

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

EL LUGAR DEL CINE EN EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO  
DE ALAIN BADIOU

Tesis doctoral presentada por:  
D. Wenceslao García Puchades

Dirigida por:  
D. Miguel Corella Lacasa  
D. Antonio Rivera García

Valencia, 2012



A Belén.

Porque siempre has estado ahí.



## **Agradecimientos**

En primer lugar me gustaría dar las gracias a las instituciones que han posibilitado la realización de esta tesis. Por tanto, quiero agradecer a la Generalitat Valencia por haberme concedido una beca FPI para dedicarme durante cuatro años a esta tarea investigadora; al Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA) de la Universidad Politécnica de Valencia por haberme facilitado un espacio físico y un equipo de trabajo; y al Departamento de Cultura Visual de Goldsmiths, University of London, por haberme acogido durante siete meses en sus instalaciones.

En segundo lugar me gustaría dar las gracias a las personas que forman parte de esas instituciones y que han respaldado esta investigación. De esta manera, me gustaría agradecer a mis tutores, D. Miguel Corella Lacasa y D. Antonio Rivera García, por su rigor intelectual y paciencia a la hora de orientar, matizar y revisar numerosos aspectos de esta tesis. Ambos han sido para mí mucho más que dos excelentes intelectuales. También agradecer a Dña. Nuria Lloret Romero, directora del DCADHA, por haberme ofrecido tantas facilidades para desarrollar y agilizar mi tarea investigadora; a Dña. Irit Rogoff, directora del Departamento de Cultura Visual de Goldsmiths por haber supervisado dicho proyecto durante mi estancia en Londres; y a D. José Luis Villacañas, investigador responsable del grupo de investigación «Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hispánico», por haber respaldado este proyecto y ofrecerme la oportunidad de participar en diferentes seminarios y congresos.

En tercer lugar me gustaría dar las gracias a aquellas personas que, de una manera u otra, han contribuido a la realización de esta tesis. Por tanto, quiero agradecer a todos y cada uno de los miembros del DCADHA por haberme hecho sentir uno más de la plantilla, y en especial a Vicente Ponce por su ayuda en la revisión de la tesis y por su apoyo desinteresado; a los miembros del grupo de investigación «Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hispánico», del seminario de filosofía contemporánea de Goldsmiths y del seminario de estética y política de la Facultad de Bellas Artes, por haberme ofrecido la oportunidad de compartir con ellos interminables debates; a mis

compañeros Rafael Pinilla y Manuela por conversar conmigo; y a mis padres, porque con su mirada de ilusión me lo dicen todo. Y, finalmente, agradecer a Belén, no sólo su inestimable ayuda con la traducción y revisión de esta tesis sino, simplemente, haber estado ahí.

<b>I.- RESUMEN</b>	17
<b>I.- ABSTRACT</b>	18
<b>I.- RESUM</b>	19
<b>II.- INTRODUCCIÓN</b>	21
1.- Alain Badiou y el proyecto de (re)comienzo de la filosofía	23
2.- El cine en el proyecto de (re)comienzo de la filosofía de Badiou	32
<b>II.- INTRODUCTION</b>	48
1.- Alain Badiou and the project of (re)starting philosophy	50
2.- Cinema in Badiou's project of (re)starting philosophy	58
<b>III.- DESARROLLO</b>	73
1.- El pensamiento filosófico de Alain Badiou	73
1.1.- Introducción bibliográfica	73
1.2.- La filosofía entendida como la eterna tarea de transmitir cómo pensar el presente	81
1.2.1.- Fundamentos teóricos del pensamiento de Badiou en sus obras tempranas	83
1.2.1.1.- Los fundamentos de una teoría formal o estructural: Althusser y la teoría de la causalidad estructural	84
1.2.1.2.- Los fundamentos de una teoría de los afectos: lacanismo y la teoría subjetiva de los afectos.	87
1.2.1.3.- Los fundamentos de una teoría didáctica igualitaria: maoísmo y el recomienzo de la educación universal en la Idea de comunismo	95
1.2.1.3.1.- La hipótesis comunista	97
1.2.1.3.2.- La figura-sujeto del partido maoísta	105
1.2.1.3.3.- San Pablo y la figura de la militancia universal e igualitaria.	107
1.2.2.- La elaboración de una teoría del sujeto: el desarrollo de una figura para pensar el presente	110
1.2.2.1.- La teoría formal del sujeto	113

1.2.2.1.1.- La teoría dialéctica del sujeto: la doble división entre fuerza-lugar y subjetivación-proceso subjetivo	114
1.2.2.1.1.1.- La primera división del sujeto: entre fuerza y lugar	114
-Un sujeto es una figura dividida entre sí mismo y el lugar que ocupa	114
- La crítica al pensamiento objetualista del sujeto: la teoría del sujeto «encarnado» merleauPontiano	117
- Hacia una nueva figura dialéctica	121
1.2.2.1.1.2.- La segunda división del sujeto: la subjetivación y proceso de subjetividad	124
- La formalización de las diferentes formas subjetivas que se derivan de un momento de torsión estructural	124
1.2.2.1.2.- La teoría ontológica del sujeto: nominación y forzamiento	129
1.2.2.1.2.1.- Los fundamentos ontológicos de la teoría del sujeto: la teoría de conjuntos	131
- Los axiomas fundamentales de la teoría de conjuntos: la extensionalidad y el conjunto vacío	133
- Los axiomas operacionales de la teoría de conjuntos: axioma de subconjuntos, de unión, de separación y de reemplazo	135
- El teorema del punto del exceso	136
1.2.2.1.2.2.- El pensamiento meta-ontológico: hacer presente la historicidad axiomática de la estructura del ser	138
- La presentación de la estructura de una situación	141



- La representación de la estructura de la situación: meta-estructura, estado de la situación y exceso	142
- La situación natural e histórica: el sitio del acontecimiento	145
- Acontecimiento y verdad: intervención y forzamiento	149
1.2.2.1.2.3.- El fundamento (meta)ontológico de la teoría estructural del sujeto: todo sujeto es un sujeto fiel al acontecimiento	154
1.2.2.1.3.- La teoría ontológico-lógica del sujeto: incorporación y consecuencias	160
1.2.2.1.3.1.- Los fundamentos onto-lógicos de la teoría del sujeto: la teoría de las categorías, la «Gran lógica», y la fenomenología objetiva	161
- La indexación del transcendental de un mundo a través de las funciones del aparecer: el grado de identidad y el grado de existencia	163
- Las operaciones transcendentales de un mundo: el mínimo, la conjunción y la envoltura	165
- Fenomenología objetiva: hacer presente la estructura onto-lógica de un objeto	168
1.2.2.1.3.2.- Lógicas del inexistente: modificación, hecho, singularidad débil y acontecimiento	175
- Huella del acontecimiento, enunciado primordial y el cuerpo de una verdad	179
1.2.2.1.3.3.- Figuras subjetivas: el sujeto fiel, el sujeto reactivo y el sujeto oscuro	181
- La figura de un sujeto fiel	181

