad conocida como "poaching", la caza ilegal dentro de los territorios propiedad del estado o clase. Lo que Scott se pregunta es si es posible pensar todas estas pequeñas acciones como un solo conjunto de formas de subversión al sistema en curso. Para Scott estas acciones son armas de los débiles, armas que son efectivas a un nivel infrapolítico. Es decir, formas que fuerzan las condiciones de existencias preestablecidas de manera sedimentaria. En cierta forma, la invisibilidad operativa que componen las acciones entre sí, aleatoriamente, irrumpen en el espacio de la estabilidad estatal componiendo de sí espacios no-construidos de emancipación. Un ejemplo contemporáneo de este tipo de actividades, dentro aquí de los márgenes de autoridad del estado, es el "cacerolazo".⁴²¹

El inexistente se multiplica. En tanto que tales, inexistentes, sustractivas, éstas acciones emergen sin ejercer condiciones de autoridad. Suspenden todo poder en el momento de su propio acon-

422

Con esto no quiero decir que las acciones infrapolíticas son, o han sido, el único medio efectivo de socavar al Estado. Todo tipo de cambio efectivo en el campo político necesita de un evidente, desafiante, acto que quiebre las normas establecidas. Pero es importante exponer que la lucha política no sucede solamente en el espacio abierto de la manifestación pública, sino que permanece también a través de miles de microactos de resistencia y emancipación, ejerciendo la infinita capacidad de las acciones infrapolíticas, concertadas o no. Así ha sido el caso de actos de deserción masivos, o el invisible cuerpo multitudinario de un "cacerolazo" como mencionaba anteriormente, o a través del privado intercambio de chistes políticos. Estas acciones infrapolíticas trabajan como una fuerza acumulativa que finalmente va exponiendo un espacio crítico y permitiendo la conformación de una oportunidad de desafío directo sobre la piel del Estado.

tecimiento. Estas acciones no son islas utópicas, por el contrario, deben ser vistas como efectivos espaciamientos de anomia. Si la acción política consiste esencialmente en hacer existente aquello que parecía inexistente en todo orden dado, si consiste en ocupar el espacio y transformar las leyes fijadas, instituyendo otras, ¿cuál es el poder de acciones inexistentes cuyo carácter parece acontecer en la figura de lo infrapolítico?

En el caso del artista checo Jiri Kovanda, sus acciones no estaban directamente confrontando al régimen sino solo de manera indirecta. Sus acciones eran efectivas arquitecturas performativas, socavando no solo la visibilidad del capital simbólico del régimen, sino directamente su centro. Sin ser vistas, sus acciones evitaban una confrontación directa. Sus acciones ocurrían a un nivel inexistente a la norma, inexistente al Estado. Negándose a desarrollar cualquier tipo de declaración espectacular de la acción, lo cual solo recompondría, y reafirmaría, el paisaje dialéctico entre negación-destrucción entre el poder y el sin-poder, estas acciones permanecen sin lugar, sin nombre, en un punto de evanescencia, dentro de un permanente desaparecer. El ejercicio subversivo aquí aparece sin presencia, esquivando la determinación, en un acto de renuncia absoluta.⁴²²

Jiri Kovanda (1953, Praga, República Checa) es un artista checo que realizó la mayoría de sus acciones, hoy ampliamente reconocidas, durante lo que se ha llamado el "período de Normalización" en la ex-Checoslovaquia. Este período se inicia después de la invasión de los ejércitos del Pacto de Varsovia y durante el régimen de Gustav Husák. Este período se caracterizó por la represión política y la restauración del país hacia el bloque soviético. En el libro mencionado, Pavlina Morganová, escribe que "los gestos de Kovanda están directamente relacionados con la situación de normalización." Comentando una acción de 1976, *Untitled*, en la cual Kovanda simplemente se instala en una calle del centro de la ciudad de Praga, y extiende sus brazos en una especie de posición de crucificado, dejando, o buscando precisamente, interrumpir el pasar de los transeúntes, quienes, chocaban o le esquivaban, pero que tenían, aunque fuese solo por un instante, tomar conciencia de la existencia de ese que instalaba allí, irrumpiendo el paso del día a día, interrumpiendo la normalidad. Morganová asegura: "Su posición como "crucificado" expresa lo que muchos de su gene-

423

Pavĺina Morganová, "An Experience of the body", *Czech Action Art, Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain* (Praga: Charles University, Karolinum Press, 2014), 184.

424

Luis Guerra, "Jiri Kovanda Hacer Arte con nada", *Script #10* (2010), <http://clubscript.blogspot.com.es/>.

raci3n (no solo artistas) eran privados por el régimen totalitario, aunque hay algo en él determinado a preservar su identidad, a pesar de las difciles condiciones. Esta performance no fue solo una afrenta contra aquellos simplemente paseando alrededor, sino un intento de sortear el anonimato y quebrar las barreras que cada uno sostenía."⁴²³

En una acci3n aún más crítica, Kovanda realiza un acto el cual se difumina, se disemina absolutamente. Es solo la indicaci3n posterior, suspendida en la precaria forma de tres fotografías, en donde podemos acceder a su ocurrir.

En noviembre de 1976, en la plaza Wenceslao de Praga, Jiri Kovanda realiz3 la pieza nombrada como *Teatro, sigo al pie de la letra un guion previamente escrito. Gestos y movimientos han sido seleccionados de tal modo que el transeante no sospeche que est observando una 'performance'*. Kovanda ha comentado que sus acciones consistían en "hacer algo invisible, algo completamente innecesario. Algo que puede ser hecho normalmente, algo que puede suceder todo el tiempo, de una manera que es normal". En una entrevista, Kovanda comenta que su actividad artística podría tener un rol de transformaci3n en la sociedad, pero solo de manera indirecta.⁴²⁴ Su declaraci3n podría ser reinscrita de la siguiente manera: su trabajo de arte produce cambios a un nivel de inexistencia, invisible a los marcos de inteligibilidad establecidos por quienes detentan el poder.

La obra de Kovanda se ha dividido generalmente en tres períodos: un primer período dedicado específicamente a acciones físicas, con el cuerpo, producidas en el espacio público, y también en espacios de carácter privado (1976-1979). Un segundo período donde se concentra en intervenciones, de carácter objetual (1980-1989); y un tercer período, que ha venido a amalgamar cierta práctica instalativa, pero que mantiene su centro en un entendimiento performativo de la producci3n y reflexi3n artística.

En el caso de la obra que aquí traigo, *Teatro...* (1976), se trata de una acci3n pública, la conformaci3n de un dispositivo performativo que en su propio definirse considera su propia inadvertencia como forma de su apareamiento. Desaparici3n e inadvertencia no otorgada por la falta de su hacerse, existir, sino por la efectiva

cercanía de la acción a los actos del cada día de cualquiera. La indistinción fundante de la acción de Kovanda, su carácter de imperceptibilidad por su carácter de mismidad, aparente mímica que en su doble condición de aparecer como suplementaria, solo por el soporte conceptual del sentido de obra, se sustrae tanto al espacio de la obra institucional, como anterioridad que se desubica, inconsistencies a lo que la hace obra y a aquello en donde se des-inscribe como norma, como al espacio de la convención socio-performativa. En este sentido, el nombre de la obra, explicitación de su propio darse, como *Teatro*, no hace sino reafirmar su propia composición performativa en tanto que suplemento, excedencia, marca y huella, del diario vivir en y dentro del espacio público inaugurado por el régimen. Todo aquello que sucede en tanto que normalidad sucede ya como ficción de normalidad, sin recuperación posible, y de la que toda gestualidad “humana” no hace sino representación, “teatralizar”, un doble que se multiplica como afianciamento de un destino. La obra de Kovanda se pliega a la pérdida sobre la superficie de una simulación. ¿Qué es entonces a lo que socava la obra de Kovanda? Nadie ve la obra. En su instante de ser-ahí, lo que aparece no aparece sino como el aparecer propio de todo lo que desaparece inmediatamente. ¿Entonces, qué hace esta obra? Esta obra no hace nada para aquello inteligible como tal desde el aparato del Estado. La obra no socava al poder en una confrontación directa, denunciando sus excesos o la represión efectiva que viven los cuerpos. Por el contrario, dobla el espectáculo de extrañamiento en el que se inoculan diariamente todos los gestos rutinarios de un individuo dentro del estado de cosas. Lo ominoso aquí yace en esa condicionalidad de lo imperceptible convocado, la escenificación flagrante de lo que se ha constituido en tanto que tal como realidad dada. Es la abrupta, y a la vez feble, familiaridad construida, la que es deflacionada por un gesto igual. En su mismidad provoca, en cercanía al aparataje ready-made, la irrupción. La obra de Kovanda, el conjunto de estrategias que compone, en este sentido, ocurren al nivel de una infrapolítica del inexistente. El ejercicio subversivo aquí es de una sustracción absoluta que no media como falta sino como exceso imperceptible. Inestablemente, la anarquitectura de la obra de Kovanda desactiva la represión mediante un significante vacío, un término evanescente, que huye inmediatamente que sucede.

425

El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue un movimiento político, fundado en 1965. Como queda expuesto en la Declaración de Principios del MIR, documento del 15 de agosto de 1965: "El MIR se organiza para ser la vanguardia marxista-leninista de la clase obrera y capas oprimidas de Chile que buscan la emancipación nacional y social." <http://www.mir-chile.cl/>. (Consultado el 14 de octubre, 2016). Un elemento fundamental del MIR va a ser su Tesis Insurreccional, a saber, la necesidad efectiva de organización de defensa y lucha directa de los trabajadores y campesinos en contra de las clases dominantes. Luego del Congreso de 1967, en donde asumen la dirección del partido Miguel Enríquez, Luciano Cruz y Bautista van Schouwen) existe una escisión interna en el MIR, donde las vertientes trotskistas y anarcosindicalistas abandonan el partido en 1969. Con la elección de Allende por la Unidad Popular, el MIR cesa de ser perseguido policialmente e inicia un proceso de organización política, particularmente en tres frentes sociales: los trabajadores urbanos de los cordones industriales, el campesinado, y los estudiantes universitarios. Ocurrido el Golpe de Estado, el MIR decide no exiliarse, y mantener en Chile una resistencia armada a la dictadura. Sin embargo, los aparatos del estado militar aniquilaron al MIR. Desde entonces el MIR ha vivido una presencia militante disminuida en las actuales condiciones democrático-parlamentarias. Sin embargo, de manera consistente, ha iniciado un nuevo proceso de alianzas que ha permitido su participación política en diversos estamentos sociales, como dentro de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, y presentándose con candidatos en las listas del Colegio de Profesores de Chile y la Central Unitaria de Trabajadores (CUT).

¿Cuál es la forma, o más bien, dónde yace, la obra de Kovanda? La posterior exhibición y narración que la obra porta, afirmo, no son la obra. La ontología de su posterioridad no opera sino como indicación, y en tanto que tal, su importancia, pero no aqueja la ontología de lo que ha desaparecido en sí misma. Su documentación, es ya otra suplementación, otro cuerpo que apunta a la existencia de la obra como una fidelidad material de la misma, en tanto que testimonio de su des-aparecer mutuo, sin embargo, en tanto que tal, la obra ya está realizada en pérdida total. La forma en este sentido es la fuerza de su propio acontecer en desaparición. La obra huye de sí. Y en ese espaciamento genera una derivación contingente, abismal.

En la película documental *Calle Santa Fe* (2007) de la realizadora chilena Carmen Castillo, se narra el propio proceso de retorno al Chile de hoy vivido por la documentalista. Carmen Castillo es una figura histórica del Chile reciente. Ella era, y sigue siendo, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)⁴²⁵, y en 1973 era la compañera de Miguel Enríquez, Secretario General del MIR. Una vez sucedido el Golpe, la represión militar contra todas las fuerzas políticas de izquierda y que apoyaban al Gobierno de Salvador Allende, fue violentamente ejecutada. Dicha represión dejó una estela de muertes por ejecuciones sin juicios, encarcelamientos masivos en campos de concentración, desaparecimientos forzosos y miles de personas torturadas. El MIR como fuerza política armada desarrolló una inmediata política de resistencia a la dictadura militar. Miguel Enríquez muere en un enfrentamiento contra las fuerzas militares el 5 de octubre de 1974. La calle en donde sucede este hecho lleva por nombre, paradójicamente, Santa Fe. Carmen Castillo fue arrestada ese día, estando embarazada, y luego, solo a través de actos que podemos nombrar de infrapolíticos, la secuencia de cuerpos que la protegieron en condiciones de fragilidad y sutileza totales, además de difíciles gestiones políticas con el régimen militar, pudo salir al exilio. *Calle Santa Fe* es entonces el documental en el cual Carmen Castillo relata este retorno, retorno al lugar en donde sucedieron los hechos recién descritos, pero también al lugar que era Chile entonces, al Chile de su propia memoria ahora "ocupado" por el Chile actual. Es en este documental donde encuentro un ejemplo fundamental de lo que refiere el concepto infrapolítico, como la acción política inexis-

426

La Población La Victoria es en sí misma un monumento a la creación popular. La toma de terrenos se realizó el día 30 de octubre de 1957, donde 1200 familias se asentaron, forzando al gobierno de entonces a ceder dichos terrenos. Las calles de la Población fueron nombradas simbólicamente, constituyendo en sí misma una especie de reservorio filosófico-histórico: calle "Carlos Marx", o "Cardenal Caro" (miembro del clero que participó e intercedió en el proceso de cesión de terrenos por parte del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo), calle "Mártires de Chicago" (nombrada en honor de las obreras americanas ejecutadas que dieron origen a la celebración del Día Internacional de los Trabajadores), etc. Durante el período de dictadura militar (1973-1989), La Victoria fue un polo de resistencia civil, social y política. El cantautor Víctor Jara, quien fuera asesinado por la dictadura el día 16 de septiembre, editó un disco en 1972 llamado *La Población*. Los pobladores de La Victoria lotearon ellos mismos los terrenos, y construyeron con sus propios medios las casas frágiles: "*Había que sacar la decisión de ir a la toma. ¡A la mierda con la legalidad y los trámites burocráticos!*", decía Guillermina Farías. Pero no fue fácil conquistar ese pedazo de tierra. Para levantar la que hoy es una de las Poblaciones emblemáticas de Chile, los pobladores debieron enfrentar la represión policial y varios días de bloqueo en los que no se permitía el ingreso de materiales de construcción, de abrigo, comida, remedios ni agua. Producto de esto y de las paupérrimas condiciones en las que estaban, muchos ancianos y bebés fallecieron. Así lo recuerda Rosa Lagos, en el libro *Memorias de La Victoria*: "*esa vez que murieron muchas guaguaitas, al entierro fue toda la Toma. Nos fuimos a pie desde aquí mismo al cementerio. No sé cómo no hay fotografías de todas esas cosas, para que la gente ahora comprenda el sufrimiento, para que le tomen el valor al lugar que están pisando, porque esta tierra fue ganada con esfuerzo, sudor y lágrimas.*" Alex Cortés Morales, "El nacimiento de la población La Victoria", consultado el 30 de noviembre de 2016, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=94867>.

tente. En el documental hay una escena en la cual Carmen, y su madre, se encuentran con un grupo de mujeres de la Población La Victoria.⁴²⁶ En esta conversación las mujeres exponen las estrategias que utilizaban durante ese oscuro período. A mediados de los 80's la dictadura de Pinochet se ve enfrentada a un caos interno provocado tanto por el aislacionismo político que sufre, como también por las violentas medidas económicas llevadas a cabo bajo la propia ideología libremercadista de la Escuela de Chicago. Dada la insuficiencia y falta de alimentos y de trabajo, la población civil, mayoritariamente marginal de las grandes ciudades de Chile, comenzó a movilizarse espontáneamente. En la entrevista descrita, las pobladoras comentan que, durante las jornadas de protesta, y para evitar el ingreso de la policía represiva, desarrollaron una serie de estrategias inauditas. Entre las que ellas destacan en la entrevista está el relato de una ocasión en la cual, ante el ingreso inminente de la policía, y el subsecuente posible arresto o disparo contra la población, las calles de la población fueron ocupadas por mujeres y niños con balones de fútbol, simplemente jugando, produciendo en las fuerzas de la represión una confusión total. Una vez se retiraba la policía, las pelotas desaparecían y "se armaba la guerra otra vez", como comentan ellas mismas. Este es un efectivo ejemplo de "arma débil" como lo propone el antropólogo James C. Scott. No solo porque es una táctica de distracción, sino porque esta estrategia está constituida desde dentro del propio tejido del que-hacer cotidiano en la comunidad donde se aloja. En este caso, el fútbol, es medio de resistencia. El "arma" estratégica aquí es una actividad cotidiana que es transformada en táctica de disuasión y confusión. Pero no podría haber sido pensada sin haber sido parte de la práctica constitutiva de ese grupo social. Este tipo de experiencias son infrapolíticas porque conforman superficies que acumulan estas mismas experiencias, las cuales se mantienen sin nombre propio, siendo solo referenciables mediante la narración emergente en una conversación que rememora su existencia. Es hoy bien reconocido que, sin este enorme número de acciones invisibles, imperceptibles al gran discurso histórico, realizadas por miles de cuerpos directamente en las calles, no se habrían producido los cambios que ocurrieron. La dictadura fue efectivamente desafiada y desobedecida en cada uno de estos microscópicos actos.