- La figura del sujeto reactivo	183
- La figura del sujeto oscuro	184
1.2.2.1.4.- Conclusiones: la imagen estructural del presente	186
1.2.2.2.- La teoría afectiva del sujeto	189
1.2.2.2.1.- Teoría de los afectos en <i>Théorie du sujet</i> : angustia, coraje, superego y justicia.	189
1.2.2.2.1.1.-Angustia y la ética nihilista	190
1.2.2.2.1.2.- Coraje y la ética de la confianza	192
1.2.2.2.1.3.- Superego y la ética del fatalismo	193
1.2.2.2.1.4.- Justicia y la ética de la creencia	193
1.2.2.2.1.5.- Hacia una ética del sujeto político revolucionario: entre la ética de la confianza y de la creencia	194
1.2.2.2.2.- Teoría de los afectos en <i>L'Éthique</i>	196
1.2.2.2.2.1.- La fidelidad del sujeto de una verdad contra el nihilismo de la ideología dominante	196
1.2.2.2.2.2.- Discursos éticos del Mal: Tendencias afectivas inadecuadas del devenir del sujeto de una verdad	200
- La traición	201
- El terror	201
- El desastre	202
1.2.2.2.3.- Teoría de los afectos en <i>Logiques des mondes</i>	203
1.2.2.2.3.1.- La teoría ética del sujeto: los afectos del terror, la angustia, la justicia y el coraje	203
1.2.2.2.3.2.- Los afectos de la ideología dominante: entre el discurso del miedo y del hedonismo contemporáneo	205
- El discurso del miedo	206
- El hedonismo contemporáneo	208
1.2.2.2.3.3.- Los afectos que llevan a un individuo	209

<ul style="list-style-type: none"> <li>a incorporarse al sujeto de una verdad: la conversión heroica del valiente y los afectos positivos de la felicidad <ul style="list-style-type: none"> <li>- En busca de una nueva figura del héroe: 211</li> <li>más allá de la figura moderna del soldado y de la figura clásica del guerrero</li> <li>- Los afectos positivos de la incorporación: 215</li> <li>el entusiasmo, la alegría, la pasión, el encantamiento</li> </ul> </li> </ul>	
1.2.3.- La escena filosófica: la enseñanza universal y afectiva de la Idea del presente	217
<ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.3.1.- La teoría del sujeto como la Idea que nos permite orientarnos en la vida <ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.3.1.1.- La dimensión real, simbólica e imaginaria de la Idea 221</li> <li>1.2.3.1.2.- La vida según la Idea o el materialismo dialéctico 224 <ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.3.1.2.1.- Materialismo democrático y materialismo dialéctico 226</li> <li>1.2.3.1.2.2.- La experiencia del mundo según la «impureza» de la «escena del Dos»: el mundo de las opiniones y el mundo de las verdades 229</li> <li>1.2.3.1.2.3.- La experiencia de la temporalidad en la «escena del Dos»: el tiempo de la duración inmóvil y el tiempo de la acción. 236</li> <li>1.2.3.1.2.4.- Conclusión: la vida según la Idea 240</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>	
1.2.3.2.- La filosofía: la puesta en escena de la Idea.	243
<ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.3.2.1.- La transmisión universal y afectiva de la experiencia filosófica <ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.3.2.1.1.- El modelo didáctico-igualitario de la escena filosófica: la aristocracia democrática del discurso argumentativo de los diálogos platónicos 247</li> </ul> </li> </ul>	

- Igualdad y universalidad en la escena pedagógica de Jacotot-Rancière y la escena filosófica de Sócrates-Badiou	249
1.2.3.2.1.2.- El modelo persuasivo de transmisión de la Idea: el carácter retórico y literario de los diálogos platónicos.	255
1.2.3.3.- Las dimensiones real, simbólica e imaginaria de la escena filosófica	258
1.2.3.3.1.- La dimensión real de la escena filosófica: la presentación del cuerpo de la verdad a través de la materia artística, científica, política y amorosa	259
1.2.3.3.2.- La dimensión simbólica de la escena filosófica: la presentación de la lógica genérica y excepcional de las verdades a partir de una inestética, una meta-política, una ontología transitoria y una formalización del amor	263
1.2.3.3.3.- La dimensión imaginaria de la escena filosófica: la presentación persuasiva de la transferencia de la Idea través de la ficción del discurso poético	267
2.- El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou	276
2.1.- Introducción	276
2.1.1.- La saturación de la estética del arte y la crisis postmoderna de la teoría del arte	282
2.1.2.- La concepción del cine como productor de pensamiento dentro de las relaciones entre filosofía y cine	286
2.1.2.1.- Stanley Cavell: el cine como pensamiento filosófico de lo ordinario	288
2.1.2.2.- Gilles Deleuze: El cine como pensamiento en imágenes y signos	291
2.1.2.3.- Alain Badiou: El cine como ámbito capaz de producir pensamiento verdadero	292

2.1.3.- La concepción fílmica de Badiou vista desde el paradigma de los estudios fílmicos contemporáneos	294
2.1.3.1.- Film Theory: los estudios culturales en el ámbito cinematográfico	294
2.1.3.2.- Post-Theory Film: el estudio científico del cine	299
2.1.3.3.- El concepto de verdad visto desde la Film Theory y la Post-Theory Film	301
2.2.- La teoría cinematográfica de Badiou	305
2.2.1.- Los escritos cinematográficos de Badiou	305
2.2.2.- La teoría cinematográfica de Badiou: el cine como pensamiento onto-lógico impuro capaz de producir verdades	308
2.2.2.1.- Los movimientos globales, locales e impuros del cine	309
2.2.2.1.1.- El movimiento local y global entendido como operaciones ontológicas-lógicas de toma-montaje.	311
2.2.2.1.1.1.- Las operaciones onto-lógicas de toma y montaje en el cine	312
2.2.2.1.1.2.- El falso movimiento local-global de las operaciones cinematográficas de toma-montaje en Deleuze y Badiou	317
2.2.2.1.2.- El movimiento impuro del cine: el arte del cine como depuración de la impureza de su material.	321
2.2.2.1.2.1.- El movimiento puro e impuro de las artes modernas	323
2.2.2.1.2.2.- La ontología impura del cine: la relación paradójica entre la apariencia y la realidad	326
- La ontología del cine en André Bazin	329
- El fotograma entendido como un objeto fílmico que presenta una realidad artificial	333
- El cine es capaz de ser de masas: el cine como emblema de la democracia	337
- El cine es capaz de ser arte: el potencial	342

aristocrático del cine	
- El cine como arte capaz de llegar a las masas: la «aristocracia democrática» del «cine de la modernidad»	345
2.2.2.1.2.3.- La lógica impura del cine: la capacidad del cine de popularizar las otras artes	348
2.2.2.1.2.4.- El movimiento impuro del cine como paradigma de la impureza de la filosofía	353
2.3.- El cine en la construcción de la escena filosófica	357
2.3.1.- El cine en la dimensión real de la escena filosófica: la materialidad de la imagen cinematográfica de lo contemporáneo	359
2.3.1.1.- ¿Por qué buscar verdades en el cine hoy en día? El «entre-dos» acontecimental del cine	360
2.3.1.2.- El lugar donde buscar verdades-cine: la imagen cinematográfica de la imaginaria popular.	364
2.3.1.3.- La declaración ontológica fundamental de la existencia de las imágenes-fotogramas	366
2.3.2.- El cine en la construcción simbólica de la escena filosófica: la inestética del cine	367
2.3.2.1.- El esquema inestético como la aproximación filosófica al arte necesaria para construir su dimensión simbólica.	368
2.3.2.1.1.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico	370
2.3.2.1.1.1.- El esquema didáctico y el discurso ético	370
2.3.2.1.1.2.- El esquema romántico y el discurso hermenéutico	372
2.3.2.1.1.3.- El esquema clásico y el discurso estético	375
2.3.2.1.2.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico entendidos desde el componente igualitario de la escena de transmisión filosófica	381
2.3.2.1.3.- El esquema inestético entendido desde el	387

componente igualitario de la escena de transmisión filosófica	
2.3.2.1.3.1.- El discurso inestético: la fenomenología objetiva aplicada al arte	388
2.3.2.2.- El esquema inestético como la aproximación filosófica al cine necesaria para construir su dimensión simbólica.	390
2.3.2.2.1.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico en el ámbito del cine y los discursos éticos, hermenéuticos y estéticos que de ellos se derivan	390
2.3.2.2.1.1.- El esquema didáctico y los usos éticos y metafóricos del cine	390
2.3.2.2.1.2. El esquema romántico y los discursos hermenéuticos del cine	393
2.3.2.2.1.3.- El esquema clásico y la estética del cine	397
2.3.2.2.2.- El proyecto de una inestética del cine: el discurso igualitario y universal de la filosofía en su identificación de verdades cinematográficas	401
2.3.2.2.2.1.- El discurso inestético del cine: la fenomenología objetiva aplicada al ámbito cinematográfico	403
2.3.2.2.2.2.- Hacia una inestética del cine contemporáneo: la forma de las verdades-cine por venir	407
2.3.3.- El cine en la dimensión imaginaria de la escena filosófica: el uso del cine para la presentación persuasiva de la Idea.	412
2.3.3.1.- El cine como productor de figuras metafóricas que re- presentan la estructura formal de la Idea.	416
2.3.3.1.1.- <i>The Matrix</i> , una alegoría del proceso de construcción de la Idea o ideación.	417
2.3.3.2.- El cine como productor de «figuras tipo» capaces de transmitir los discursos ético-afectivos de la Idea del presente	419

2.3.3.2.1.- La figura ética del artista en busca de nuevas configuraciones formales frente a la figura del artista sometido a los condicionamientos del mercado	422
2.3.3.2.2.- La figura ética de los amantes que se incorporan a un episodio amoroso de Dos a partir de un «encuentro amoroso» frente a la figura de los amantes por contrato o libertinos.	425
2.3.3.2.3.- La figura ética de las clases populares capaces de incorporarse a nuevos procesos políticos de emancipación al margen de las formas sindicales o de partido	428
<b>IV.- DISCUSIONES GENERALES</b>	433
1.- La crítica al idealismo y al modernismo implícito de la filosofía de Badiou	433
1.1.- La crítica al idealismo oculto de la filosofía de Badiou a través del componente pedagógico de la escena filosófica	435
1.2.- La crítica al modernismo implícito de la inestética de Badiou vista desde el paradigma pedagógico	443
2.- El olvido del tiempo en la inestética del cine de Badiou	455
<b>V.- CONCLUSIONES</b>	465
<b>V.- CONCLUSION</b>	472
<b>VI.- BIBLIOGRAFÍA</b>	478
1.- Bibliografía de Alain Badiou	478
2.- Bibliografía general	490
<b>VII.- ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS</b>	527



## I.- RESUMEN

La presente tesis pretende estudiar los textos filmicos del filósofo francés Alain Badiou con el objetivo de sustraer el papel que juega el cine en su proyecto de (re)comienzo de la filosofía. De esta manera hemos dividido su exposición en dos partes: el estudio de su proyecto de (re)comienzo filosófico y el estudio del papel que juega el cine en dicho proyecto así como de su teoría filmica implícita.

En la primera parte trataremos de justificar en qué medida su proyecto puede ser entendido como un intento de reivindicar la tarea filosófica como la eterna tarea de educar a pensar la contemporaneidad de manera universal. Para Badiou, la filosofía contemporánea debe resurgir del ocaso al que la relegó el pensamiento del siglo XX reivindicándose como un proceso de transmisión igualitaria de la Idea del presente. Este proceso se encuentra determinado por tres dimensiones: una dimensión real que la condiciona a presentar las verdades (o figuras subjetivas) del presente como cuerpos inmanentes a una situación concreta; una dimensión simbólica que la condiciona a realizar un discurso objetivo acerca de la lógica genérica y excepcional de dichas verdades de acuerdo a una lógica dominante; y una dimensión imaginaria que la condiciona a realizar dicha presentación de manera persuasiva y afectiva haciéndose valer de la ficción del discurso poético.

En la segunda parte expondremos el lugar que ocupa el cine en esta concepción de la filosofía. Nuestra intención es exponer una hipótesis de lectura de los textos filmicos de Alain Badiou bajo las investigaciones realizadas en el apartado anterior. De esta manera veremos cómo la aproximación al cine y al arte que nos propone el autor irrumpe en el modo en que la filosofía del siglo XX ha pensado ambos ámbitos. Para Badiou el cine, al igual que el arte en general, es un ámbito capaz de producir verdades y, por tanto, de condicionar la tarea filosófica. Sin embargo, a diferencia de las otras artes, la virtud filosófica del cine recae en su capacidad de ser un arte impuro de masas: por un lado, el cine es de masas porque, salvo escasas excepciones, sustrae sus imágenes del imaginaria popular; por otro lado, el cine es un arte impuro porque es capaz de producir pensamientos post-acontecimientales en su propio ámbito a partir de

otros pensamientos artísticos. Así, el cine, como arte de masas, es capaz de «democratizar» el pensamiento «aristocrático» producido por las otras artes. Finalmente acabaremos esta investigación exponiendo en qué medida los textos filmicos nos presentan al ámbito filmico como un ámbito capaz de condicionar las dimensiones real, simbólica e imaginaria de la escena filosófica: la dimensión real, porque nos ofrece una situación singular en la que pueden acontecer verdades; la dimensión simbólica, porque sus verdades pueden ser descritas con la objetividad que requiere una escena pedagógica igualitaria; y finalmente, la dimensión imaginaria, porque nos ofrece figuras ficticias que contribuyen a hacer más persuasiva la tarea filosófica.