427

En su artículo "Les mondes crépusculaires: Alain Badiou et la mélancolie", Maël Renouard trata la figura o imagen constante de lo crepuscular en Badiou como epítome de la condición del acontecimiento. Maël Renouard, "Les mondes crépusculaires: Alain Badiou et la mélancolie", *Critique*, n° 719, (abril 2007): 295-308, consultado el 23 de noviembre, 2016, http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CRITI_719_0295.

428

"Mais le réel se déclare plutôt qu'il ne se connaît."
Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, 39.

Badiou ha hecho constante invocación de la siguiente imagen para dar cuenta del acceso del acontecimiento en el mundo, lo que está 'al borde del vacío'. Sabemos qué es el vacío, es el nombre propio del ser. Es la multiplicidad inconsistente en tanto que tal. Sin embargo, un acontecimiento es efectivamente lo que se da en una localidad que no alcanza la completitud de ese más allá del borde. Es una figura pura de oscilación trayectorial. Estando allí, al borde del vacío, casi perdiendo el equilibrio, como si de una danza de excéntricos movimientos, la cual corresponde en sí misma a su condición de aparecer, aquella del borde.

¿Por qué está Badiou constantemente apuntando hacia esta situación, a ese punto o sitio, a esa in-inscriptible condición? ¿Por qué Badiou, el filósofo que ha expuesto la formalización, la matematización del ser, retorna a una imagen de incertidumbre para dar cuenta de cuál sería el lugar de lo nuevo, y en nuestro caso, el lugar del arte? De hecho, ¿es acaso una imagen metafórica, poética, para dar cuenta del nivel de existencia de esta condición?⁴²⁷ Para Badiou el arte es un ejemplo paradigmático del ser y del acontecimiento, de la ontología y la lógica del aparecer, ya lo he dicho antes. Pienso que aquí yace una conceptualización clave en referencia al arte, en tanto que procedimiento. Un sentido hacia la verdad que se inaugura en la obra, en el procedimiento, en la constelación que "se declara más que lo que se hace conocer."⁴²⁸

Este borde, que se da al borde del abismo del ser, es decir, que en su darse ahí de lo que hace acontecimiento, lo que se abre es la pura inconsistencia múltiple, es en dónde reside el objeto, el cuerpo, y en parte, diré, el sujeto de lo que marca la huella del acontecimiento. El acontecimiento ha tenido lugar. No existe remanente permanente de su venida a ser. Sin embargo, en ese accidente sucede una fuerza-forma, un modo de apareamiento tal que escinde propio lo que puede generar una historicidad de lo inexistente. Se da al borde, en un casi-ser. Es absoluto ahí, y en ese desvanecerse que es a la vez de su aparecer, inicia una fuerza-forma cuyo espaciamiento generativo no pierde fidelidad al eco. La figura que nace en ese espaciamiento no es reconstruible de la forma del propio acontecimiento, sino doblaje, pliegue, que se disemina. La figura local de esa huella, dada por retiro, ostenta axiomáticamente su relación al acontecimiento. Un re-hacer que en su re-componer inaugura en su aparecer parecido una otra aparición, incalculable.

429

Franz Kafka, "The Cares of a Family Man", en *The Complete Stories*, trad. Willa y Edwin Muir (Nueva York: Schocken Books, 1971), 427-429.

Es en este sentido que la marca es la indomicialización, lo que en la errancia inaugurada, que no retorna, sino anabasis, numera sin clausura. Una figura de dicho concepto la he encontrado en la enigmática figura kafkiana de Odradek.

Odradek es la "cosa-personaje" del corto relato de Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*⁴²⁹. ¿Quién es, o más bien, qué es Odradek? La respuesta puede ser entregada mediante vanas referencias intratextuales, es decir, intramundanas al mundo propio del texto, o pueden ser otorgadas de manera general, y algo ligera, en referencia a la imaginación o fantasías como herramientas humanas. Lo cierto es que Odradek es un ente. Ficticio porque existe en el mundo de un cuento, creado en su totalidad y cierre por un animal humano que vivió en un período determinado de tiempo y que habitó un espacio determinado. Referir a la realidad del ente creador, en este caso Franz Kafka, para ahondar en la ontología del ente Odradek es una posibilidad abierta y que podría lograr resultados específicos. No es materia de la presente tesis darse a este clima ortopédico de sentido. En oposición a ello, mi objetivo es el trato creador producido desde la figuración misma de Odradek. Su efectiva existencia en su mundo. Pongamos por caso que, a partir de una alucinación, el propio Kafka pensó haber visto en su sótano, o en el de algún amigo, una sombra, una figura, un monstruo que habló con él. O, posibilidad entre muchas, escuchó el relato fantástico, porque poco probable, de una persona que se encontró un día con un "objeto-forma" frente a sí y que mantuvo un diálogo con él. En ambos casos, nada de dichas posibles experiencias concretas da cuenta de la condición inaugurada por aquel Odradek que respira en el cuento eternamente. Allí, en ese mundo aparecido, el del cuento, vive y respira, repetidamente, en eternidad ausente, la figura no reconocible de este ente, que ante la pregunta por su ser quién responde con el sonido que suena a *Odradek*. Este entonces, Odradek, existe ahí, es-ahí en ese mundo que él mismo *espacia*. Su existencia es dependiente de la existencia de la integridad mundana de su contexto. Pero Odradek, que, no siendo reconocible dentro de los bordes establecidos de sentido, complejiza su anormalidad mediante la descripción que se hace, que se da, de su forma. En el propio montaje de su mundo, que es el relato, existe una descripción correlacional a su forma. Odradek tiene una forma que no pertenece al mundo animal, ni al mundo

430
Íbid., 428.

vegetal, ni tampoco al reino mineral. Parece no ser constituyente de ningún ámbito de lo animado. Más bien parece un inanimado que vive, es decir, una forma a quién aqueja un ánima. En el texto, que es su mundo, o al menos, podemos estipular ahora, mundo que es posible de definir como nuestra única ventana a su mundo, del que nada sabemos ni podremos saber nunca, Odradek figura inestablemente. La descripción, insistente, cada vez que se lee, es la siguiente:

“A primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, de los tipos y colores más diversos, anudados o apelmazados entre sí. Pero no es únicamente un carrete de hilo, pues de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro, en ángulo recto. Con ayuda de este último, por un lado, y con una especie de prolongación que tiene uno de los radios, por el otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.”⁴³⁰

Parece un trozo de mueble enredado por la invariante de su trayectoria. Aun así, quizás por falencia del propio Kafka para traducirnos la idea, o como momentánea trampa para dar cuenta de los modos de la conciencia, como si el padre de familia fuese un filósofo analítico anglo-sajón, se nos dice casi al final: “el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas”. Esto es una vaguedad de correlación que apenas permite entender lo que es Odradek. En este caso en particular me detendré sobre una efímera condición que, juzgo, opera trascendentalmente sobre todo su mundo: tenemos, a partir del relato, la certeza, la traza, de que Odradek entabla una conversación. Al menos para quien narra, suponemos existe esta interrelación, este intercambio comunicacional. Más allá de la extrañeza de su forma, extrañeza validada en el trascendental del mundo-humano-occidental, Odradek responde fehacientemente a las concretas y ontológicas preguntas que se le proponen. Odradek no solo responde, sino que, a través de su responder, da cuenta de su entendimiento del habla humana, de hecho, de la lengua alemana de comienzos del siglo XX. Odradek entiende las palabras, el argumento de la pregunta y la referencia que imponen, y respecto de ello, de manera cordial por lo que sabemos, responde. Y responde a todas esas preguntas. A la primera, autoritaria, que busca

conocer inmediatamente su determinación mundana, a partir del nombre, el ente responde al otro: Odradek. La justificación original a esta primaria pregunta es la supuesta amabilidad implicada por el Padre de Familia, que ahora imaginamos como un buen lector asiduo del Círculo de Viena. Al ver el tamaño de Odradek, en relación a su erguida figura, le habla “como si fuera un niño”. Y siendo un niño un no-filósofo-analítico, se le preguntan cosas “fáciles”, como el nombre. ¿Cuál es tu nombre? Odradek, el ente, responde con el sonido *Odradek*, lo cual, para nuestro filósofo-analítico será el nombre que funda siempre la ontología del ente. En segundo lugar, la pregunta es bastante impertinente: “¿dónde vives?”, a la cual, casi como un buen ente ilegal, porque no es parte del mundo normalizado del filósofo-analítico-occidental, le responde, sin poca sorna: “sin domicilio conocido” o, más bien, indomiciliado.

Sin domicilio, sin sitio específico de referencia. Luego de responder, en buen alemán, se nos notifica que “ríe”. Y su risa es la de una anormalidad tal que solo la imaginación sofocada del filósofo-analítico puede relacionar con la risa.

Existen entonces tres datos de la existencia, la localización inteligible, de este ente: 1) la de su forma, definida por el mundo ajustado de la correlación sintética del Padre; 2) su nombre, o más bien el sonido que sigue a la pregunta por el nombre, y, 3) su condición de indomicialidad, o indisciplinada a-especificidad ahí. Son estos tres datos los que dan una certeza, para lo que se presenta como ley, de la existencia de suyo anómala de la criatura. Pero al exterior de estos datos de sujeción, lo que se reconoce en la propia declaración y forma de Odradek es una insumisión, una insurreccionalidad. Si Odradek viene a existir en tanto que excedencia inusitada, de la cual no se tiene forma de aprehensión sino y únicamente a través de las propias reglas en que mantiene el estado su propio devenir de sentido, Odradek es aquello que, no siendo posible de obtener para el sentido de un mundo o mundos pre-establecidos, sucede como pura diferencia. Odradek es el Otro. Como Otro puede entablar relación con aquello que se autodefine como regla, sin embargo, dicha condescendencia para con la Ley no dice de su estancia como diagonal. Odradek es así una sustracción. Odradek huye como forma de su suceder sustractivamente a, y para, lo que acontece en la homogeneidad imaginaria de la ley. Odradek rompe la ficción de una performatividad que domina lo

431

Alain Badiou, *Théorie du sujet*, 77.

mundano. Su devenir, ese g-estar en huida, alejamiento, dispersión y diseminalidad, no es tan solo una trayectoria conformada exteriormente al cuerpo de Odradek, a lo que identificamos aquí como el cierre recortado de su figura, sino que se compone en parte de esa infinidad que en tanto conjunto composibilita su aparecer, es decir, la oscilación trayectorial. La huida así entendida, no como proyección intuitiva de un delante del recorrido, sino como el plano de oscilación perteneciente a la entidad, siendo Odradek mismo su movimiento, es una tendencia de una infinidad. Es en este sentido que su anomalía es esa Otridad, no como mismidad repetitiva que se cancela en su operación dialéctica para darse paso en una renuncia que se inaugura nuevamente, sino en el allí que desborda para el acontecimiento de una posibilidad. En esta huida, que da paso a la actividad operativa de Odradek, su “abandonaje” de lo que cierto, lo verídico demostrable, suspende para doblegar sobre un plano de infinito, la forma aquí es fuerza-forma.

Trayectorial, su disponibilidad de localización es indomiciliable. La obra de arte habita en esta condición de Odradek. Su propio auto-nombrarse en la eficiencia del modulamiento de su nombre, en aquella articulación sonora posterior a la pregunta por su nombre, es donde primariamente radicaría ya una domicialidad instituyente, que se expone desde la propia materialidad, de la propia forma de la obra, y que se traslada sobre sí misma en su componerse. La obra, habitante entonces de ese precipitante deambular, se visibiliza desde un concepto agenciado como el de “*terme évanouissant*”, un término desvaneciente, al decir de Alain Badiou, concepto desarrollado desde la noción de clinamen:

“Le clinamen est a-spécifique, hors nécessité, absolument hors-lieu, inesplaçable, infigurable: le hasard.

Ce n'est pas en vain que ce hasard revient comme catégorie majeure chez Mallarmé. Le hasard est un concept clef de toute dialectique structurale.”⁴³¹

(...)

432

Ibid., 80.

433

Alain Badiou, "La danse comme métaphore de la pensée", *Petit Manuel d'Inesthétique*, 104. Antes en el mismo texto Badiou ha comentado: "La danse figure la traversée en puissance de l'innocence. Elle manifeste la virulence secrète de ce qui apparaît comme fontaine, oiseau, enfance. En réalité, ce qui fonde que la danse métaphorise la pensée est la conviction de Nietzsche que la pensée est une intensification. Cette conviction s'oppose principalement à la thèse qui voit dans la pensée un principe dont le mode de réalisation est extérieur. Pour Nietzsche, la pensée ne s'effectue pas ailleurs que là où elle se donne, la pensée est effective « sur place », elle est ce qui s'intensifie si l'on peut dire sur soi-même, ou encore le mouvement de sa propre intensité." Ibid., 93.

"Le clinamen est hors temps, il n'est pas dans la chaîne des effets. Tout effet est soumis à la loi. Le clinamen n'a ni passé (rien ne l'enage), ni futur (il n'y en a plus trace), ni présent (il n'a ni lieu, ni moment). Il n'a lieu que pour disparaître, il est sa propre disparition." 432

Lo indomiciliado es la marca de este estar *en-desaparecimiento* como única localidad, como el propio desvanecerse de Odradek. Este *domicilio* es rastreable solamente en la traza que se produce entre el movimiento de la corporalidad evanescente de la obra misma y el propio decirse que ella misma instituye en su articulación. Esta propiedad de indomicialidad es referible también en el pensamiento de Badiou cuando dice de la danza:

"La danse est comme un poème ininscrit, ou détracé. Et la danse est aussi comme une danse sans danse, une danse dédancée. Ce qui se prononce ici est la dimension soustractive de la pensée. Toute pensée véritable est soustraite au savoir où elle se constitue. La danse est métaphore de la pensée précisément en ceci qu'elle indique par les moyens du corps qu'une pensée dans la forme de son surgissement événementiel est soustraite à toute préexistence du savoir." 433

434

Pablo Oyarzún, filósofo chileno, en conversación con Federico Galende. Federico Galende, *Filtraciones I, conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* (Santiago de Chile: Editorial Arcis/Editorial Cuarto Propio, 2007), 239.

435

Miguel Morey, *PsiqueMáquinas* (Barcelona: Montesinos, 1990), 15. Es en este libro donde Morey comenta a J. N. Vuarnet, en su texto "Le philosophe-artiste" y las cuatro características del filósofo-artista definido por Nietzsche. No cabe aquí emparentar la totalidad de esta propuesta con la tesis, sin embargo, por acción de ecoicidad, dejo aquí la cita, esperando a un tiempo posterior arremeter el encuentro con Nietzsche y Badiou: "(1) En primer lugar, filósofo-artista es aquél que se da como tarea la experimentación en el trastocamiento de la polaridad forma-contenido. Así "se es artista al precio de lo que los no-artistas llaman forma, sea experimentado como contenido, como la cosa misma. De este modo, pertenecemos a un mundo invertido: pues, en adelante, todo contenido aparece como puramente formal—incluso nuestra propia vida". (2) La autoridad que guía esta experimentación es la afirmación incondicional de la vida, de la plenitud. Porque estos instantes de plenitud son el único criterio de medida, en tanto que manifestación del valor, de lo valioso absolutamente y, por sí mismo—son fuente auténtica de sentido. Desde el punto de vista de estos momentos en los que el instante se da como plenitud, todos los demás valores no pueden ser sino relativos, medio para otros fines—valores siempre instrumentales y abstractos. (3) Es inventor de nuevas posibilidades de vida. El filósofo-artista "continuamente confunde las rúbricas y las células de conceptos instaurando nuevas trasposiciones, metáforas, metonimias; continuamente muestra su deseo de mostrar al hombre despierto [...] una forma llena de encanto, eternamente nueva, como ocurre en el mundo del sueño." Es decir, busca una interpretación o perspectiva sobre la vida según la cual ésta, incluso en su fondo más terrible, se presente como digna de ser *vivida*—y no solo conocida. (4) Finalmente, es un autor que se quiere *sin autoridad*. De este modo, no solo se contraponen, como en los rasgos anteriores, tanto al filósofo dogmático o al erudito como al artista "puro", sino también al político, a sus tentaciones y sus trasuntos—y a esa nueva figura que ronda como un fantasma todos los paisajes del saber y del poder, y cuyo destino supo presagiar Nietzsche tan acerada y tempranamente: el periodista, el amo de la "opinión-pública". "Íbid., 19-21.

"Porque a mí me parece que las obras pueden hacer manifiestas una gran cantidad de cosas que la filosofía tendría muchos problemas en decir. Esa es una provocación interesante, al menos para los efectos de la reflexión filosófica."⁴³⁴

"Por lo menos desde Platón, la ecuación que dibuja el envite del pensar está sobre el tapete: una Caverna y un afuera—un intolerable cautiverio en el seno de un complejo dispositivo de simulación y una única pasión: huir. Ya que solo en la huida puede cumplir el pensador, en tanto que pensador, con su deber."⁴³⁵

La huida, que en inglés he traducido por *awayness*, es un alejamiento que no supone voluntad de tal, es decir, un alejamiento supeditado a una, sino por el contrario, un alejamiento, una huida que es la propia forma de su venir a ser de lo que sigue su propio rumbo. Una forma de errancia. Pero en realidad, de ab-errancia. La huida como un movimiento aberrante. Este distanciamiento operativo, que ocurre en el propio darse de estas obras que presentaré, generan este espaciamento anulador de la percepción corriente, o vulgar, del uso de la doxa estética. Al referir esta doxa estética, intento desde ya exponer que es el uso del pensamiento estético por parte de la institucionalización del mismo, la ley que supone su hegemonía al accionar de lo que la detenta, y no a la filosofía en sí, aquella de la medición descrita. Quiero decir que lo que se dice aquí no supone una cancelación de esas filosofías o reflexiones acerca del fenómeno artístico, sino una cancelación de la cancelación que de ese pensamiento hacen las formas institucionales de control, a saber, el mercado del arte, en primera instancia, y sus pruritos interpretacionales de valoración contractual, a saber, cierta escritura de la historia del arte y ciertas fórmulas de interpretación epistemopolíticas "operativas" en el ámbito curatorial o "teórico".

Es en este sentido que las obras a referir son operativas, porque incluso, a pesar de su inclusión en el miasma de la doxa estética contemporánea, y sus sucedáneos virtuales, a saber, exhibiciones de archivismo o tematizaciones de generalización que tienen por objeto la anulación, sino la alienación de sus discursos, estas obras, de sí, componen su propia alejación, aberrancia, huida.

436

La beca de intercambio era auspiciada por el Goethe-Institut de Barcelona y Kunststiftung Baden-Württemberg, y se realizaba en las instituciones artísticas Württembergischer Kunstverein Stuttgart y HANGAR-Barcelona. La beca sigue actualmente vigente. Del resultado de esta beca pude realizar tanto la exhibición *The Act & The Tracer* en el Kunstverein Stuttgart, así como posteriormente las obras "Del acontecimiento de formación, 4 estudios para lo que no existe" exhibido en la exposición DIALOG 3 en el Goethe Institut Barcelona (20 julio a 30 octubre 2015), obra que fue posteriormente adquirida por la Fundación Privada Reddis y premiada con el Premio de Arte Contemporáneo Reddis, y la realización del *Seminario De la Inexistencia del Arte*, de los cuales hago referencia aquí en la tesis.

Entre los meses de enero y marzo de 2015 realicé una residencia de investigación artística en la ciudad de Stuttgart, en Alemania, dentro del marco de intercambio cultural firmado por instituciones culturales de Barcelona y Stuttgart.⁴³⁶ Gracias a la beca otorgada por el Kunststiftung Baden-Württemberg, pude emplazar la investigación filosófica en el contexto directo de una práctica artística, supeditado a la hipótesis de la indomicalidad. Es entonces, durante este período, que realizo la obra titulada *THE ACT, A force-form of Measurement*. Este trabajo consistió en la documentación fotográfica de una serie de caminatas alrededor del edificio del Kunstverein Stuttgart, sin un determinado objetivo excepto la deambulación y la accidental fotografía de ese estar ahí. Lo que se producía era una errancia, sin sujeción, a una condición protosituacionista. A diferencia de la deriva de los últimos, en este caso, el errar mismo sin búsqueda se hospedaba en el perimetraje del edificio alemán. Anteriormente había otorgado la misma importancia física y material al espacio de exhibición y contención en dónde se producía lo arte. Así, en 2009, gracias a una beca de residencia también, otorgada esta vez por el Gobierno de Noruega, vía la Municipalidad de Bergen, fui invitado a desarrollar una estancia en el espacio de arte Flaggfabrikken. Posteriormente, lo realizado entonces, fue exhibido en la Galería 3,14 Contemporary Art Foundation, en la ciudad de Bergen, Noruega. En ese caso anterior, ya había trabajado sobre la figura de la pérdida y la deambulación. Esto supuso la producción de un instrumento de medida, una cuerda, construida por la suma de diferentes objetos recogidos en las caminatas. Dicha cuerda tenía por destino final la mensura del espacio perimetral total del edificio en donde se alojaba la galería, de modo tal que, una vez realizada la obra, se pudiese utilizar como objeto-de-medida que transportara, en abstracto, el espacio total en donde se había exhibido. El número de medición mantendría la memoria del acto.

En el caso de Stuttgart, aquí no hubo una objetualización que configurara la medición de las errancias, sino, por el contrario, la fotografía definió una suerte de libre disposición de lo que sucedía en esos movimientos alrededor del edificio. Ahí, donde se daría la exhibición, el objeto alrededor del cual se proponían estos microerrancias, era el objeto que iba quedando registrado. Esas imágenes, seleccionadas, conformarían el cuerpo, junto a la escritura, de la obra.

La escritura por su parte se producía en el estudio, y estaba afianzada en la estructura de la presente tesis. Stuttgart se convirtió en el lugar donde probar una obra militante a un cuerpo de pensamiento. Es por ello que, de la mano de las coincidencias históricas, a saber, la publicación del *Was Tun* por Lenin y la figura de Hegel en la ciudad, dichas azarosas pero ancladas coincidencias, convocaron el marco de referencia del propio texto, y por ello de la propia forma de la obra.

El texto, *The Act*, devendrá el cuerpo de la publicación, que será en última instancia el objeto de exhibición. Solo un panfleto podía responder a las condiciones de producción del lugar y al sentido de una obra que se indomiciliaba en su procedimiento. Dicho texto se constituyó en un cruce, encuentro, y bisagra entre mi trabajo artístico y la investigación doctoral. El encuentro constituido por ambos ejes de trabajo convocó a la composición de la obra como un espacio de indagación compartida, hibridación de ambos campos de pensamiento, arte y filosofía.

Si la performance-lecture realizada en junio de 2014 en La Sorbonne había puesto en exhibición la situación inaugural de la tesis, es decir, como un espacio linde de imbricación y polución entre arte y filosofía, en el caso de *The Act*, esta situación se fomentó directamente. Aquí, la reflexión teórica compuesta por la escritura de la tesis y la lectura de sus componentes vinieron a constituirse como elementos de la performatividad de la obra. Obra que era indagación, sitio local de esa reflexión conceptual.

Así, el cuerpo final de la obra fue la publicación del texto original en un panfleto de 300 copias, tamaño A5. Las 300 copias del manuscrito fueron exhibidas directamente en la caja de su distribución. Nuevamente, la propia condición de lo que se acontecía venía a componer el modo del objeto de la obra. Lo que había exhibido, la obra era una caja de cartón, expedida por la propia empresa de impresión, conteniendo los 300 ejemplares.

The Act configura la especificidad de un sistema plástico operativo en las asociaciones que convergen inadecuadamente entre sí las partes de su constitución. Cada elemento convoca una resonancia que en su ecoicidad compone paisajes de sentido que en definitiva retornan al cauce general de las partes. Así, *The Act*,

437

Luis Guerra, *The Act* (Stuttgart: Kunstverein Stuttgart, 2015), 11.

438

Íbid., 14.

debe verse como un gesto casi-pictórico, un estudio, que forma parte de la tesis doctoral mediante su acaecimiento. En el texto expongo:

“El acto es una fuerza-forma. Inexiste. Es un acto con un bajo nivel de aparecer. Tiene la intensidad de lo casi nada. Inadvertido, el acto se dispersa en su aparecer, diseminándose hacia el vacío. Establece su estado de casi inconsistencia, al borde de la banalidad del ser. Un acto de pensar. En tanto que tal, su lugar de ser no es el de la ocurrencia, sino más bien el del fuera-de-lugar, el fuera de juego. Se sustrae a través de la fisicalidad de su propio acontecimiento. Ahí, al punto del acto, se dice que un tiempo también nace. Un tiempo suplementario. Un tiempo como exceso, incluso si este exceso sucede al nivel de lo inexistente, un exceso de casi nada.”⁴³⁷

Como acto mismo, *The Act* casi no es, en su ser es casi nada, imperceptible, indebido, inadvertido. Opera como *casi* inactividad. *The Act* no puede ser capturado ni fijado. Su marco de fijación produce solo aflicción de sentido:

“Incapaz de ser capturado, o fijado, toda documentación productiva solo sería una declinación de su propio estado de desaparición. No hay señal, no hay indicios en el acto mismo. Afligido por una falta de sentido, su disposición es quemada.

Elusivo a expensas de su propio estancamiento, el acto se despeja del fondo mundano y se refigura a sí mismo en el fuera de lugar. Elusivo, el acto permanece, no estando allí nunca más.”⁴³⁸

The Act fue exhibido en la propia caja que le transportaba. *The Act* inauguró una deriva que acompaña a la tesis doctoral en el estudio e investigación de la filosofía de Badiou. Podría llegar a decir, que cada una de las fuerza-formas aquí otorgaban un espacio de prueba a las nociones de Badiou sin por ello suplantar de alguna manera su propia figura. No eran representaciones de este pensamiento sino por el contrario, eran, son, pensamientos artísticos en diálogo y colaboración con la reflexión filosófica.

439

El Seminario posteriormente fue exhibido como parte de la Bienal de la Ciudad de Amposta, BIAM 2016. Allí, el Seminario tomó una nueva forma, presentando desde ya su propia capacidad de responder a diferentes figuras de conformación. Esta forma fue la de un libro, en el cual se sumaban cuatro bitácoras escritas específicamente para cada sesión del Seminario que tuvo lugar, y un video, documentación editada de todas sesiones, que dio por resultado un extenso material videográfico de 5 horas.

440

Del Acaecimiento de Formación, cuatro estudios para lo que no existe (2015) forma parte hoy de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Reddis, Reus, España. La obra fue premiada con el 2º lugar del Premio de Arte Contemporáneo Fundación Reddis. Se realizó una exhibición en el Museo de Reus, del 5 de febrero hasta el 2 de marzo de 2016, comisariado de Màrius Domingo.

El *Seminario de la Inexistencia del Arte* consistió en 4 sesiones de 3 horas cada una realizadas todos los días lunes del mes de octubre de 2015, en las instalaciones del Goethe-Institut de Barcelona. Estas sesiones se realizaron a posteriori de la exhibición colectiva *Dialog 3*, conformada por los artistas alemanes Bea Stach y el colectivo de Susanne Kudielka/Kaspar Wimberley, junto a los artistas residentes en Barcelona, Mario Santamaría y Luis Guerra. Esta exhibición culminaba el primer intercambio generado entre las ciudades de Stuttgart y Barcelona, gracias a los soportes otorgados por el Kunststiftung Baden-Württemberg y el Goethe-Institut Barcelona, con la colaboración de las instituciones Württembergischer Kunstverein Stuttgart y HANGAR Barcelona.

Para la exhibición colectiva realicé una obra específica, *Cuatro estudios para lo que no existe* (2015).⁴⁴⁰ Dicha obra estaba conformada de 4 pinturas realizadas con acrílico sobre madera. Bajo cada una de las pinturas se alojaba un documento A4 con un texto. Frente a la serie de cuatro de pinturas se instaló un monitor en el que se presentaba un video. Dicho video era la documentación de la performance realizada por el presidente de la República de Chile, en la ceremonia de reapertura de la puerta de Morandé 80.

La reapertura de la puerta de Morandé 80 marca un hito en la configuración simbólica del período posterior al “retorno de la democracia”, período conocido como “transición”. El año 2003, Ricardo Lagos, en ese entonces tercer presidente del período democrático, una vez terminada la Dictadura Militar en 1989, realiza un gesto político inaudito. Posterior al bombardeo del Palacio de Gobierno La Moneda, la mañana del 11 de septiembre de 1973, operación perpetrada por los Generales Golpistas, el presidente en funciones, el socialista Salvador Allende Gossens, quien había sido elegido democráticamente, les comunica a todas las personas que resistían con él en La Moneda, que debían salir del edificio y rendirse a los militares. Es por la puerta de Morandé 80 por donde salen los últimos colaboradores de Allende. Es en este momento que Allende se suicida, disparándose a la cabeza con su ametralladora. Hasta el día de hoy se debate si la muerte de Allende fue un suicidio, o si, hubo un disparo final realizado por los militares una vez ingresan a las dependencias del presidente. El cuerpo muerto de Salvador Allende sale también por la puerta de la calle Morandé N° 80. Posterior a la reconstrucción del Palacio, la Dicta-

dura decide tapiar, borrar la puerta de Morandé 80, ante el miedo de que ésta se volviese un símbolo de resistencia y peregrinaje. No es sino hasta bien entrada la democracia, que el año 2003 se reconstruye la puerta. El acto de apertura fue un “acontecimiento” político. La emisión del acto fue realizada esa misma mañana del 11 de septiembre de 2003, y fue transmitido en cadena nacional de televisión. En el acto se ve al presidente en funciones salir solo del interior del Palacio de Gobierno y caminar solo desde la entrada principal hasta la calle lateral conocida como Morandé. Ahí, se detiene frente a la puerta, la cual está velada por la Bandera de Chile. A sus costados están dos mujeres carabineras. El jefe de la Guardia de Palacios hace los saludos correspondientes al presidente. Ricardo Lagos se detiene ante la puerta. Una voz en off describe la simbología del acto y su contexto histórico. Comienza una música. Se levanta la bandera, como si fuese un telón. Y el presidente abre la puerta e ingresa al edificio. Es el cuerpo del presidente, es la simbología de la Democracia la que re-entra por la puerta otrora tapiada. En un gesto cargado de teatralidad y simbología, la débil democracia de los acuerdos chilena resarcía sus heridas y “cerraba” la historia con esa entrada. El gesto era de una audacia enorme, sin embargo, como todo gesto político convocado por el poder en ejercicio, terminó siendo un mero acto que buscaba ocultar lo que en el verdadero gesto político-jurídico se esperaba, el juicio a los Generales Golpistas y a los torturadores de la Dictadura. Este gesto pende como el espectro de la falla de la recuperación democrática chilena que ha sido convertida en una maquinaria al servicio de los poderes fácticos, los mismos que estaban realmente tras el atentado de septiembre y 17 años de Dictadura. Hoy, la Democracia Chilena sufre el lento desmantelamiento de sus instituciones y la cada vez más amplia evidencia de las operaciones de enriquecimiento ilícitos en las que incurrieron tanto personeros del “período de Transición” como, y con, aquellos que eran sus “adversarios”, el establishment político-empresarial que apoyó, y apoya hasta hoy, la “necesidad” del Golpe.

El video de aquella ceremonia era “enfrentado” por 4 pinturas. Las pinturas cuelgan de la pared y bajo cada una de ellas se sitúa un texto impreso sobre un adhesivo transparente. Los textos funcionan como pies de página para las pinturas. Los textos pertenecen a extractos de los artículos preparados para el Seminario de la

441

Seminario Gramsci fue una obra realizada en el año 2012. Esta obra consistió en la realización de un Seminario sobre la figura y obra del pensador italiano Antonio Gramsci. Como tal, lo que de obra vino a constituirse no tendría otro destino excepto la exposición de una parte o el total de este pensamiento, sin embargo, la totalidad de la obra se suspendía de un hecho casi inexistente. Es en una entrevista en la cual el filósofo chileno Pablo Oyarzún da cuenta de la realización de un seminario sobre Gramsci el cual tuvo lugar en su hogar, en un período que era en efecto una resistencia infrapolítica dar un seminario sobre un filósofo marxista. Cabe mencionar la importancia de Oyarzún en toda mi formación sin haber sido directamente alumno suyo. En la entrevista donde conocí del seminario de Oyarzún, él menciona: “después del Golpe, abandoné un poco la lectura y la escritura —en la que me ensayaba hacia tiempo de manera incipiente pero tenaz— y me dediqué a dibujar y a pintar. (...) También estudié algo de grabado, pero la cuestión reflexiva sobre la gráfica se convirtió para mí en un eje muy importante.” Luego más adelante en la misma entrevista: “Porque a la vuelta de Alemania, quedé cesante. Ahí postulé a diversos trabajos, hice como 50 currículos distintos, no me resultó ninguno (creo que el mejor fue el que hice para uso personal, y que registraba solo mis fracasos), y entonces me puse a dirigir un seminario sobre Gramsci en mi casa.” Federico Galende, *Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* (Santiago de Chile: Editorial Arcis/Cuarto Propio, 2007), 241. La obra *Seminario Gramsci* (Premio BCN Producció) se exhibió en La Capella, Barcelona, entre el 30 de octubre y el 9 de diciembre de 2012. Luis Guerra, *BCN Producció '12* (Barcelona: La Capella, 2013), 87-104.