## **I.- ABSTRACT**

This research paper tries to study the film texts of the French philosopher Alain Badiou with the objective of subtracting the role of cinema in his project of (re)starting Philosophy. We have divided this research into two parts: the study of his (re)starting philosophical project, and the study of the role of cinema in this project as well as of his implicit film theory.

In the first part we will try to justify to what extent his project can be understood as an attempt to vindicate the philosophical task as the eternal task of educating to think the contemporaneity in a universal way. Badiou states that contemporary philosophy must arise as a process of egalitarian transmission of the Idea of the present after the thought of the twentieth century declared its death. This process is determined by three dimensions: a real dimension which makes philosophy conditional on the presentation of the truths (or subjective figures) of present as immanent bodies inside a concrete situation; a symbolic dimension which makes philosophy conditional on the objective presentation of the generic and exceptional logic of these truths in accordance with a dominant logic; and an imaginary dimension which makes philosophy conditional on the persuasive and affective presentation of this discourse.

In the second part, we will show the role of cinema in this concept of philosophy. Our main objective is to present a hypothesis to read Badiou's film texts according to

the research done in the previous section. This way, Badiou's approach to cinema and art in general bursts into the way philosophy from the twentieth century has thought both fields. According to Badiou, cinema, as art in general, is a field which can produce truths and therefore condition the philosophical task. However, the philosophical virtue of cinema, unlike other arts, lies mainly in its ability to be an impure mass art: on the one hand, cinema is for masses because, with some exceptions, it subtracts its images from popular images of the world; on the other hand, cinema is an impure art because it can produce post-event thoughts in its own field from other artistic thoughts. So, since cinema is a mass art, it can «democratize» the «aristocratic» thought produced by the rest of arts. Eventually, we will finish this research showing how film texts present the field of cinema as the proper field for the construction of the real, symbolic and imaginary dimensions: the real dimension, since it offers a particular situation in which truths can happen; the symbolic dimension, because its truths can be described with the objectivity required by the egalitarian pedagogical scene. Finally, the imaginary dimension, because it offers fictional figures analogous to make the philosophical task more persuasive.

## **I.- RESUM**

La present tesi pretén estudiar els textos filmics del filòsof francès Alain Badiou amb l'objectiu de sostreure el paper que juga el cinema en el seu projecte de (re)començament de la filosofia. D'aquesta manera hem dividit la seua exposició en dues parts: l'estudi del seu projecte de (re)començament filosòfic i l'estudi del paper que juga el cinema en aquest projecte i de la seua teoria fílmica implícita.

En la primera part tractarem de justificar en quina mesura el seu projecte pot ser entès com un intent de reivindicar la tasca filosòfica com l'eterna tasca d'educar a pensar la contemporaneïtat de manera universal. Per Badiou, la filosofia contemporània ha de ressorgir de l'ocàs a què la va relegar el pensament del segle XX reivindicant-se com un procés de transmissió igualitària de la Idea del present. Aquest procés està determinat per tres dimensions: una dimensió real que condiona la filosofia a presentar les veritats (o figures subjectives) del present com a cossos immanents a una situació

concreta; una dimensió simbòlica que la condiona a realitzar un discurs objectiu sobre la lògica genèrica i excepcional d'aquestes veritats d'acord a una lògica dominant; i una dimensió imaginària que la condiona a realitzar aquesta presentació de manera persuasiva i afectiva mitjançant la ficció del discurs poètic.

En la segona part exposarem el lloc que ocupa el cinema en aquesta concepció de la filosofia. La nostra intenció és exposar una hipòtesi de lectura dels textos fílmics d'Alain Badiou sota les investigacions realitzades en l'apartat anterior. D'aquesta manera veurem com l'aproximació al cinema i a l'art que ens proposa l'autor irromp en la manera en què la filosofia del segle XX ha pensat tots dos àmbits. Per Badiou el cinema, de la mateixa manera que l'art en general, és un àmbit capaç de produir veritats i, per tant, de condicionar la tasca filosòfica. No obstant això, a diferència de les altres arts, la virtut filosòfica del cinema recau en la seua capacitat de ser un art impur de masses: d'una banda, el cinema és de masses perquè, excepte escasses excepcions, sostreu les seues imatges de l'imaginari popular; d'altra banda, el cinema és un art impur perquè és capaç de produir pensaments post-esdevenimentals en el seu propi àmbit a partir d'altres pensaments artístics. Així, el cinema, com a art de masses, és capaç de «democratitzar» el pensament «aristocràtic» produït per les altres arts. Finalment acabarem aquesta investigació exposant en quina mesura els textos fílmics ens presenten l'àmbit fílmic com un àmbit capaç de condicionar les dimensions real, simbòlica i imaginària de l'escena filosòfica: la dimensió real, perquè ens ofereix una situació singular en la qual poden esdevenir veritats; la dimensió simbòlica, perquè les seues veritats poden ser descrites amb l'objectivitat que requereix una escena pedagògica igualitària; i finalment, la dimensió imaginària, perquè ens ofereix figures fictícies que contribueixen a fer més persuasiva la tasca filosòfica.

## II.- INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación trata de estudiar el papel que juega el cine en la filosofía del filósofo francés Alain Badiou. Desde nuestro punto de vista, a lo largo de más de cinco décadas, Badiou ha desarrollado un proyecto de (re)comienzo de la filosofía en el que el cine ha ido ocupando un papel cada vez más importante, llegando a decir en una de sus últimas entrevistas que uno de sus objetivos actuales es «tourner la philosophie du côté de l'expression filmique» (Badiou, 2005d)<sup>1</sup>. Lo que subyace a esta afirmación es el giro que ha dado su propia filosofía, principalmente, a partir de la publicación de *Logiques des mondes* (2006b). En dicha obra Badiou abandona su concepción de filosofía como meta-ontología, tal y como fue expuesta casi dos décadas antes en *L'Être et l'événement* (1988b), por una concepción meta-ontológica-lógica. Este giro le lleva a desarrollar nuevas formas de pensamiento que integran la prescripción axiomática con las descripciones fenomenológicas. El desarrollo de este pensamiento le permite pensar de manera clara y sistemática el ámbito cinematográfico. Así, a partir de los noventa, comenzará a establecer las condiciones para poder pensar filosóficamente el cine. Para Badiou (1994c) el cine no es más que un conjunto de «movimientos locales» y «globales» por los que un cineasta es capaz de producir pensamiento. Tal y como afirmaba Deleuze (1983a, 1985) en su teoría fílmica, el cineasta toma las «imágenes-movimiento» de un filme mediante operaciones «locales» y ordena dichas imágenes en «imágenes-tiempo» mediante operaciones «globales». Badiou coincidirá con Deleuze al afirmar que el cine es capaz de producir pensamiento propio a partir de sus «imágenes-movimiento» e «imágenes-tiempo». Sin embargo, a diferencia de la teoría fílmica deleuziana, no considerará que todo el cine sea capaz de producir pensamiento, sino