Inexistencia del Arte. Si los textos funcionan como pie de páginas, su función es la aparentemente completar por eco lo que las pinturas están presentando. Las cuatro pinturas son cuatro paisajes. Lo que retratan es una continua resonancia. Las imágenes de las pinturas tienen su origen en el footage de la película que captó el vuelo de los aviones rompiendo el cielo de Santiago de Chile antes de realizar el bombardeo a la Moneda. Dicha imagen la obtengo de su inscripción en el cuerpo de una obra mayor, a saber, la ya mencionada obra documental del cineasta chileno Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile*, la cual inicia con una imagen a negro de la proyección y el solo sonido de los aviones, para posteriormente presentar la imagen en blanco y negro de un avión sobrevolando los edificios. Realicé las cuatro pinturas como una secuencia, sin embargo, nada en la imagen ni tampoco en la forma en que están realizadas, dan cuenta de su “verdadero” origen. Aquí la referencia queda suspendida igualmente, y lo que se propone en efecto es un entero espacio de referencias, una constelación conformada por la errancia post-sonora de ese contra-acontecimiento. Lo real en definitiva se fuga entre la oportunidad de decirle, y las cuatro pinturas acontecen en la mutes de su propia estancia, en espera de una posterior reverberancia.

El espacio constituido entonces por las cuatro pinturas, los textos y el video componen ese acaecimiento, sobre el cual lo que queda es la operación de estudios que se aproximan a lo que indican, aquello que ya no existe, pero persiste hacia nosotros como un anhelado pedir de justicia.

A posteriori del término de la exhibición de esta obra, realicé el *Seminario*. El *Seminario* venía a operar como continuación de la obra anterior, pero a la vez como “obra” en sí misma. Es aquí que venía a operar por segunda vez la forma de seminario en mi trabajo artístico. Ya había hecho algo en la misma dirección con una obra anterior, *Seminario Gramsci*.⁴⁴¹

¿Por qué el seminario como forma? Y ¿por qué como forma artística? El seminario en tanto que tal, es decir, en tanto que forma académica de presentación se me aparece como un método efectivo no solo de ejercer una presentación, es decir, exponer de lo que se trata, sino, me permite la presentación de las ideas mismas desvinculadas a otra forma estable excepto la del propio dar-

se del seminario en tanto que tal. Así, la operación se componía básicamente de tres elementos, el contexto teórico desde dónde se construía la tesis seminarial, su puesta en forma en el acto del seminario, es decir, su habla en el acto de dar cuenta de esa tesis, y la construcción de un discurso que no solo tenía presencia en el acto de su habla, sino a partir de textos realizados con ocasión del Seminario. El seminario así se proponía como un acto, una acción, signada por el que-hacer artístico mismo, es decir, se le nombraba a priori en tanto que “obra”, y se componía de dos realizaciones complementarias, el propio decirse y la hoja escrita. La temporalidad del seminario permitía también generar una forma que ocurría en una temporalidad instituida de intervalos y que se restringía a la vez a una localidad específica.

La forma del Seminario me ha permitido reparar la distancia sintomática existente entre la obra, aún entendida como objeto que se enmarca, ya sea social o institucionalmente, y la reflexión filosófica. Es claro que las conferencias han sido un método hoy histórico de constitución de obra. Sin lugar a dudas, el propio Joseph Beuys constituyó como tales algunas de sus apariciones artísticas, tanto a través de conferencias y diálogos, como en entrevistas individuales o paneles televisivos, así como también en la configuración de su *Free University* para la Documenta de Kassel, la cual he referido anteriormente.

Pero es cierto que el seminario aparecía como la forma evidente de componer el último estadio artístico de la investigación filosófica. ¿Por qué? Porque el propio Badiou ha utilizado este mecanismo como plataforma y soporte de exposición. Desde 1980, Alain Badiou ha venido desarrollando sus seminarios. Este año 2017 Badiou cerrará sus seminarios. El día lunes 16 de enero ha sido el último día de los seminarios de Badiou, todos los cuales han sido realizados desde 2014 en La Commune, Centre Dramatique National, en Aubervilliers.

Los seminarios, como lo he comentado anteriormente, han constituido por sí mismos una línea de investigación de su literatura filosófica, pero también han sido un medio por el cual Badiou ha presentado la filosofía más allá del linde del texto y, de hecho, en el umbral de la teatralidad. En diferentes momentos ha hecho presentación de su filosofía mediante pequeños intervalos teatra-

442

Alain Badiou, "Does the Notion of Activist Art still have a Meaning?", *A Lacanian Ink Event* – Miguel Abreu Gallery – NYC, 10/13/2010 – video de Katherine Pickard. <https://vimeo.com/album/2563372>. Transcripción: interactivist.autonomeia.org/node/13795.

les en los que el propio Badiou interviene, exponiendo con ello el sistema de su pensamiento. En definitiva, Badiou ha elegido a los seminarios, como Platón eligió los diálogos, como su modo de educar al pueblo. Porque en el teatro, finalmente, Badiou ha encontrado, en línea con la tradición crítica del teatro, el cuerpo que sujeta, subjetiviza, el objeto de su actividad filosófica, es decir, el destino de una transformación política efectiva de la realidad tal como la conocemos. En los seminarios se convoca a la filosofía a presentar, y a presentarse, para el pueblo, y mediante ello, y sin tiranizar por eso mismo, disponer las herramientas que puedan ser utilizadas en la visibilización de lo que se ha prohibido que exista, en lo que resiste inexistente, y en lo que espera insistir en la construcción de un mundo posible, un mundo absolutamente emancipado.

El *Seminario De la Inexistencia del Arte* se compuso alrededor del despliegue de la tesis. El propio seminario vino a componer nuevamente la condición de obra que se presenta y presenta a la vez un contenido que no tiene más definición que su pasaje. Alrededor de cuatro sesiones se compusieron los temas que expone la tesis presente. Es por ello que no expondré aquí el tema propio del seminario, que es la tesis, sino la condición de su propia indomesticación.

Alain Badiou expone en una conferencia que la diferencia sustancial entre arte oficial, o del estado, sea este cualquiera, y el arte militante es que “un arte militante es la expresión subjetiva no de lo que existe sino de lo que viene. Es un arte de la elección, y no un arte de la victoria. Un arte oficial es un arte de una certeza afirmativa. Un arte militante es un arte de la contradicción, un arte de la contradicción entre la naturaleza afirmativa de los principios y el dudoso resultado de las luchas.”⁴⁴² La afirmación del arte militante en Badiou está en el proceso mismo. ¿Por qué? Porque en el contexto del arte oficial lo que se presenta es una representación de lo que ya se ha conseguido. Su oficialidad lo hace depender de la saturación existente de una idea. De allí que sus formas están supeditadas a la normalización establecida de antemano por el régimen. En el caso del arte militante, “verdadero arte militante” llega a decir Badiou, de lo que se trata es en efecto de una existencia, pero no de una totalidad. Lo que viene a des-

cribir un sitio de la novedad en cuya formalización, en su devenir forma, se exceptúa inmediatamente. La forma de este arte está en el proceso mismo de ese devenir aún in-formado: “es por ello que el arte militante es siempre, en cierto sentido, un arte de algo que está presentado en su propia no-existencia y en su debilidad.” Lo que se presenta por tanto en una obra militante es algo que no tiene existencia fija, que no puede contenerse en una forma estatal de sentido. Lo que presenta es en efecto una incertidumbre, y no un resultado. Lo que se obtiene así es una forma que en sí misma es la “traducción de la incertidumbre del proceso.”

El *Seminario de la Inexistencia del Arte* presentó la tesis inscrita en la tesis doctoral en la forma de una praxis artística, de una investigación artística que participa de la investigación doctoral. Su forma es solo el propio darse de la propuesta, y es por ello que su definición total solo se convoca en la condición de un video de 5 horas que edita la totalidad de las sesiones, y cuatro bitácoras escritas para el propio seminario y textos anteriores presentados y publicados.

El *Seminario de la Inexistencia del Arte* se presenta al borde del encuentro entre arte, como acción, y filosofía, reflexión de ese actuar. La performance, la acción de arte aquí se comporta, casi al igual que en la obra de Kovanda descrita anteriormente, como doblaje, operación de adherencia que imperceptiblemente, como seminario académico, inaugura una diagonal, cuyo sentido es la presentación de un proceso incierto que, creo, queda a la espera de su propia diseminación. Lo que el acto en sí mismo dispone y, quizás, en definitiva, la intención secreta, más bien enigmática, de la tesis, de su investigación, es la propia resonancia de un pensamiento filosófico en tanto que arte. Entendiendo aquí que lo que he planteado es desde ya un arte que responde a la propia reflexión del mismo con la filosofía. Oliver Feltham ha indicado la primacía de la práctica, diré la praxis, en la filosofía de Alain Badiou. Una filosofía que, radicada en el pensamiento de lo nuevo, aquello radicalmente nuevo, es decir, lo que cambia en efecto el mundo, y lo cambia por el nacimiento de otro mundo, es una filosofía del pasaje, entre un mundo y otro. Una filosofía que piensa el pasaje de un mundo a otro es el pensamiento del movimiento, movimiento que no es la consecución de lo exis-

443

Oliver Feltham, "Étude sur la transformation et la multiplicité", en *Autour de Logiques des mondes d'Alain Badiou*, dirección de David Rabouin, Oliver Feltham, Lisa Lincoln (París: Éditions des archives contemporaines, 2011), 118.

tente determinado, la repetición finitud, sino la de una otredad fenoménica inexistente. Así, este debe ser un pensamiento de una aberrancia, trayectorial, de un a-salto. Pero si ello es así, como lo plantea Feltham:

"pourquoi ne pas penser la philosophie elle-même comme des séries d'enquêtes à travers une multitude de procédures de vérité – quelle précision, quel impact et quelle direction seraient les siens alors? Voilà une conception du passage entre les mondes : non pas passer de la philosophie à un monde mais concevoir la philosophie elle-même comme autant de passages entre les mondes."⁴⁴³

444

Sintomática la insistencia de Marcel Duchamp al referir su disimulo, su "indiferencia" para el acto de elección que en sí declara la impertinencia objetual de su caída en su otredad sitial. La acontecimentalidad del *ready-made* como paradigma artístico de un acontecimiento se encuentra en la estrategia de apareamiento al que refiere el propio Duchamp, su "indiferencia", su des-atención. Por el contrario, en el caso de Mondrian, hay una exclusiva insistencia lógica al aparecer de su verdad. Protosentencial aquí refiere a su marco de referencia del cual hace proposición, la pintura en el cuadrado. Aquí contraste la indiferencia argumental de Duchamp, respecto de la coherencia secuencial de Mondrian. "Más adelante en el mismo artículo, Masheck persigue la resta (sustracción) de la variación a la que Mondrian se dedicó: las "cuatro bandas azules y rojas afirman igualdad y diferencia (1 vertical azul, 3 horizontales, 2 verticales rojas, 2 horizontales), equilibrio y asimetría. Mientras tanto, una multitud de intersecciones de amarillo-y-amarillo estrechan la superficie, y la similitud total de la cuadrícula amarilla aumenta la diferenciación de rojo del azul." Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge-Londres: MIT University Press, 1998), 159.

Cada una de las actividades referidas aquí, y que han sido desarrolladas durante y con la tesis, como su parte excedente, pero propia, han compuesto una misma pregunta: ¿Es posible la "construcción" de un acontecimiento? Ciertamente, al menos desde la perspectiva de la filosofía de Alain Badiou esta oportunidad de construcción, en tanto que refiere al "acontecimiento-original", no es posible. Pero si atendemos al hecho claro de que la existencia del acontecimiento se configura en la constante realización y actualización de aquel que forma parte de la subjetivación de la verdad posible a derivar desde el acontecimiento, aquel que trabaja en la insistencia de esa intensidad posible solo de reconocer en la mediación compuesta de un azaroso devenir en el acto, entonces sí podemos llegar a decir que se es consciente de ser parte de esa construcción material.

Si el aparecer es una cuestión lógica de disponibilidades y la relación trayectorial que aquellos conforman entre sí para la subsiguiente inteligibilidad que resista a la ceguera impuesta o a la destrucción objetiva, entonces la construcción de actualidad del acontecimiento, su atraerle en ausencia, sin ser remedo de aquel, por tanto, ajeno a toda mimesis, aparece en tanto que tal durante la diagonal trazada. Ahora, ¿a qué queremos dar el nombre ingenuo de "construcción" aquí? A una insistencia intensa, tanto en una marcha aparentemente indiscreta o disimulada como sería, para ahora mantenernos en el tenor clásico Badiouniano, el caso de la interdicción duchampiana, o aquella más protosentencial como la lugaridad mondrianista.⁴⁴⁴ ¿Qué quiero decir? Tanto la marca del acontecimiento duchampiano, su alugaridad constitutiva, la agenciación de in-disponer el espacio para la inauguración de una ausente desubicación microacontecimental, o la marca mondrianista, que supedita al infinito a la conjunción de una geometría estricta de las líneas y la óptica precaria de los colores como sujeción de todo posible, ambas marcas mantienen un paisaje de paralaje, a disposición de uso, sin contradecir necesariamente ni correlacionar sus estatutos. La construcción de actualización, que en definitiva es la composición de una indicación en última instancia, opera la capacidad de resistencia afirmativa del acontecimiento que no puede corroborarse.

445

“Yo pienso que las ficciones dominantes en el mundo capitalista son ficciones que, de una manera u otra, están relacionadas con la dominación del dinero. Son ficciones que están alrededor de la cuestión del deseo ilimitado. Hace falta cambiar la ficción, y eso es muy importante. Es muy importante y diría también que ese podría ser el gran asunto de los artistas contemporáneos. La responsabilidad de los artistas contemporáneos es la de proponer una nueva ficción.” Bioecon TV, “Alain Badiou sobre el dinero y la responsabilidad de los artistas contemporáneos.”, Vimeo video, 02:15, junio 8, 2012, <https://vimeo.com/43682799>.

La filosofía de Badiou permite decir de lo que no se puede sino decidir su existencia, es decir, afirmar axiomáticamente. Se sabe que los matemáticos no “piensan” el ser en tanto que tal, a través de su trabajo, sino que es justamente a la filosofía a la que le toca la misión de componer el campo de sustentación de esta forma-de-pensar. Si a la filosofía lo que le toca es la suspensión entonces de una insistencia para poder efectivamente darle esa cabida en el horizonte de la imposibilidad indicada es que entonces lo que le toca, a la filosofía, es una indisponibilidad absoluta. ¿Qué es esta indisponibilidad absoluta? Alain Badiou ha referido en una entrevista lo que le exige al arte⁴⁴⁵, y aquí ya entendemos a aquellas formas de formar, procedimientos o estrategias, composiciones y constelaciones que de una u otra manera terminan conjugando a través del quiebre institucional compostado por las vanguardias en primera instancia y por las respuestas culturales obtenidas mediante las articulaciones políticas, le exige la obtención, aunque Badiou dice creación, de nuevas utopías. A esto llamo indisposición absoluta. ¿Por qué? Porque la composición de utopía, es decir, de aquello que no existe en los términos de lo existente dado, supone una constante, es decir, invariante disponibilidad a la impermanencia del presente desde el cual se pospone. La utopía así no solo sería, y en esto quizás cierta distancia constituida sobre la valoración de uso que convoca Badiou al arte, en particular al arte de la palabra, la poesía, y a través de ella, por tanto, al teatro, por tanto, al cine, y en ello incluso, a la música, una representación anticipada de lo a-venir, sino en efecto la impostura de un forzamiento mediante el cual lo que se presenta ya es la de-formación del estado presente. Es decir, hace, actualiza, realiza una anomalía inmediada.

Es esta la aparición. La aparición de este efecto inusitado, pero que, al mismo tiempo, propone la composición de ciertas alianzas constelativas que permiten su composibilidad abismante. De allí la errancia que las caracteriza. De allí las aberrancias que convocan en su circulación. Lo que aparece, aquí en este caso en estas obras que han vivido en la investigación filosófica como su propio exceso, en tanto que ecoicidad de un acontecimiento del cual no se tiene “fotografía” sino apenas resonancia, es una indisponibilidad absoluta para lo existente. Es esta la inauguración de la sintomatología que aqueja a la corporalidad. Es esto lo que

446

David Rabouin, y otros, *Autour de Logiques des mondes d'Alain*, 27.

oscila centelleante. Lo que pende ausente aberra de estos puntos de oscilación propios de una lógica específica que arruina a la poesía, a la escritura, en su cuenta-por-uno. La corporalidad de la obra, cuando sucede, anomalía pura, presenta lo innombrable, insistencia hacia la pérdida que se es. La aparición es, en el ámbito de la construcción de una fidelidad, una anomalía convocada, construida. Convocada a ser parte de una constelación inacabada, de la cual no se tiene certeza, porque hasta no habiendo sido efectuada, no se tienen de sí los ámbitos de su participación posible de trazar para pertenecer al acontecimiento, la obra huye en su apropiada anabasis. Atrae al acontecimiento. Allí, en esa convocatoria, puntual, es que el cuerpo ecoiza, porque presenta todos los síntomas de lo anómalo. Lo anómalo ahora aparece allí donde el cuerpo actúa, y en ese anomalizar la creación, en tanto que la creación es la composición de lo amorfo mismo, mera ahora diré fuerza-forma, para metaforizar, ígnea aún, el cuerpo en efecto se quema. Esta quemadura es la traza ya en formación. Propia espuma. La quemadura actualiza ahí y deja la marca que inexistencia. ¿Cómo podría presentarse la marca de lo inexistente? ¿Cómo se opera en la fidelización sino mediante la huella de su fuera de lugar habido? Este aparecer como todo otro aparecer queda dispuesto en su función. Aparece lo que se expone en los grados de identidad posibles.⁴⁴⁶ Pero por ello, siendo absoluto inexistente, su propia existencia está dispuesta en relación a las trayectorias compuestas entre otras actualizaciones, incluidas aquellas de las que no se tiene referencia, y aquellas que no le consideran como parte.