---

<sup>1</sup> Citaremos el año de la publicación original seguido de la página de su publicación española. Si no la hubiera nos remitiríamos a la paginación de su publicación original. Esta consideración estará indicada de manera explícita en las referencias bibliográficas.

<sup>2</sup> Tal y como argumentaremos más adelante el término «onto-lógica» surge como constricción de los términos «ontología» y «lógica» (Badiou, 1998b: 115-6).

<sup>3</sup> Badiou toma prestado el término «composable» de la filosofía de Leibniz. Para Leibniz existe un número infinito de mundos posibles, es decir, de mundos internamente libres de autocontradicciones. Estos mundos coinciden en ciertos aspectos –por ejemplo en lo que atañe a las verdades eternas– mientras que difieren en otros. Un existente es posible cuando carece de contradicción alguna. Cuando algunos posibles existentes forman parte de uno y el mismo mundo posible, ellos son composites para este

sólo aquellos filmes que proponen nuevas configuraciones formales. A este tipo de cine, Badiou (1999a) lo denomina «el arte del cine [l'art du cinéma]». «El arte del cine», por tanto, designa en la teoría filmica de Badiou la capacidad del cine para producir pensamiento artístico a través de sus propias operaciones filmicas. En otras palabras, el cine produce pensamiento propio en la medida en que es capaz de ser arte. Ahora bien, para Badiou el pensamiento en el cine, a diferencia del pensamiento en las otras artes, se ha desarrollado, prácticamente en su totalidad, como un intento imposible de «purificar» su propia «impureza». El pensamiento artístico del cine se ha desarrollado, salvo algunas propuestas escasas de la vanguardia experimental, a partir de operaciones de depuración de imágenes que no son arte y de un lenguaje artístico que no es filmico. En otras palabras, para Badiou el arte del cine es un proceso continuo de purificación de su propio pensamiento a partir de un material contagiado por un ámbito que no es el suyo, a saber, las imágenes del mundo contemporáneo, y de un lenguaje contagiado por un lenguaje que no es el suyo, a saber, el lenguaje de las otras artes.

Desde nuestro punto de vista, las consecuencias de estas prescripciones del cine como un arte impuro capaz de producir pensamiento abren nuevas vías investigadoras dentro del panorama de los estudios y teorías filmicas, principalmente en lo que se refiere al debate acerca de la pureza o impureza del lenguaje del cine y acerca del realismo o la artificialidad de la imagen filmica. Las consecuencias de la concepción filmica de Badiou irrumpirían en ambos debates pensando en la identidad de cada uno de los pares de términos no como figuras independientes entre sí, sino interrelacionadas (impurificadas o divididas) a partir de su relación disyuntiva. Desde este punto de vista ambos debates no se deberían reducir a la elección de uno de los dos términos, ni a la afirmación de su yuxtaposición, sino a la afirmación de su identidad disyuntiva (aquello que Deleuze (1969) ha denominado «síntesis disyuntiva»). Así, en lo que se refiere al debate heredado de la modernidad acerca de la pureza o impureza del arte, en general, o del cine, en particular, la teoría cinematográfica propuesta por Badiou nos permitiría posicionarnos mirando la historia de las creaciones artística o filmicas como un fluctuar a lo largo de un continuo limitado en sus extremos por los términos «puro» e «impuro». Entendiendo por «creaciones puras» aquellas propuestas creativas que, a partir de un material propio pretenden construir un lenguaje artístico diferenciado de las otras artes,

y por «creaciones impuras» aquellas propuestas que, a partir de una heterogeneidad de materiales, buscan en las otras artes la inspiración para construir su propio lenguaje artístico. De manera que tanto las «creaciones puras» como las «impuras» adquieren su identidad a partir de un proceso disyuntivo que las diferencia de su opuesta. Por otro lado la teoría fílmica de Badiou podría arrojar claridad en el debate acerca del realismo o la artificialidad de la imagen fílmica, ya que nos permite plantearlo como el estudio del devenir histórico de las imágenes fílmicas en un continuo limitado por los términos «realismo» y «artificialismo». Así, en el extremo del «realismo» ubicaríamos aquellas propuestas creativas que han defendido la potencialidad del dispositivo fílmico para imitar la lógica del imaginario real minimizando al máximo su componente artificial. En el extremo del «artificialismo» ubicaríamos aquellas propuestas creativas que han defendido la potencialidad ontológica del cine para producir su propio material prescindiendo de las imágenes de la realidad. Desde este punto de vista es posible pensar con claridad el devenir de las diferentes concepciones fílmicas como una relación de ocultamientos y desvelamientos de ambas potencialidades.

Por otro lado, Badiou le da mucho valor al poder de masas del cine. Para el filósofo francés el cine, hoy en día, es un arte de masas al igual que lo fue el teatro en la época griega y la literatura en el siglo XIX (Badiou 1999a, 2004c, 2005b). Un filme tiene la potencialidad de afectar a millones de espectadores. Esta virtud la obtiene principalmente de la impureza con la que produce su material: por un lado el cine puede obtener sus imágenes de la imagerie popular contemporánea, de manera que una imagen fílmica puede ser reconocida por una mayoría de individuos; por otro lado, el cine evoluciona junto con las investigaciones que se desarrollan en el ámbito de las comunicaciones para aplicar las nuevas tecnologías a la proyección de filmes en diferentes formatos, de manera que una imagen fílmica puede ser consumida en diversos dispositivos y en diferentes lugares del mundo.

Esta aproximación teórica al cine le permite pensar en él como una de las artes que más pueden condicionar su proyecto de (re)comenzar la filosofía contemporánea. Pero antes veamos brevemente en qué consiste dicho proyecto.

## 1.- Alain Badiou y el proyecto de (re)comenzar la filosofía

¿Qué representa el nombre «Alain Badiou»? «Alain Badiou» es el nombre de uno de los filósofos franceses en vida más importantes. Pero también es el nombre de un matemático, un militante político, un dramaturgo y un novelista. Pocos de los filósofos contemporáneos despliegan en sus argumentos filosóficos un conjunto tan heterogéneo de disciplinas. Frente a la tendencia hacia la especialización del saber contemporáneo, sus textos evidencian no sólo un dominio de la terminología propia de la filosofía, sino también de la política, del psicoanálisis, de las matemáticas, de la ciencia, de la historia universal, de la historia del arte y de los estudios fílmicos, literarios, poéticos o teatrales. Sin embargo sus textos no presentan toda esta heterogeneidad de una manera inconexa, sino atravesada por un vector que los hace confluír hacia una dirección común, a saber, la presentación de la idea de «contemporaneidad». Y es que el filósofo, para Badiou, no debe renunciar nunca a pensar y exponer con claridad y sistematicidad la época en la que vivimos por muy confusa que parezca. Es tarea de la filosofía, por tanto, presentar de una manera sistemática nuestro presente, es decir, extraer su imagen o, usando terminología platónica, acceder a su Idea.

Ahora bien, para Badiou (2009e: 113-23), una idea sólo se muestra con claridad en torno al acontecimiento. Entendiendo por «acontecimiento» el aparecer de un hecho que rompe con el saber dominante de una situación histórica determinada y que obliga a posicionarse a cada uno de sus elementos respecto a él. El acontecimiento estructura una situación de acuerdo a dos dimensiones: una dimensión formal u «onto-lógica»<sup>2</sup> y una dimensión afectiva o ética. En su dimensión onto-lógica los elementos de una situación aparecen estructurados de acuerdo a dos tipos de figuras lógicas: una figura excepcional, a la que Badiou denomina «verdad», que pretende transformar la situación a partir de la nueva lógica genérica que evidencia el acontecimiento, y una figura dominante que reacciona ante la lógica excepcional del acontecimiento para tratar de debilitarla y regresar así a la situación pre-acontecimienta [pré-événementiel]. Para Badiou, además, la figura excepcional o «verdad» puede evolucionar hacia figuras

---

<sup>2</sup> Tal y como argumentaremos más adelante el término «onto-lógica» surge como constricción de los términos «ontología» y «lógica» (Badiou, 1998b: 115-6).



lógicas oscuras y violentas que buscarían la destrucción completa de su figura opuesta a partir de la postulación de formas ficticias. En su dimensión afectiva una situación post-acontecimental [post-événementiel] aparece estructurada en dos tipos de discursos éticos: un discurso «de creencia» que se sustenta en la concepción de un ser humano valiente que obtiene su felicidad participando en procedimientos novedosos y universales capaces de cambiar el orden existente; y un discurso «nihilista» que se sustenta en la concepción de un ser humano miedoso, conformado con conservar su vida y con obtener su propio placer a partir de lo existente. Por otro lado, en ocasiones es posible que el discurso «de creencia» se radicalice adoptando la forma de una figura ética totalitaria que, difundiendo un estado de terror y fatalismo, pretenda someter la felicidad de los individuos a la destrucción completa de un enemigo ficticio.

Para Badiou sólo el acontecimiento tiene el poder de estructurar la totalidad de una situación, condicionando así la tarea de la filosofía de pensar el presente. En otras palabras, la filosofía en su tarea de presentar con claridad la idea de «contemporaneidad», depende de la existencia de acontecimientos capaces de generar figuras post-acontecimentales onto-lógicas y ético-afectivas. A este tipo de figuras Badiou las denominará «figuras subjetivas» o, simplemente, «sujetos». Por tanto, un sujeto es siempre una consecuencia lógica y afectiva de un acontecimiento. La tarea del filósofo consiste en identificar sus figuras fieles, reaccionarias y oscuras, elaborando así una teoría del sujeto del presente. Ahora bien, para Badiou, la historia de la humanidad nos ha mostrado que han existido cuatro ámbitos en los que se han producido acontecimientos y, por tanto, figuras subjetivas: el arte, como revolución formal de una disciplina artística; la política, como revolución política emancipadora; la ciencia, como revolución epistemológica; y el amor, como encuentro amoroso. El filósofo debe estar atento a estos cuatro ámbitos para identificar la existencia de las figuras subjetivas contemporáneas, si las hubiera.

Por tanto, Badiou nos ofrece una propuesta para reactivar la tarea de la filosofía hoy en día. El filósofo debe ser contemporáneo a la época en la que vive y, para ello, debe extraer la Idea de su presente a partir de la presentación de sus figuras subjetivas. Por un lado, en referencia a su dimensión intelectual, el filósofo debería buscar diferentes

figuras formales: en el ámbito artístico, la existencia de nuevas configuraciones formales (verdades artísticas) que irrumpen frente a las tendencias dominantes de un arte espectacular y multicultural sin caer en la nostalgia de un arte clásico; en el ámbito político, la existencia de nuevos movimientos emancipadores e igualitarios (verdades políticas) que irrumpen frente a las políticas desiguales sin caer en recetas totalitarias pasadas; en el ámbito científico, la existencia de nuevos métodos epistemológicos (verdades científicas) que irrumpen frente a los métodos científicos dominados por la innovación tecnológica y la industria sin caer en viejos dogmas; en el ámbito amoroso, la existencia de nuevos procesos de enamoramiento (verdades amorosas) que irrumpen frente a las concepciones libertinas y contractualistas de la pareja sin que por ello caigan en figuras románticas. Por otro lado, en referencia a su dimensión afectiva, el filósofo contemporáneo debería buscar diferentes figuras éticas: en el ámbito artístico, la figura ética del artista valiente que cree en una configuración artística novedosa y que hace frente a su adversario, la figura del artista nihilista sometido al espectáculo del mercado y al relativismo cultural, sin caer en la figura del artista como genio; en el ámbito político la figura del obrero precario que participa con coraje en movimientos emancipatorios y que hace frente a su adversario, la figura nihilista y temerosa del obrero que se deja llevar por las lógicas del mercado y la democracia parlamentaria, sin caer en la figura heroica efímera; en el ámbito científico, la figura ética del científico que es capaz de buscar nuevos modelos científicos y que hace frente a la figura del científico sometido a las reglas del mercado y de la técnica, sin caer en la figura del místico o del religioso; y en el ámbito de las relaciones amorosas, la figura del amante que, con valentía, es capaz de comenzar un episodio amoroso fundado en el encuentro azaroso y que hace frente a las figuras dominantes del amante por acuerdo o del amante libertino, sin caer en el discurso del amante posesivo. La tarea de la filosofía, hoy en día, consistiría en construir la idea de «contemporaneidad» haciendo «composibles» las figuras subjetivas de cada una de estas cuatro figuras<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Badiou toma prestado el término «composable» de la filosofía de Leibniz. Para Leibniz existe un número infinito de mundos posibles, es decir, de mundos internamente libres de autocontradicciones. Estos mundos coinciden en ciertos aspectos –por ejemplo en lo que atañe a las verdades eternas– mientras que difieren en otros. Un existente es posible cuando carece de contradicción alguna. Cuando algunos