CONCLUSIÓN

447

Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, 24, en David Schalkwyk, "Wittgenstein's 'Imperfect Garden', The ladders and labyrinths of philosophy as *Dichtung*", en John Gibson y Wolfgang Huemer, *The Literary Wittgenstein* (Londres: Routledge, 2004), 56.

Marjorie Perloff en "Writing Philosophy as Poetry: Wittgenstein's Literary Syntax", trabaja este asunto, y de difícil traducción, pasaje. Allí, en otra nota al pie de página también, Perloff explica: "(La) proposición de Wittgenstein, como lo he hecho notar en otro lugar ("But Isn't the Same at Least the Same? Wittgenstein and Question of Poetic Translatability," en Gibson / Huemer 2004, 53n12) es todo sino intraducible, porque no hay en inglés un equivalente para el verbo *dichten*—verbo que significa crear poesía, pero también, en un sentido más amplio, producir algo ficticio, como en *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, donde la ficción es opuesta a la verdad. Mi propia traducción inicial dice: "La filosofía debe realmente ser escrita como una forma de poesía" (Perloff 1996, xviii and passim) no es cercanamente precisa, ya que no hay aquí ninguna referencia a la forma de escribir. Peter Winch, cuya primera edición de *Culture and Value* lee la sentencia de Wittgenstein como "la filosofía debe realmente ser escrita solo como una composición poética" la revisa para la edición de 1998 como "Realmente uno debería escribir filosofía solo como uno escribe un poema." La palabra "poema" es confusa—Wittgenstein no escribió poemas, después de todo—y quizás, la más cercana traducción es la de David Schalkwyk: "la filosofía debería ser escrita solo como uno escribiría poesía" ("Wittgenstein's 'Imperfect Garden': the Ladders and Labyrinths of Philosophy as *Dichtung*", en Gibson / Huemer 2004, 56). O, para ser aún más coloquial, uno puede seguir la traducción de David Antin: "Uno debería realmente solo hacer filosofía como poesía" (Antin 1998, 161)." Marjorie Perloff, "Writing Philosophy as Poetry: Wittgenstein's Literary Syntax", en V. Munz, K. Puhl, J. Wang editores, *Language and World. Part Two. Signs, Minds and Actions, Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society—New Series*, Vol. 15 (2010): 279, consultado el 18 de enero, 2017, <http://wittgensteinrepository.org/agora-ontos/article/view/2154>.

448

Ver cita 387.

449

Me refiero aquí a todos aquellos modos de mantener el mismo sistema de conocimiento mediante su negación directa, es decir, bajo el influjo mismo de lo que supone ofrece una diferencia. Este tipo de diferencias solo tienen un origen y es aquel provocado por la existencia anterior de lo que niegan. Estas no solo imbricadas sino esencialmente dependientes de la articulación a lo que suponen oponerse, incluso tácitamente.

"Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammen gabt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*"⁴⁴⁷

El arte sucede, cualquiera sea el caso de su fenómeno, en una otredad, es decir, en una alteridad de lugaridad inusitada, un mundo que, en acaecimiento, se expropia, inmediatamente, al sentido de categorización existente. Si, por supuesto que es posible decir que existe el arte, y podemos empíricamente probarlo: hay (léase *existen*) instituciones y personajes que cumplen las funciones de su existencia. Que dan fe de aquella existencia. Testigos. No negaré esa existencia, a pesar de sus síntomas mórbidos⁴⁴⁸, incluidos en ello aquellos síntomas que le aquejan como disidencia fantasma.⁴⁴⁹ Es de facto imposible negar su existencia, desde el uso de las reglas otorgadas por sí mismo en el mundo. Sin embargo, y a pesar de, existen los que inexisten. Esta es la decisión de la tesis. Decisión de testificar una inexistencia. Los inexistentes componen la propia inexistencia del arte. Esta inexistencia no supone una superación del viejo mundo, como si de una promesa de estilo se tratara. No. La inexistencia del arte acontece, y mi hipótesis es que, en ese acontecimiento de su inexistencia, en la anarkhistoria que se puede trazar, lo que puede ser nominado *arte* emancipa los modos de venir-a-ser, los modos de pensar-el-ser, los modos de existir. En tanto que inexistencia, su oportunidad totalizadora es cancelada de antemano, renunciada de antemano, huida. La declaración axiomática de la inexistencia del arte opera ya como acto de huida, que se sustrae como condición operativa sustractiva.

En este sentido, puedo decir, la sentencia hegeliana del fin del arte para la filosofía podría tener su correspondencia existente. La mercancía, aquel fatídico aparecer enclaustrado de la técnica económica, aquel mecanismo de valuación que equipara todo a la *democrática horizontalidad* de un intercambio tabulario, ha devenido la efectiva moneda de uso, aquí sin metáfora, de lo que existe. Este "everything goes", como un constante campo expandido, termina desactivando la capacidad del procedimiento mismo. Invalidez e invalidado por su indiferenciación, el arte no tiene, parece, ya nada más para el pensamiento. Este no sería una consi-

450

"Hasta el momento en que descubro la posibilidad de plegar un papel en cuatro, meterlo en un sobre y enviarlo por correo. Esa fue una cosa muy básica que yo hice en el año 82. En un papel de envolver que medía dos metros por un metro cincuenta, puse unas manchas de pintura, lo doblé, esas manchas quedaron impresas simétricamente. Después lo dejé abierto, se secó, y luego lo volví a doblar. Hice finalmente un sobre, puse el papel de envolver plegado, dentro. De ese modo pude reducir una superficie enorme, cuatro veces. Dividirla cuatro veces, sin desgarrarla. Podía hacer obras de grandes dimensiones que cabían en cinco, seis o siete sobres. Hice una primera exposición en Cali, Bogotá, año 84; envié dieciséis Pinturas aeropostales sin saber si iban a llegar. Yo le había ofrecido al curador enviarle dieciséis pinturas bajo esa modalidad. Esas dieciséis pinturas fueron el reciclaje de las cosas que yo había hecho en los tres últimos años. Una recombinación. Y cuando llegué yo mismo a Cali, la verdad es que no sabía si las pinturas habían llegado. Eso fue, te decía, en el año 84, y de ahí en adelante las pinturas fueron expuestas en lo que quedaba de los 80's y todos los 90's, en más de 70 ciudades en diferentes partes del mundo. Así empecé a vivir algo completamente distinto, estuve adentro y afuera de Chile, ni exilado ni confinado." Federico Galende, *Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, 143-144.

deración meramente sociológica sobre el fenómeno del arte contemporáneo, sino una consideración intrafilosófica, la cual debe forzarnos a desligarnos de las opiniones o interpretaciones sobre el mercado del campo del arte en tanto que tal.

El punto, o sitio, de inexistencia, en el constante *a pesar* de lo que la obra se presenta, aquella presentación que vive de este lado del espejo, aquel que reconoce como punto y sitio de consumación de lo que es lo otro, en ese mismo estado de revelación, lo que inexiste entonces en absoluto es lo que activa en sí mismo lo que aparenta revelado.

En la obra del artista chileno Eugenio Dittborn, las obras plegadas, las aeropostales, son suspendidas en el proceso de ir hacia donde han sido enviadas. Guardan, mantienen, establecen entre sí, plegadas, en la plegadura mentada por Dittborn como lo político mismo de su obra, lo que solo puede ser expuesto en tanto que huella indeleble, de ese estado, de ese punto de inexistencia al que sin embargo parecen ocultarse, al modo de percepción.⁴⁵⁰ La evidencia de la plegadura, subrayada más aún por la puesta en escena, que considera estrictamente que al costado de toda desplegada, que no es en realidad nunca una sola desplegada sino la suspensión de una repetición desplegente, se presente como parte la evidencia de la plegadura no como huella de la propia-plegadura, sino mediante el cuerpo, que en este caso es punto o sitio de inexistencia que *mantiene* a la obra cuando no se presenta como tal, es decir, llanamente, se suspenden también los sobres que las han contenido. Y en los sobres, oficiales de la institucionalidad internacional de correos del mundo, exposición misma de nuestra mundaneidad global, exhiben escrito el paso detallado de sus descendimientos, de sus caídas, de los lugares en donde han sido desplegadas. La mantención de la obra es lo que la opera ahora, en condición de efecto, en donde se ampara a la obra, a su punto de evanescencia diseminante. ¿Dónde están o estarían las aeropostales? En ninguna parte. Son el acto mismo de intención de revelación mediante su hacerse, que es su dinámica, de lo que huye, o que se sale de sí para, abismante, perpetrar una dislocación de la interpretación colegiada. Son códigos secretos, mensajes enviados, de los cuales, no puede saber su remitente la oportunidad de su entendimiento, una vez localizados.

451

"En la mancha de semen en la sábana (que se retira), en la mancha de orina en la ropa interior (que se cambia), en la saliva en el babero (que se lava), en la pus sobre la venda (que se bota), aparece el oprobio que el hombre siente frente a lo animal, la denigración frente a lo involuntario, el pavor frente a lo automático, y, lo trasgresor de aquellos mecanismos que invaden e inundan de naturaleza, es decir de esperma y caca, el sublime campo de la historia." Ronald Kay, "El cuerpo que mancha", *Del Espacio de Aquí, Señales para una mirada americana* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 1980), 30.

Las imágenes impresas a-de la sábana son, en efecto, las huellas de un trabajo expreso, de expresión, de descarga.⁴⁵¹ Pero el pliegue, es el punto o sitio de inexistencia que permite la existencia de éstas obras en su oscilación excéntrica.

Hay imágenes en este collage de desprendimientos que exhibe Dittborn, pero estas imágenes, que son las huellas de un trabajo que ha ocurrido, permanecerían como alimentos colgantes en el lugar de su presentación. Sabemos que el colgado, el colgar, la colgadura forma parte de la maquinaria concepto-pragmática de Dittborn, sin embargo, éstas vendrían aquí a ser un camuflaje de participación respecto de una estrategia aún más pura de presentación: a saber, la propia práctica de la plegadura como medio. Hay una pretensión de infinito en esta concordia que aflige a la obra dittborniana. La repetición partitiva en la edición de videos y en su escritura poética vendría a convocar el mismo método de producción de series infinitas. Deleuziana la correlación esgrimida, en Dittborn yace una matemática Leibniziana operando.

Decir por tanto que el arte inexistente es decir que su existencia es del grado mínimo de-en relación con las condiciones de lectura establecidas. La pertenencia o exclusividad de existencia definida por las leyes propias o auto-otorgadas por la situación, tal cual están pre-establecidas, no operan aquí. ¿Por qué no operan? Porque de lo que aquí se trata es efectivamente del aparecer de un ente que, participe en la medida de la holgura del sentido del término arte, en tanto que capacidad de radicalidad, no se corresponde en definitiva con aquello que es, posteriormente, el aniquilamiento o apaciguamiento de ese quiebre inicial. El arte, diré aquí, la experiencia colectivo-acumulada producida en relación al primer quiebre operativo de su que-hacer en el siglo XX de la mano de las vanguardias utópicas, se funda en su hacer-forma-de-crisis. Forma de crisis vendría a definir aquel elemento sintomatológico del propio venir a ser del ejercicio de la obra, de constante apertura a la deambulación que la obra adquiere en su distanciamiento. ¿Crisis permanente? La obra contemporánea oscila en un estado de crisis permanente como motor inmóvil de su auto-acontecer mundo. Oscilación en el punto máximo de desequilibrio, aparente, codificado en su mundo predispuesto, en desgaste y desactivación. En este sentido, lo que *obra*, es decir

su operación, en la obra moderna/contemporánea, es su propio escindirse en tanto que constituyente de ese espacio de escisión preconcebido, se autoimpone la condición penitente de disonancia. El arte es mártir de presentación.

En el programa filosófico de Alain Badiou, la idea de inconsistencia es operativa y fundamental. Erigida desde el contexto matemático, es lo que permite el pensamiento ontológico anterior a la cuenta-por-uno. Anterior, decía en el primer capítulo, a la consistencia constitutiva de lo que existe allí, la inconsistencia impensable es la operadora de la idea de multiplicidad de multiplicidades infinitas.

Existe el corte que a/parece como parte mediante, procedimiento de adquisición por parte del campo de su disidencia. Aun cuando ello sea de suyo mera apariencia, simulacro de disidir. Esta adquisición aceptación de lo parte sucede mediante un mecanismo de “apaciguamiento”, mediante un proceso de “aquietamiento”, de desarticulación, e incluso, mediante una re-velación, un volver a suceder de lo velar, aquí en el sentido de un *embolsamiento* repetitivo. La metáfora de la bolsa aquí es la del saco en donde todo cabe. La bolsa es flexible en su contención de lo que se le adosa interior. La forma de lo que se le incluye deforma la bolsa, pero a la vez, adquiere la dimensión de la bolsa y en ello sus propios límites son redimensionados al que-hacer ahora de la bolsa. La valoración libre de su sentido, concordancia en la acepción, slogan de la libertad de mercado, que es la igualación absoluta en la recepción, no así en la emisión que ha de ser siempre *irruptora*. Esta forma de totalidad ficticia, simulada, opera en tanto que re-velación, *envolturamiento* de todo en *un* mismo. Este democriticismo abyectante, mediante su mecanismo de *pertenecimiento* abierto que en secreto distancia hacia la desaparición forzada, disuelve los procedimientos paradigmáticos asimilándoles como parte mediante el retorno de lo espectacular. No importa la radicalidad del quiebre, se le engulle en su valoración mediada.

Pero, aun así, exención y por tanto inusitación, acontece el arte. ¿Cuál? El arte que emancipa, es decir, aquella herramienta que no tiene por objeto ningún contexto de valoración o cuenta, sino que trabaja en la conformación de una otredad. A veces sucede el arte, indeterminadamente. Nada, en efecto mismo, hacía pre-

452

Es en el año 1937 que el gobierno, en ese momento, de la República Española, encarga al pintor, vecindado en París, la realización de una obra para ser exhibida en la Exhibición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna, a tener lugar en la Feria Mundial de 1937 en París. Picasso tiene conocimiento del bombardeo ocurrido en Guernika, pueblo de la provincia de Biscay en el País Vasco, a través de una serie de fuentes. La más cercana es el relato de Juan Larrea quien visita a Picasso en París. Larrea es quien urge al pintor a tomar este tema como el sujeto de su obra. Luego, Picasso conocería más detalles a través de los periódicos. En el caso de la obra de Picasso tenemos además el encuentro con el proceso documentado. Será Dora Maar quien tendrá el genio para retratar el proyecto en su desenvolvimiento. John Richardson, en una pieza publicada en el *New York Review of Books*, comentando sobre el libro de Xabier Irujo, *Guernika, 1937: The Market Day Massacre* (Reno: University of Nevada Press, 2015), comenta: “Años después, en 1992, entrevisté a mi amiga Dora Maar, fotógrafa talentosa, quien había sido testigo y documentado el hacer del Guernika. Picasso le habría dicho: “Yo sé que tendré terribles problemas con esta pintura, pero estoy determinado a hacerla –tenemos que armarnos para la guerra que viene.” John Richardson, “A different Guernika”, *The New York review of Books*, 12 de Mayo, 2016, consultado el 24 de julio, 2016, <http://www.nybooks.com/articles/2016/05/12/a-different-guernica/>.

453

Hago referencia aquí a la enigmática situación ocurrida durante el falso testimonio realizado por Colin Powell ante la Asamblea de las Naciones Unidas, en donde abogó por la justificación de la invasión americana a Irak. Una vez fuera de la Asamblea, Powell tenía que dar un comentario sobre los hechos ante la comunidad periodística. En el lugar existe aún hoy una copia de la obra de Picasso, ya regresada a España. Dada la incongruencia que sostenía el hecho de avalar bombardeos de ciudades en Irak y la imagen a la que refiere el Guernika de Picasso, la obra fue “diplomáticamente” velada con una cortina de color azul, azul de la bandera de la ONU. “The tapestry itself became embroiled in controversy just before the outbreak of the Iraq war, in February 2003, when it was covered with a curtain before Colin Powell, the then US secretary of state, addressed the UN.” Maev Kennedy, “Picasso tapestry of Guernica heads to UK”, *The Guardian*, 26 de enero, 2009, consultado el 12 de marzo, 2015 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/26/picasso-tapestry-guernica>.