Sin embargo, al igual que lo fue para Platón, para Badiou el filósofo no se debe contentar con obtener la Idea, sino que debe transmitirla aunque, a diferencia de lo que postulaba la doctrina platónica, esta transmisión no va dirigida a unos pocos elegidos, sino que debe ser universal y igualitaria. En otras palabras, la tarea de la filosofía es transmitir la idea de que cualquiera, en la medida que puede extraer la imagen de su presente, puede ser filósofo. De esta manera Badiou nos presenta una filosofía entendida no tanto como elaboración teórica de la Idea, sino como pedagogía de su transmisión a partir de los principios de universalidad e igualdad. Para ello es necesario presentar la Idea no como un pensamiento privado al que únicamente el filósofo tiene capacidad para acceder, sino como un pensamiento público al que cualquiera pudiera tener acceso. La tarea del filósofo, por tanto, no consiste meramente en realizar reflexiones privadas acerca de la contemporaneidad para posteriormente presentar sus resultados al público, sino que el propio proceso de sustracción de la Idea debe realizarse en público de manera que cualquiera pueda corroborar por sí mismo la verificabilidad de sus argumentos. De esta manera el filósofo, al hacer público dicho proceso, no transmitirá simplemente un saber, sino que además transmitirá una actitud, un modo de pensar y de argumentar universal e igualitario. Se trata de construir una «escena» en la que cualquiera pueda dar cuenta de la objetividad de los argumentos que allí se generan. La tarea del filósofo consistirá en favorecer la construcción de estas escenas en las que, a través del diálogo y del libre intercambio de opiniones, cualquiera pueda incorporarse al proceso de sustracción de la Idea del presente. El único principio que debe primar –y en este punto Badiou coincidirá con Rancière– es el principio igualitario de reconocimiento objetivo de los argumentos. Finalmente, cualquier opinión puede participar en la escena filosófica que nos propone Badiou (dimensión democrática de la filosofía) siempre y cuando cualquiera pueda evaluar su verificabilidad por sí mismo (dimensión igualitaria de la filosofía). De esta manera la autoridad del filósofo se diluye en la autoridad del principio de reconocimiento objetivo

---

posibles existentes forman parte de uno y el mismo mundo posible, ellos son compositibles para este mundo en el que existen. Cuando ellos no son compositibles, aunque su existencia por separado sea posible, su coexistencia no será posible. (Cfr., Russell, B., (1900: 573) citando a Leibniz, G. W., (1875-90) *Die philosophischen Schriften*, III).

de las opiniones, posibilitando una auténtica escena pedagógica igualitaria en la que cualquiera puede ser maestro y cualquiera alumno. Ahora bien, el sometimiento de la escena filosófica a este principio obliga a que cualquiera de estos argumentos esté respaldado por un hecho fáctico contrastable. Sólo si existe un elemento material compartido al que poder acudir para verificar con objetividad las opiniones que allí se enuncian, es posible cumplir la tarea universal e igualitaria de la filosofía. En otras palabras, para Badiou es necesario prescribir el materialismo de la escena filosófica para poder construir una situación *de facto* igualitaria, oponiéndose a otras concepciones idealistas o «progresistas» (utilizando terminología rancierana) que abogan por una situación igualitaria *de iure*, es decir, una situación igualitaria por venir a partir de su prescripción desigualitaria.

Para Badiou, la propuesta de una filosofía fundada en una forma de argumentar la existencia de verdades universales de manera objetiva irrumpe frente a la filosofía que ha dominado el siglo XX. Para el filósofo francés esta filosofía puede dividirse en tres corrientes fundamentales: la hermenéutica, la analítica y la postmoderna (Badiou, 2006c: 53-9). La corriente hermenéutica, que procede históricamente del romanticismo alemán y cuyos nombres más relevantes son Heidegger y Gadamer; la corriente analítica, originada en el *Círculo de Viena* y cuyos principales filósofos son Carnap y Wittgenstein; y la corriente postmoderna, que toma prestadas características de las otras dos y cuyos filósofos de referencia son Derrida y Lyotard. Desde el punto de vista de Badiou estas tres corrientes mantienen la idea de que «la filosofía está situada en el fin de la filosofía o que la filosofía está declarando un determinado final de sí misma» (*op. cit.*: 55). Es por ello que en diferentes momentos de su obra se refiere a estas corrientes como «anti-filosofía»<sup>4</sup>. Para Badiou, aquello que unifica estas tres corrientes es su rechazo a pensar en un lenguaje universal, reduciendo la tarea de la filosofía a una meditación acerca las particularidades del sentido del habla: la hermenéutica interpretando un acto de habla, la analítica elucidando las reglas que lo gobiernan y la

---

<sup>4</sup> Badiou toma prestada la etiqueta de «anti-filósofo» de una autodescripción lacaniana. Esta etiqueta puede ser aplicada a muchos pensadores que son fuente de inspiración del propio Badiou: Heráclito, San Pablo, Pascal, Lacan, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger y el primer Wittgenstein. (Cfr. Hallward, P., 2003: 20-3).

postmoderna exponiendo de forma fragmentada sus diferentes formas discursivas sin hegemonía alguna (*op. cit.*: 56). La «anti-filosofía» crítica de manera genealógica, lógica o lingüística cualquier pretensión de exponer con claridad sistemática cualquier lenguaje universal. En oposición a estas tendencias dominantes de la filosofía contemporánea Badiou reivindica la práctica filosófica a partir de un lenguaje sistemático, objetivo y universal. Sin asumir dicho presupuesto la tarea de transmisión igualitaria de la Idea del presente está condenada a su fracaso. Badiou encuentra como referente de este lenguaje el lenguaje matemático. Las matemáticas (y más concretamente la teoría de las categorías y la teoría de conjuntos), a juicio de Badiou, es el paradigma de una forma de argumentar universal e igualitaria. De manera que el filósofo, tomando como modelo el proceder de los argumentos matemáticos, debe ser capaz de construir la escena filosófica y conseguir, por un lado, que cualquiera reconozca que nuestro presente se estructura en torno a determinadas figuras subjetivas artísticas, políticas, científicas y amorosas y, por otro lado, que cualquiera sea capaz de reconocer por sí mismo dichas figuras a través de un pensamiento universal e igualitario.