454

Carmen Castillo, *On est vivants*, 2015. París: Les Films d'Ici, Iota Production.

sagiar la llegada, aparición-existencia, del *Guernica* al vocabulario picassiano, y habiendo ocurrido, tenido lugar, el hecho trágico y abominable, el Gernika real, solo la gesta picassiana de su que-hacer, incluido el hecho de crearle *en* la Europa al borde del abismo, la de los síntomas mórbidos, pudo otorgar visibilidad, no solo ahora al hecho deleznable, sino atestiguamiento a un mundo que se aproximaba.⁴⁵² Las caídas de bombas hoy, televisadas y telecomandadas desde cabinas perdidas en el desierto, continúan. *Guernica* sigue ahí suspendida, insistiendo más allá de la metáfora cultural, tanto así que incluso su copia ha tenido que ser velada. Esa veladura de, incluso, la copia, da cuenta de la inexistencia del arte.⁴⁵³

Raúl Zurita escribe *Ni Pena Ni Miedo* sobre el cuerpo del desierto. El paisaje que se avecina, el lento y estético crecimiento del desierto, sin embargo, incluso ahí, en el descampado, en la aridez donde nada, incluso ahí la traza, el acto, insiste a pesar de la noche. Sea Zurita u otros, como marca el nombre del último documental de Carmen Castillo: ¡On est vivants!⁴⁵⁴ Estamos vivos.

El propio Badiou ha hecho mención de su propia visión como filósofo guerrero, sin miedo. Como dos viejos guerreros de Ilión describe Badiou a Lyotard y él mismo, en un momento de reencontro. Quizás por ello, en esta conclusión, no se puede sino terminar con una referencia que cruce a la Grecia anterior, a la Europa de hoy, y a cierta América que no se sabe a dónde va. Es a través de otro vate ciego, Jorge Luis Borges, quien en el cuento *El Inmortal*, su personaje, por accidente, hace recordar a uno de los inmortales su verdadero nombre, mediante el “nuevo” nombre que le otorga. Nombre que nombra a un innombrable, porque inmortal, y en esa actualización del re-nombrar a lo que yace sin nombre existiendo, y por tanto inexistente, y con un nombre tal que trae de sí cenizas de lo inmortal anterior, es decir, a la historia, como a una re-escritura que reconoce su propia línea, nombre que atrae a la memoria por resonancia la identificación de una reactualización, como nombrar al nieto con el nombre del hijo desaparecido, así se nombra la inmortalidad: “Argos”. Le nombra Argos, y el uso de ese nombre hace que, quien es nombrado ahora, recuerde, y no solo al fragmento que se es, sino al conjunto al que se pertenece, a la historia que él mismo había compuesto sobre un otro (im)posible Argos original, no sabremos nunca

455

Apelo aquí a la imagen final de la película de Luchino Visconti, *Morte a Venezia* (1971), basada en la novela de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912), en la cual el compositor Gustav von Aschenbach, figura portadora de una Europa en decadencia, en la secuencia final, observa, en el último instante de su vida, en el estadio del morir, al cuerpo clásico helenista del adolescente Tadzio, entrar semidesnudo al mar, y mientras el sol cae en el atardecer de los dioses, el cuerpo-figura de lo bello ideal, Tadzio-*idea*, indica a un horizonte que ya no existe más. Solo queda la "espuma" que desaparece del gesto hacia el horizonte, hacia el imposible. La obra de Visconti aquí es un palimpsesto: Tadzio-Argos, es la búsqueda de la Idea como acontecimiento de una perfectibilidad inalcanzable, el pensamiento de la filosofía (occidental) ha quedado circunscrito a este deambular, su oscilación destinal, griega al fin. Una serie de terremotos le han sacudido, sin embargo, la belleza inventada en este lugar de la historia resiste, alumbra. Nada equivocado hay en ello. Pero es allí también donde la intención del profesor-compositor, de alcanzar y retener, de musealizar, de archivar, en definitiva, lo que, en ese instante, (d)el gesto, el acto espurio de la mirada, es solo finalidad, es solo perecer, es el presentarse de la finitud totalizante. La filosofía de Badiou, siendo parte de esta tradición del terminar, presenta una oscilación que, a la vez, se desprende. Este desprendimiento se entrega, creo, a la inimaginable multiplicidad misma, que aguarda, de lo que inexistente intensamente insiste. Y el pensamiento es una intensificación misma de ese a existir.

si real o imaginario, poco importa, y que por tanto, aquel que ahora Argos se llamaba, reconoce a través de su nombre dado, por casualidad, su verdadero nombre innombrable: Homero, el único Homero, que alguna vez había cantado la cólera del pélida Aquiles. La filosofía de Badiou apela a esa inmortalidad. Su afán es ir contra esta cultura, esta filosofía, esta forma de vida para la muerte, esta forma de ser para la extinción en que nos encontramos. Para Badiou de lo que se trata es de afirmar la posibilidad de inmortalidad, es decir, ir a nombrar argos. Aquí dispuesta está la contingencia. Su filosofía es una categórica axiomática de esta oportunidad. Como filosofía, es indicativa, humilde, ascética, no le cabe a ella, a la filosofía, crear ningún acontecimiento. Sin embargo, le pesa una tarea mayor, y difícil, en un mundo dominado por la finitud, resistir indicando la existencia plena de verdades. Como una estrella pálida y fría que aparece una y otra noche sobre el horizonte.⁴⁵⁵ El arte se hace en militancia.

Para terminar, si esto fuese posible, la filosofía de Alain Badiou es una filosofía de la esperanza, esperanza de la que afirma la posibilidad de actualizar, venir a vivir, las verdades. Nombrar, al parecer, por azar, las actualizaciones que se practican, y en ellas, congregan las resonancias del acontecimiento. Esas verdades locales son múltiples, infinitas y emancipadoras. De esa filosofía cabe extraer la sustancia para una arquitectura infrapolítica que trabaje en la construcción de un porvenir sin construir. Otro mundo es posible, claro. Con Badiou debemos decir, otros mundos son posibles, y estamos llamados a ser partes de su subjetivación. Para ello somos cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Idea of Prose*. Traducción de Michael Sullivan y Sam Whitsitt. Albany: State University of New York Press, 1995.

ANTIN, David. "Wittgenstein among the Poets". *Modernism/Modernity* 5(1) (1998): 149-166.

AL-INDY, Salam. *Le Voyage sans Orient : Poésie et philosophie des Arabes de l'ère préislamique*. Arles: Acted Sud, 1998.

ALTHUSSER, Louis. *Lénine et la philosophie*. Paris: François Maspero, 1969.

- con BALIBAR, Étienne. *Reading Capital*. Traducción de Ben Brewster. Nueva York: Verso, 2009.

ASHTON, Paul, A.J. Bartlett, Justins Clemens. *The Praxis of Alain Badiou*. Melbourne: re.press Melbourne, 2006.

ATTLEE, James. "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier". *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, Spring 3 (2007). Consultado el 12 de junio, 2012. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297>.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Traducción de Robert S. Du-pree. Dallas: Dallas Institute, 1979.

BADIOU, Alain. *Théorie de la contradiction*. Paris: Maspero, 1975.

- *De l'idéologie*. Paris: Maspero, 1976.

- *Le noyau rationnel de la dialectique hégélienne* (con L. Mossot y J. Bellassen. Paris: Maspero, 1977).

- *Théorie du sujet*. Paris: Editions du Seuil, 1982. [*Theory of the Subject*. Traducción de Bruno Bosteels. Londres-Nueva York: Continuum, 2009].

- *Peut-on penser la politique?* Paris: Seuil, 1985.

- *L'être et l'événement*. Paris: Editions du Seuil, 1988. [*Being and Event*. Traducción de Alberto Toscano. Londres-Nueva York: Continuum, 2005], [*El Ser y el Acontecimiento*. Traducción Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2015].

- *Manifeste pour la philosophie*. Paris: Éditions du Seuil, 1989. [*Manifesto for Philosophy*. Traducción de Norman Madarasz. Albany: SUNY Press, 1999].

- *Le Nombre et les nombres*. París: Seuil, 1990.
- *Rhapsodie pour le théâtre*. París: Imprimerie nationale, 1990; reedición París: PUF, 2014. [*Rhapsody for the Theatre*. Traducción de Bruno Bosteels. Londres-Nueva York: Verso, 2013.]
- *D'un désastre obscur* (Droit, Etat, Politique). París: L'Aube, 1991. [*De un desastre oscuro. Sobre el fin de la verdad de Estado*. Traducción de Irene Agoff. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.]
- *Conditions*. París: Éditions du Seuil, 1992. [*Conditions*. Traducción de Steven Corcoran. Londres-Nueva York: Continuum, 2008], [*Condiciones*. Traducción de Eduardo Lucio Molina y Vedia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012].
- *Beckett: L'incroyable désir*. París: Hachette, 1995. [*On Beckett*, Edición y traducción de Alberto Toscano y Nina Power con Bruno Bosteels, con postfacio de Andrew Gibson. Londres: Clinamen Press, 2003].
- *Gilles Deleuze: "Le clameur de l'Être"*. París: Hachette, 1997. [*Gilles Deleuze: The Clamor of Being*. Traducción de Louise Burchill. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000].
- *Saint Paul: La fondation de l'universalisme*. París: Press Universitaires de France, 1997. [*Saint Paul, the foundation of universalism*. Traducción de Ray Brassier. Stanford: Stanford University Press, 2003.]
- *Court traité d'ontologie transitoire*. París: Éditions du Seuil, 1998. [*Breve Tratado de Ontología Transitiva*. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa Editorial, 2002].
- *Theoretical Writings*. Edición y traducción de Ray Brassier y Alberto Toscano. Londres-Nueva York: Continuum, 2005.
- *Petit manuel d'inaesthétique*. París: Éditions du Seuil, 1998. [*Handbook of Inaesthetics*. Traducción de Alberto Toscano. Palo Alto: Stanford University Press, 2005]. [*El pequeño manual de inestética*. Traducción de G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo, M.G. Burello. Buenos Aires: Prometeo, 2009].

- "15th Theses on Contemporary Art." En *Lacanian Ink* 23 (2004). Consultado el 14 de marzo, 2015. www.lacan.com/issue22.php.
- *Le Siècle*. París: Éditions du Seuil, 2005.
- *Infinite Thought, truth and the Return to Philosophy*. Traducción y edición de Oliver Feltham y Justin Clemens. Londres-Nueva York: Continuum, 2005.
- "The Subject of Art." *The Symptom*, no. 6 (2005). Consultado el 14 de marzo, 2015. http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html.
- *Logiques des Mondes, L'être et l'événement, 2*. París: Seuil, 2006. [*Logics of Worlds, Being and Event, 2*. Traducción de Alberto Toscano. Londres-Nueva York: Continuum, 2009]. [*Lógicas de los Mundos, Ser y Acontecimiento 2*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2008.]
- *Polemics*. Traducción de Steve Corcoran. Brooklyn: Verso, 2006.
- *Circonstances 4. De quoi Sarkozy est-il le nom ?* París: Lignes, 2007.
- *Petit panthéon portable*. París: La Fabrique, 2008. [*Pocket Pantheon, Figures of Postwar Philosophy*. Traducción de David Macey. Londres-Nueva York: Verso, 2009].
- *Second manifeste pour la philosophie*. París: Librairie Arthème Fayard, 2009. [*Segundo manifiesto por la filosofía*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2010].
- *L'antiphilosophie de Wittgenstein*. Caen: Nous, 2009. [*Wittgenstein's Antiphilosophy*. Traducción de Bruno Bosteels. Londres-Nueva York: Verso, 2011].
- *The Adventure of French Philosophy*. Traducción de Bruno Bosteels. Nueva York: Verso, 2012.
- *The Incident at Antioch/L'Incident D'Antioche: A tragedy in Three Acts/Tragédie en Trois Actes*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.
- *La Philosophie et l'événement: entretiens avec Fabien Tarby*. Meaux, Germina, 2010. [*Philosophy and the Event*. Traducción de Louise Burchill. Polity, 2013].

- *Entretiens. 1981-1999*. Caen: Nous, 2011.
- *Circonstances 6. Le réveil de l'Histoire*. París: Lignes, 2012. [*The Rebirth of History*. Traducción de Gregory Elliott. Londres-Nueva York: Verso, 2012].
- *Circonstances 7. Sarkozy, pire que prévu. Les autres, prévoir le pire*. París: Lignes, 2012.
- *La République de Platon*. París: Fayard, 2012.
- *Les Années Rouges*. París: Les Prairies Ordinaires, 2012.
- *Philosophy for Militants*. Traducción de Bruno Bosteels. Londres-Nueva York: Verso, 2012.
- *Deleuze, "La clameur de l'Être"*. París: Pluriel, 2013.
- *The Age of the Poets, and other writings on Twentieth-century Poetry and Prose*. Traducción de Bruno Bosteels. Londres-Nueva York: Verso, 2014.
- *Mathematics of the Transcendental*. Edición y traducción de A. J. Bartlett y Alex Ling. Bloomsbury, 2014.

BARTLETT, A. J. & CLEMENS, Justin, editores. *Alain Badiou, Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010.

BAUDELAIRE, Eric Baudelaire. *L'anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images*. París: Édition Centre National des Arts Plastiques, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. "Times of Interregnum". *Ethics & Global Politics*, Vol. 5, No. 1 (2012): 49-56. Consultado el 10 de octubre, 2015. <http://www.ethicsandglobalpolitics.net/index.php/egp/article/view/17200>.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations, Essays and Reflections*. Editado por Hannah Arendt. Traducción de Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

- *Angelus Novus*. Traducción de H. A. Murena. Barcelona: Editorial Sur Edhasa, 1971.
- *La Dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Editorial Arcis-LOM, 2009.

BERGER, John. *The Success and Failure of Picasso*. Londres: Vintage International, 1993.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres - Nueva York: Verso, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. París: Gallimard, 1980.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge-Londres: MIT University Press, 1998.

BONCARDI, Robert. "Mallarmé in Alain Badiou's *Theory of the Subject*", *Hyperion On the future of aesthetics*, Vol. IX, nº3 (Invierno, 2015), 1-43.

BOSTEELS, Bruno. "Three paradoxes of Communist Art". En De Cock, Jan. *Everything for You, Kiev*. Bruselas: The Brussels Art Institute, 2014.

CAREAGA, Roberto. "Raúl Zurita: 'Lo que tenía que hacer ya lo hice. Estoy en blanco.'" *La Tercera*, sábado 18 de junio de 2011. Consultado el 15 de noviembre, 2016. <http://letras.s5.com/rz220611.html>.

CANTOR, Georg. *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*. Traducción de Philip Jourdain. Nueva York: Dover, 1915. [*Fundamentos para una Teoría General de Conjuntos*. Traducción de José Ferreirós y Emilio Gómez-Caminero. Barcelona: Crítica, 2006].

CASALS, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

CASTILLO, Carmen. *Calle Santa Fe*. Documental. París: Les Films d'Ici, 2007.

- *On est Vivants*. Documental. París: Serge LALOU, 2015.

CELAN, Paul. *Obras Completas*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 2016.

CHUKHROV, Keti. "Genesis of the Event in Deleuze, From Multiple to the General". En *Politics of the One, Concepts of the One and the Many in Contemporary Thought*. Editado por Artemy Magun. Nueva York: Bloomsbury, 2013.

CONSTANTINO, Marios, ed. *Badiou and the Political Condition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

CORCORAN, Steven, ed. *The Badiou Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

CORTÉS, Alex. “El nacimiento de la población La Victoria”. Consultado el 30 de noviembre, 2016. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=94867>.

CROCKETT Clayton. *Deleuze Beyond Badiou: ontology, multiplicity, and event*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.

DAALDER, Rene. *Here is Always Somewhere Else: The disappearance of Bas Jan Ader. The Disappearance of Bas Jan Ader*. Los Angeles: CultEpics-AgitPop Media, 2007.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducción de Elena Neerman, Paidós, 1999.

DAWETAS, Démosthènes. *Écriture poétique & langage plastique, Joseph Beuys*. París: Au Même Titre éditions, 2000.

DEBORD, Guy. “Definitions”. En *Situationist International Anthology, revised and expanded*. Traducción de Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.

DE LA CONCHA, Gerardo. “Asesinato de Pasolini, nueva investigación”. *La Razón*, 9 de abril, 2010. Consultado el 17 de mayo, 2015. <http://www.razon.com.mx/spip.php?article29280>.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. París: Minuit, 1969. [*Lógica del Sentido*. Traducción de Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2007.]

- *Conversaciones 1972-1990*. Traducción de José Luis Pardo. Madrid: Pre-textos, 1995.

- *Le Pli: Leibniz et le baroque*. París: Minuit, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures*. Mont-de-Marsan: L’atelier des Brisants, 2004. [“Pregnancias. Sobre Lavis de Colette Deblé”. Traducción de J. Masó y J. Bassas, Lecotra. *Revista de dones i textualitat*, nº13, (2007): 267-275.]

DÍAZ, Gonzalo. *Rúbrica*. Santiago de Chile: Ediciones de la Cortina de Humo y Centro Cultural Matucana 100, 2003.

DITTBORN, Eugenio. “Correcaminos”. En MELLADO, Justo Pastor. *El fantasma de la sequía*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1998.

- "Jack Ruby". En DÍAZ, Gonzalo. *Rúbrica*. Santiago de Chile: Ediciones de la Cortina de Humo y Centro Cultural Matucana 100, 2003.

DUBOFF, Josh. "Beyoncé and Jay Z take selfies, pose with the Mona Lisa inside Louvre." *Vanity Fair*, octubre 13, 2014. Consultado el 15 de agosto de 2016. <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/10/beyonce-jay-z-louvre-mona-lisa>.

ELOY, Horacio. *Revistas y Publicaciones Literarias en Dictadura (1973-1990)*. Santiago de Chile: Piso Diez Ediciones, 2014.

ESCUADERO, Jesús Adrián. *El lenguaje de Heidegger, Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

FELSTINER, John. *Paul Celan, Poet, Survivor, Jew*. New Haven-Londres: Yale Nota Bene, 2001.

FELTHAM, Oliver. *Alain Badiou, Live Theory*. Londres-Nueva York: Continuum, 2008.

FLORES, Iván y GUERRA, Luis. *Echoes of the Deserts*. Artículo presentado en Conferencia Internacional sobre Cine y Filosofía, Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Lisboa, Lisboa, Portugal, 6-10 de mayo, 2014.

GAYFORD, Martin. *A bigger Message: Conversations with David Hockney*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

GILLESPIE, Sam. *Conditions of the New, en The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Metaphysics*. Melbourne: re.press Melbourne, 2008.

GALENDE, Federico. *Filtraciones I, conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago de Chile: Editorial Arcis/ Editorial Cuarto Propio, 2007.

GOLUB, Spencer. *Incapacity, Wittgenstein, Anxiety, and Performance Behavior*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

GOPNIK, Blake. "Fleeting, Artworks, Melting Like Sugar, Kara Walker's Sphinx and the Tradition of Ephemeral Art." *New York Times*, julio 11, 2014. Consultado el 12 de agosto de 2016. http://www.nytimes.com/2014/07/12/arts/design/marvelous-sugar-baby-as-a-contribution-to-ephemeral-art.html?_r=0.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Traducción de Quintin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith. Londres: Lawrence & Wishart, 1971.

GRUBE, G.M.A. *El Pensamiento de Platón*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Barcelona: Editorial Gredos, 1987.

GUERRA, Luis. "Window Blow Out (1976) Acontecimiento, Corte, Sustracción y Profanación". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, Universidad de Barcelona (2013). Consultado el 15 de enero, 2014. <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5510>.

- "Jiri Kovanda Hacer Arte con nada". *Script*, #10. Buenos Aires-Madrid (2010). <http://clubscript.blogspot.com.es/>.

- *The Act*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2015.

- *BCN Producció '12*. Barcelona: La Capella, (2013): 87-104.

GÚZMAN, Patricio. *La Batalla de Chile*. París: Atacama Productions, 1975.

HALLWARD, Peter. *Badiou, a subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

- "Politics and Philosophy, an interview with Alain Badiou." *Angelaki: journal of the theoretical humanities* (2008): 113-133.

HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Traducción Alfredo Brotóns Muñoz. Barcelona: Ediciones Akal, 1989.

- *Principios de la Filosofía del Derecho o Derecho Natural y Ciencia Política*. Traducción de Juan Luis Vernal. Barcelona-Buenos Aires: Edhasa, 2005.

- *Fenomenología del Espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Traducción de Albert Hofstadter. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 1971.

- *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Pfullingen Neske, 1975.

- *Contribuciones a la filosofía (Del acontecimiento)*. Traducción de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Contenido, 1996/1997.
- *Identidad y Diferencia*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Editorial Anthropos, 1998.
- *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- *Aportes a la filosofía, Acerca del Evento*. Traducción Dina V. Picotti C. Buenos Aires: Biblos, Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2006.

IRUJO, Xabier. *Gernika, 1937: The Market Day Massacre*. Reno: University of Nevada Press, 2015.

JORIS, Pierre. *Paul Celan, Selections*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005.

KAFKA, Franz. *The Complete Stories*. Edición de Nahum N. Glazer. Nueva York: Schocken Books, 1971.

KAHN Charles H. *The Art and Thought of Heraclitus, An edition of the fragments with translation and commentary*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001.

KAY, Ronald. *Del Espacio de Aquí, Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 1980.

KENNEDY, Maev. "Picasso tapestry of Guernica heads to UK". En *The Guardian*, 26 de enero (2009). Consultado el 12 de marzo, 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/26/picasso-tapestry-guernica>.

KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2." *October*, 4, (1977): 58-67.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. París: Christian Bourgois Editeur, 1986. [*Poetry as Experience*. Traducción de Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University Press, 1999.]

- *La Fiction du Politique, Heidegger, l'art et la politique*. París: Christian Bourgois Editeur, 1998.

- *Heidegger la política del poema*. Traducción de José Francisco Megías Flórez. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

LEVEQUE, Jean-Claude. "El Concepto de 'Acontecimiento' Heidegger, Vattimo y Badiou". *Azafea. Revista filosofía* 13 (2011): 69-91. Consultado el 20 de marzo de 2015. <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/8674>.

LEYTE, Arturo. *Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

MACHEREY, Pierre "Le Mallarmé d'Alain Badiou". En *Alain Badiou, Penser le multiple*. Editor Charles Ramond. París: Éditions du L'Harmattan, 2002.

MADARASZ, Norman. "Translator's Introduction". En Alain Badiou, *Manifesto for Philosophy*. Albany: SUNY University Press, 1999, 3-23.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 2003.

- *Collected Poems and Other Verse*. Traducción de E. H. y A. M. Blackmore. Oxford: Oxford University Press, 2006.

MARCHANT, Patricio. *Sobre Árboles y Madres*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

- *Escritura y Temblor*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

MARQUÉS, Cristina. "Sobre el sujeto: ¿Deleuze versus Badiou?". *Revista ÉNDOXA: Series Filosóficas*, nº22 (2007): 325-356. Consultado el 20 de noviembre, 2016. <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/viewFile/5189/5008>.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Vol. 17. Berlin: Dietz Verlag Berlin, 1968. [*Collected Works*, Vol. 22 (Nueva York: International Publishers, 1986)].

MELLADO, Justo Pastor. *El fantasma de la sequía*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1988.

- "Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975". Consultado el 22 de octubre, 2016. http://www.justopastor.mellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html.

MOREY, Miguel. *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos Editor S. A, 1990.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Czech Action Art, Happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*, Karolinum Press, 2014.

NANCY, Jean-Luc. “Éloquentes rayures”. En *Derrida et la question de l’art. Déconstructions de l’esthétique*. Dirección de Adnen Jdey. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2011.

- *El Arte hoy*. Traducción de Carlos Pérez López y Daniel Alvaro. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

NICOLAS, François. “Schoenberg”. En *The Badiou Dictionary*. Editado por Steven Corcoran. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

NORRIS, Christopher, *Badiou’s ‘Being and Event’ A Reader’s Guide*. Londres-Nueva York: Continuum, 2009.

- “Tractatus Mathematico-Politicus”. En *Speculations II*, (2011). Consultado el 15 de septiembre, 2016. http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1181229/20122291/1346699411603/Speculations_Vol2.pdf?token=H7OyOWg8UFB36FWCXtNxRMkWU%2FY%03D.

LODGE, Rupert C. *Plato’s Theory of Art*. Londres: Routledge London, 2001.

OSBORNE, Peter. “Modernism, Abstraction, and the Return to Painting”. *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. Editado por Andrew Benjamin y Peter Osborne. Londres: Institute of Contemporary Arts, ICA Documents, 1991.

PASOLINI, Pier Paolo. *In Danger: A Pasolini Anthology*. Edición y traducción de Jack Hirschman. San Francisco: City Lights Books, 2010.

PELLEGRINI, Marcelo. “Poesía en/de Transición: Raúl Zurita y La Vida Nueva”. *Revista Chilena de Literatura*, nº 59 (2001): 41-64.

PERLOFF, Marjorie. “Writing Philosophy as Poetry: Wittgenstein’s Literary Syntax”. En *Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society – New Series*, Vol. 15 (2010): 277-296.

PHELAN, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, 1993.

PIÑA, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén, 1990.

PLATÓN, *República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

PÖGGELER, Otto. *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Traducción de Félix Duque Pajuelo. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

RABOUIN, David, y otros. *Autor de Logiques des mondes d'Alain Badiou*. París: Éditions des archives contemporaines, 2011.

RAMOND, Charles (ed.). *Alain Badiou: La pensée du multiple*. París: L'Harmattan, 2002).

RAY Gene, "Toward a Critical Art Theory", en *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

RENOUARD, Maël. "Les mondes crépusculaires : Alain Badiou et la mélancolie." *Critique*, n° 719, (2007): 295-308.

RICHARD, Nelly, "Sección I, Introducción". En "Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad". *Revista Seminario Programa-Flacso*, n° 45 (enero 1987), 1-13.

- *Márgenes e Instituciones*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2007.

RICHARDSON, John. "A different Guernica". En *The New York review of Books*, (12 de Mayo, 2016). Consultado el 24 de julio, 2016. <http://www.nybooks.com/articles/2016/05/12/a-different-guernica/>.

RIMBAUD, Arthur. *Complete Works, Selected Letters*. Edición bilingüe. Traducción de Wallace Fowlie. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

RIERA, Gabriel. *Alain Badiou: Philosophy and its Conditions*. Albany: State University of New York Press, 2005.

REINHARD, Kenneth, "Introduction, Badiou's Theater: A laboratory for Thinking", en *The Incident at Antioch/L'Incident D'Antioche: A tragedy in Three Acts/Tragédie en Trois Actes*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.

SANTINI, Benoît. "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita", *Revista Laboratorio*, nº 1 (2009). Consultado el 27 de octubre de 2016. http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art6_santini/.

- "Entrevista Al Poeta Chileno Raúl Zurita." En *Caravelle (1988-)*, no. 91 (2008): 203-22. Consultado el 15 de noviembre 2015. <http://www.jstor.org/stable/40854457>.

SCHALKWYK, David. "Wittgenstein's 'Imperfect Garden', The ladders and labyrinths of philosophy as *Dichtung*". En *The Literary Wittgenstein*. Editado por John Gibson y Wolfgang Huemer. Londres: Routledge, 2004.

SCOTT, James C. *The Art of not being governed, Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2009.

- *Domination and the Arts of Resistance, Hidden Transcripts*. New Haven- Londres: Yale University Press, 1990.

STAAL, Jonas. *Collective Struggle of Refugees. Lost. In Between. Together. The New World Academy. Reader 2, with We Are Here*. Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2012.

STEVENS, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nueva York: Vintage Books, 1990.

TEDESCO, Italo. *Modernismo, americanismo y literatura infantil: América en Martí y Darío*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1998.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys We Go This Way*. Londres: Violette Editions, 1998.

URZÚA DE LA SOTTA, Andrés. "Apuntes sobre "Purgatorio" de Raúl Zurita". Proyecto Patrimonio 2008. Consultado el 12 de febrero, 2016. <http://letras.s5.com/rz101208.html>.

WAHL, François. “Le Soustractif”. Prefacio a Alain Badiou, *Conditions*, (París: Éditions du Seuil, 1992): 9–54.

WILLIAMS, James. “If Not Here, Then Where? On the Location and Individuation of Events in Badiou and Deleuze”. *Deleuze Studies*, Volumen 3, 1 (2009): 97-123. Consultado el 22 de septiembre, 2016. <http://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/E1750224109000506>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducción de D. F. Pears y B.F. McGuinness. Londres: Routledge, 1992.

- *Remarks on the Foundations of Mathematics*. Editado por G. Henrik von Wright, R. Rhees y G. E.M Anscombe Oxford: Basil Blackwell, 1978.

- *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

WOOD, Andrés. *Ecos del Desierto*. Wood Producciones, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Less Than Nothing, Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Londres–Nueva York: Verso, 2012.

- *Event, Philosophy in Transit*. Londres: Pinguin Books, 2014.

ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile, 1979.

- *Anteparaíso*. Madrid: Visor Libros, 1991.

- *La Vida Nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.

- *Zurita*. Salamanca: Delirio, 2012.

- “Raúl Zurita destaca en la Bienal de India con *Sea of Pain*. *Artishock revista de Arte Contemporáneo*. Consultado el 29 de diciembre de 2016. <http://artishockrevista.com/2016/12/29/raul-zurita-destaca-la-bienal-india-sea-of-pain/>.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

ADER, Bas Jan. *bas jan ader*. México D.F.: Museo Tamayo Arte Contemporáneo. México D.F.: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004.

- *Bas Jan Ader Please don't leave me*. Bologna: Museo d'Arte Moderna di Bologna. Bologna: MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer, El Poder Soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Madrid: Pre-Textos, 2006.

- *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: AH Adriana Hidalgo Editores, 2005.

- *Infancy and History, on the destruction of experience*. Traducción de Liz Heron. Londres – Nueva York: Verso, 2007.

BADIOU, Alain. *Almagestes*, París: Le Seuil, 1964. Reedición 2014.

- “L'autonomie du processus historique”. *Cahiers Marxistes-Léninistes*. París: École Normale Supérieure (1966): 77-89.

- “L'Autorisation”. *Les Temps Modernes* 258 (1967): 761-789.

- *Portulans*, novela, París: Le Seuil, 1967. Reedición 2014.

- “La subversion infinitésimale”. *Cahiers pour l'analyse* 9, (1968): 118-137.

- *Le Concept de modèle: Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*. París: Maspero, 1969; reedición París: Fayard, 2007.

- *L'Écharpe rouge*. París, Maspero, 1979.

- *Politique et modernité*. Bordeaux: Osiris, 1992.

- *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?* París: Albin Michel, 1992.

- *Monde contemporain et désir de philosophie*. Reims: No-ria, 1992.

- *L'Éthique: Essai sur la conscience du mal*. París: Hatier, 1993. [*Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Traducción de Peter Hallward. Londres: Verso, 2001].

- *Ahmed le subtil*. Arles: Actes Sud, 1994.

- *Ahmed philosophe, Ahmed se fâche*. Arles: Actes Sud, 1995.
- *Les Citrouilles*. Arles: Actes Sud, 1996.
- *Calme bloc ici-bas*. París: POL, 1997.
- *Abrégé de métapolitique*. París: Seuil, 1998. [Abridged *Metapolitics*. Traducción de Jason Barker. Londres-Nueva York: Verso, 2004].
- *Circonstances 1. Kosovo, 11 septembre, Chirac-Le Pen*. París: Leo Scheer, 2003.
- *Circonstances 2. Irak, foulard, Allemagne-France*. París: Leo Scheer, 2004.
- *Circonstances 3. Portées du mot "juif"*. París: Leo Scheer, 2005.
- *Éloge de l'amour*. En colaboración con N. Truong. París: Flammarion, 2009.
- *Circonstances 5. L'hypothèse communiste*. París: Lignes, 2009.
- *Démocratie, dans quel état?* París: La Fabrique, 2009.
- *Le fini et l'infini*. Montrouge: Bayard, 2010.
- *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur "L'Étourdit" de Lacan*. En colaboración con Bárbara Cassin. París: Fayard, 2010.
- *Cinema*. París: Nova Éditions, 2010. [Cinema. Traducción de Susan Spitzer. Cambridge: Polity Press, 2013].
- *Cinq leçons sur le cas Wagner*. Caen: Nous, 2010. [Five Lessons on Wagner. Traducción de Susan Spitzer. Londres-Nueva York: Verso, 2010].
- *La Tétralogie d'Ahmed*. Arles: Actes Sud, 2010.
- *Heidegger. Les femmes, le nazisme et la philosophie*. En colaboración con Bárbara Cassin. París: Fayard, 2010.
- *La relation énigmatique entre politique et philosophie*. Meaux: Germina, 2011.
- *Malebranche. L'être 2. Figure théologique, 1986*. París: Fayard, 2013.
- *Pornographie du temps présent*. París: Fayard, 2013.
- *Le Séminaire. Lacan. L'antiphilosophie 3, 1994-1995*. París: Fayard, 2013.

- Éloge du théâtre. En colaboración con N. Truong. París: Flammarion, 2013.
- *Le Séminaire. Images du temps présent, 2001-2004.* París: Fayard, 2014.
- *Le Séminaire. Parménide. L'être 1. Figure ontologique 1985-1986.* París: Fayard, 2014.
- *Métaphysique du bonheur réel.* París: PUF, 2015.
- *Heidegger L'être 3 - Figure du retrait.* París: Fayard, 2015.
- À la recherche du réel perdu. París: Fayard, 2015.

BESLIOGLU, Bahar. "The 'Programmatic Experimentation' in the work of Gordon Matta-Clark". Tesis Doctoral, The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University, 2008.

BRETT, Guy y CUBITT, Sean. *CAMINO WAY Las Pinturas Aeroportales - The Airmail Paintings de/of Eugenio Dittborn.* Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta, 1991.

BUTLER, Judith. *Dispossession, the Performative in the Political. Conversation with Athena Athanasiou.* Cambridge-Malden: Polity, 2013.

DITTBORN, Eugenio. *MAPA: The Airmail Paintings of Eugenio Dittborn 1984-1992.* Londres: ICA, Rotterdam: Witte de With. Rotterdam: Witte de With, 1994.

-*Pinturas Aeropostais Eugenio Dittborn.* Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

FABRY, Geneviève. "Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime." En *Caravelle* 99. Publicado el 04 diciembre, 2013. Consultado el 27 octubre 2016. <http://caravelle.revues.org/457>.

FEND, Peter. "New Architecture from Matta-Clark". En *Reorganizing structure by drawing through it.* Editor Sabine Breitwieser. Viena: Generali Foundation, 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo.* Traducción de Diana Gonzalez Martín y David Martínez Perucha. Madrid: ABADA Editores, 2014.

HAVRÁNEK, Vit, editor. *Jiri Kovanda, 2005-1976 actions and installations*. Zurich: tranzit & jrp/ringier, 2006.

HOFMANN, Werner. *Los Fundamentos del Arte Moderno, Una introducción a sus formas simbólicas*. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Almany. Barcelona: Ediciones Península, 1992.

HONTORIA, Javier. *Bas Jan Ader Entre dos tierras*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.

JAAR, Alfredo. *Alfredo Jaar Let There Be Light. The Rwanda Project 1994-1998*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica; San Sebastián: Koldo Mitxelena. Barcelona: ACTAR, 1998.

- *JAAR SCL 2006*. Santiago de Chile: Sala de Arte Fundación Telefónica Chile, Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Fundación Telefónica Chile, 2006.

JACOB, Mary Jane. *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.

JENKINS, Steven. *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*. San Francisco: Cinematheque, 2004.

KOVANDA, Jiri. *White Blanket*. Viena: Revolver Publishing, 2010.

LEE, Pamela M. *Object to be Destroyed, The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge-Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez; Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1993.

MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París: Éditions du Seuil, 2006. [*Después de la Finitud, Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015].

MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006.

NATORP, P. *Plato's Theory of Ideas, an Introduction to Idealism*. Editado por Vasilis Politis. Traducción de Vasilis Politis y John Connolly. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2004.

NETTLESHIP, R.L. *The Theory of Education in Plato's Republic*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

PERAN, Marti. *Relatos breves sobre (des)encuentros entre arte y arquitectura*. En Hans Hoffman, *The Chimbote Project*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2002.

THOMSON, Iain D. *Heidegger on Ontotheology Technology and the Politics of Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

THAYER, Willy. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010.

WENZEL, Eva, BEUYS, Jessyka. *Joseph Beuys Block Beuys*. Darmstadt-München: Schirmer-Mosel, 1990.

ANEXO BIBLIOGRÁFICO: ARTÍCULOS SOBRE ALAIN BADIOU

AGUILAR, Tristan. 'Badiou et la non-philosophie: un parallèle'. En *La Non-Philosophie des Contemporains*. Editor François Laruelle. Paris: Kimé (1995): 37-46.

ALLIEZ, Eric. 'Que la ve'rite' soit'. En *De l'Impossibilite' de la phe'nome'nologie: sur la philosophie française contemporaine*. Paris: Vrin (1995): 81-7.

- 'Badiou/Deleuze'. *Futur antérieur* 43 (1998): 49-54.

- 'Badiou. La grâce de l'universel'. *Multitudes* 6 (2001): 26-34.

BARKER, Jason. *Alain Badiou: A Critical Introduction*. Londres: Pluto, 2002.

BENSAÏD, Daniel. 'Alain Badiou et le miracle de l'événement'. En *Résistances: Essai de taupologie générale*. Paris: Fayard (2001): 143-70.

BOSTEELS, Bruno. 'Por una falta de política: Tesis sobre la filosofía de la democracia radical'. En *Acontecimiento: Revista para pensar la política* 17 (1999): 63-89.

- 'Travesías del fantasma: Pequeña metapolítica del "68 en México"'. En *Metapolítica: Revista Trimestral de Teoría y Ciencia de la Política* 12 (1999): 733-68.

- 'Alain Badiou's Theory of the Subject: Part I. The Re-Commencement of Dialectical Materialism'. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 12 (2001): 200-9.

- 'Alain Badiou's Theory of the Subject: Part II', *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 13 (2002): 173-208.

BRASSIER, Ray. 'Stellar Void or Cosmic Animal? Badiou and Deleuze'. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 10 (2000): 200-17.

BURCHILL, Louise. 'Translator's Preface: Portraiture in Philosophy, or Shifting Perspective'. En *Badiou, Deleuze: The Clamor of Being*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, vii-xxiii.

CHÂTELET, Gilles. Reseña sobre Alain Badiou, *Le Nombre et les Nombres*. En *Annuaire philosophique 1989-1990*. París: Seuil (1991): 117-33.

CLEMENS, Justin. 'Platonic Meditations: The Work of Alain Badiou'. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 11 (2001): 200–29.

CLUCAS, Stephen. 'Poem, Theorem'. En *Parallax* 7 (4) (2001): 48–65.

CRITCHLEY, Simon. 'Demanding Approval: On the Ethics of Alain Badiou'. En *Radical Philosophy* 100 (2000): 16–27.

EAGLETON, Terry. 'Subjects and Truths'. Reseña de Alain Badiou, *Ethics*. En *New Left Review* 9 (Mayo 2001): 155–60.

FELTHAM, Oliver. "As Fire Burns: Of Ontology, Praxis and Functional Work." Tesis Doctoral sin publicar. Deakin University, Australia, 2000.

FINK, Bruce. 'Alain Badiou'. En *Umbr(a)* 1. Buffalo: SUNY (1996): 11–12.

GEUSS, Raymond. Reseña sobre Alain Badiou, *Ethics*. En *European Journal of Philosophy* 9 (3) (diciembre 2001).

- 'Outside Ethics'. *European Journal of Philosophy* 11 (1) (abril 2003): 29–53.

GIL, Jose'. 'Quatre méchantes notes sur un livre méchant'. Reseña sobre Alain Badiou, *Deleuze*. En *Futur antérieur* 43 (1998): 71–84.

GILLESPIE, Sam. 'Hegel Unsutured (An Addendum to Badiou)'. En *Umbr(a)* 1 (Buffalo: SUNY, 1996): 57–69.

- 'To Place the Void: Badiou Reads Spinoza'. En *Angelaki* 6 (3) (diciembre 2001).

- 'Neighborhood of Infinity: On Badiou's Deleuze: The Clamor of Being'. En *Umbr(a)* 2001: 91–106.

- Reseña sobre Alain Badiou, *Ethics*. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 12 (2002): 256–65.

HALLWARD, Peter. 'Generic Sovereignty: The Philosophy of Alain Badiou'. En *Angelaki* 3 (3) (1998): 87–111.

- 'Ethics without Others: A Reply to Simon Critchley'. En *Radical Philosophy* 102 (Julio 2000): 27–31.

- 'Translator's Introduction'. En Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. London: Verso, 2001, vii–li.

- 'Introduction to Badiou', *Angelaki* 8 (2) (diciembre 2003).

HYLDGAARD, Kirsten. 'Truth and Knowledge in Heidegger, Lacan and Badiou'. En *Umbr(a)* 2001: 79-90.

ICHIDA, Yoshihiko. "'Sur quelques vides ontologiques' [on Badiou and Negri]". *Multitudes* 9 (mayo 2002): 49-65.

JAMBET, Christian. Reseña sobre Alain Badiou, *L'Être et l'événement*. En *Annuaire philosophique 1987-1988* (1989): 141-183.

KOUVÉLAKIS, Eustache. 'La Politique dans ses limites, ou les paradoxes d'Alain Badiou'. En *Actuel Marx* 28 (2000): 39-54.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. Discusión sin título de *L'Être et l'événement*. En *Cahiers du Collège Internationale de philosophie* 8 (1989): 201-10.

- 'Poésie, philosophie, politique'. En *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*. Editor Jacques Rancière (París: Albin Michel, 1992): 39-63.

LAERKE, Mogens. 'The Voice and the Name: Spinoza in the Badiouian Critique of Deleuze'. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 8 (1999): 86-99.

LECERCLE, Jean-Jacques. 'Cantor, Lacan, Mao, Beckett, même combat: The Philosophy of Alain Badiou'. En *Radical Philosophy* 93 (enero 1999): 6-13.

LYOTARD, Jean-François. Discusión sin título sobre *L'Être et l'événement*. En *Cahiers du Collège Internationale de philosophie* 8 (1989): 227-46.

OPHIR, Adi and Ariella Azoulay. 'The Contraction of Being: Deleuze after Badiou'. En *Umbr(a)* 2001: 107-20.

PESSON, René. Reseña sobre Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*. En *Annuaire philosophique 1988-1989* (1989): 243-51.

RANCIÈRE, Jacques. Discusión sin título sobre *L'Être et l'événement*. En *Cahiers du Collège Internationale de philosophie* 8 (1989): 211-26.

ROTHBERG, Michael. Reseña de Alain Badiou, *Ethics*. En *Criticism* 43 (4) (Otoño 2001): 478-84.

SIMONT, Juliette. 'Le Pur et l'impur (sur deux questions de l'histoire de la philosophie dans *L'Être et l'événement*)'. En *Les Temps modernes* 526 (Mayo 1990): 27-60.

TERRAY, Emmanuel. 'La Politique dans *L'Être et l'événement*'. En *Les Temps modernes* 526 (May 1990): 72-8.

TOSCANO, Alberto, 'To Have Done with the End of Philosophy'. Reseña de Alain Badiou, *Manifesto for Philosophy* y Alain Badiou, *Deleuze*. En *Pli (Warwick Journal of Philosophy)* 9 (2000): 220-39.

VERSTRAETEN, Pierre. 'Philosophies de l'événement: Badiou et quelques autres'. En *Les Temps modernes* 529-30 (August 1990): 241-94.

VILLANI, Arnaud. 'La Métaphysique de Deleuze' [critique of Badiou's *Deleuze*], *Futur antérieur* 43 (1998): 55-70.

ZIZEK, Slavoj. 'The Politics of Truth, or, Alain Badiou, as a Reader of St Paul'. En Slavoj Zizek, *The Ticklish Subject*. London: Verso, 1999, 127-70. Una versión abreviada apareció en 'Psychoanalysis in Post-Marxism: The Case of Alain Badiou', *South Atlantic Quarterly* 97 (2) (Primavera 1998): 235-61.

ANEXO DE IMÁGENES







Seminario de la inexistencia del arte

Goethe Institut Barcelona

Del 9 al 30 de noviembre de 2015









A small, rectangular text label mounted on the wall below the artwork. The text is too small to be legible but appears to be a descriptive caption or artist statement.



A small, rectangular text label mounted on the wall below the partial artwork. The text is illegible.





**Del acaecimiento de formación:
cuatro estudios para lo que no existe**

Goethe Institut Barcelona
Del 2 de julio al 30 de octubre de 2015

Museo de Reus, Reus, España
Del 5 de febrero al 2 de marzo de 2016





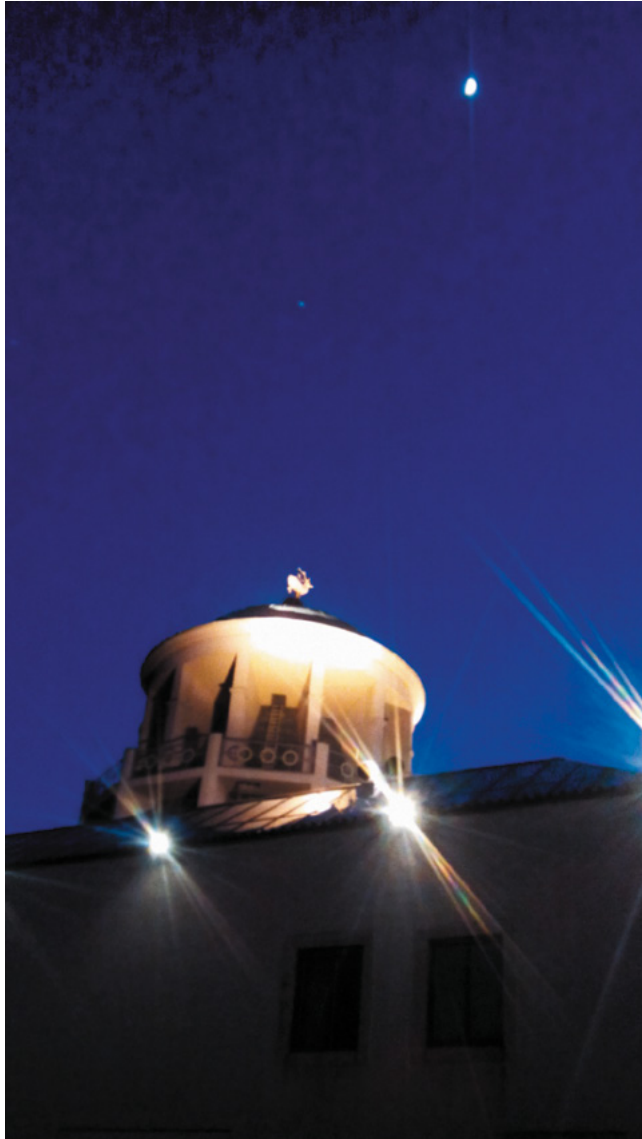


**THE ACT**

Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Alemania
Del 1 de febrero al 24 de mayo de 2015

























Seminario Gramsci

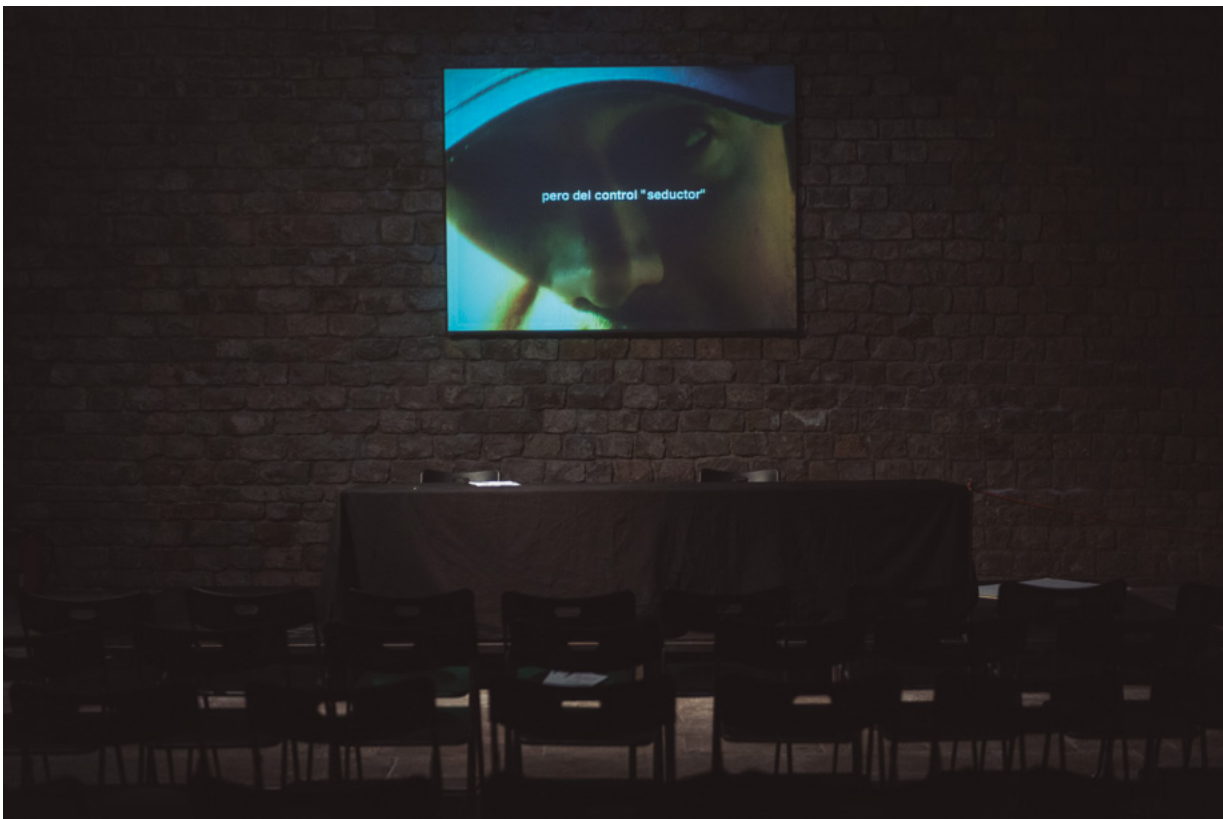
La Capella, Barcelona, España

Del 30 de octubre al 9 de diciembre de 2012















Luis Guerra Miranda