Sin embargo, a través de los argumentos objetivos, el filósofo únicamente es capaz de transmitir la dimensión onto-lógica de la Idea del presente. ¿Cómo transmitir la dimensión afectiva? Para realizar esta tarea Badiou propone como paradigma el lenguaje del arte. El arte para Badiou, al igual que para Deleuze, es uno de los principales ámbitos productores de afectos, sólo que para el primero los afectos tienen un componente eminentemente práctico o persuasivo. Así, el filósofo debe buscar en el arte de su época aquellos personajes que tipifican los discursos afectivos contemporáneos del propio arte, de la política, de la ciencia y del amor. De esta manera podrá presentar de una manera clara y sencilla las figuras éticas subjetivas que hacen «composable» la Idea afectiva del presente. Pero Badiou no limita el uso del arte en la escena filosófica a la presentación de la dimensión afectiva de la Idea, sino que también la extiende a su dimensión intelectual. El filósofo, dirá Badiou, puede servirse del poder de seducción de determinadas figuras retóricas del arte para hacer más accesible la transmisión de la Idea del presente. Para ello deberá buscar en las obras de arte aquellos elementos (fábulas, imágenes y otras ficciones) que ejemplifiquen con simplicidad la

estructura lógica de la Idea. La simplicidad con que la figura metafórica presenta una complejidad, unida al poder de seducción de las propias retóricas del arte, permitirá al filósofo persuadir al resto de participantes de la escena filosófica, favoreciendo su desarrollo. Badiou adopta aquí una concepción del arte típicamente platónica. Para el filósofo francés, al igual que para Platón en su época, el arte únicamente podría participar en la escena filosófica siempre y cuando contribuyera a la transmisión pedagógica de la Idea. El poder de «encantamiento» y de persuasión del arte debe ser puesto al servicio de la tarea filosófica.

Por tanto, Badiou nos propone pensar en el (re)comienzo de la filosofía tras la declaración de su muerte por parte del pensamiento del siglo XX a través de un retorno a Platón. Pero recuperar a Platón hoy exige la tarea de traducirlo, de hacer su texto contemporáneo. Para ello Badiou, en su seminario *Pour aujourd'hui: Platon!* (2009-10), propone tres tareas fundamentales: universalizar y democratizar la tarea de la filosofía, reestructurar formalmente la escena de transmisión filosófica y revisar sus conceptos a partir de las teorías filosóficas contemporáneas. Con respecto a la primera tarea, Badiou nos invita a leer la obra platónica más allá de las particularidades culturales de su época y a extraer la universalidad de su contenido filosófico. Universalizar la filosofía de Platón consiste en afirmar que, contra Platón, la emancipación no está únicamente al alcance de una minoría aristocrática (la clase de los guardianes), sino de cualquiera. La misma historia nos ha mostrado, afirma Badiou, que la emancipación se encuentra al alcance de cualquiera, más allá de su raza, sexo y condición social. Así, debemos entender el aristocratismo platónico como una sutura a las condiciones culturales y sociales de su época y no como una consecuencia de su filosofía. Respecto a la segunda tarea, derivada de la primera, Badiou propone la necesidad de reestructurar el estilo de exposición del diálogo filosófico. A pesar de que Platón utiliza la forma del diálogo teatral como representación del encuentro democrático de múltiples voces, es fácil constatar que el maestro filósofo acapara un rol principal entre ellos. Contra Platón, nos dirá Badiou, es necesario restar protagonismo a la figura del maestro filósofo en el desarrollo de las situaciones filosóficas dando cabida a la improvisación y la participación de cualquiera en cualquier momento. El filósofo no debe construir la escena de manera que pueda predecir cómo se va a desarrollar un

debate filosófico, sino que debe confiar en el carácter universal de sus argumentos. Finalmente, la tercera tarea consiste en *materializar* los conceptos platónicos y, principalmente, su concepto de «verdad». Frente al platonismo convencional, una verdad debe dejar de ser un ente que trasciende el mundo sensible para que pueda acontecer de manera inmanente y múltiple en el mundo en el que vivimos. De esta manera, para Badiou, el platonismo de hoy en día debe reivindicar la existencia de verdades *en* el mundo. Estas verdades no son más que procedimientos materiales que agujerean el saber contemporáneo del arte, la política, la ciencia y el amor proponiendo lógicas post-acontecimentales genéricas que van dirigidas a cualquiera.

El proyecto que presenta Badiou nos permite pensar en la filosofía no tanto como una teoría, sino como una práctica didáctico-igualitaria. La tarea de la filosofía es transmitir la idea de que cualquiera puede pensar por sí mismo el presente exponiendo con objetividad las verdades existentes y los discursos afectivos que las sostienen. Para ello es necesario construir una escena filosófica a partir de una operación real, simbólica e imaginaria. En primer lugar una operación real u ontológica que nos permita prescribir con claridad y de manera sistemática los elementos materiales que constituyen una situación potencialmente acontecimental [événementiel]. Tal y como veremos, Badiou prescribirá cuatro tipos de materialidades aptas para la construcción de una escena filosófica. Estas son la diferente materialidad de las obras de arte en sus diversas disciplinas artísticas, el cuerpo del trabajador y de las masas populares, la materialidad de la letra y el número en las teorías científicas y el cuerpo de los amantes en el proceso amoroso. Para Badiou la historia nos ha mostrado que, hasta el momento, la tarea de presentar con objetividad la Idea del presente más allá de estos cuatro ámbitos materiales ha resultado imposible. En otras palabras, hasta el momento, la tarea de exposición sistemática de la estructura del presente a cargo de la filosofía ha estado condicionada a alguno de estos cuatro ámbitos materiales. En segundo lugar, una operación simbólica o lógica. Esta operación consistiría en la descripción de la estructura lógica de los ámbitos materiales prescritos con anterioridad. La tarea consistiría principalmente en identificar las lógicas dominantes existentes en el arte, la política, la ciencia y el amor, para posteriormente deducir sus respectivas lógicas inversas o acontecimentales. De esta manera podríamos identificar, si existieran,

aquellos cuerpos verdaderos que lo verificaran. Dichos cuerpos constituirían, para Badiou, las figuras subjetivas excepcionales de una época. Partiendo de estas figuras, las dominantes y las excepcionales, podríamos clasificar el resto de elementos que pertenecen a cada una de las situaciones dependiendo del modo en que se posicionen frente a ellas. Esta clasificación, al igual que todas las demás, estaría condicionada por el principio de igual reconocimiento de los argumentos, de manera que cualquiera pudiera verificar por sí mismo aquello que otro afirma. En tercer lugar una operación imaginaria o afectiva que consistiría en el uso de figuras ficticias (fábulas, imágenes y personajes) para seducir a la participación en la escena filosófica. A través del uso persuasivo de las ficciones del arte Badiou nos propone pensar el acto filosófico de transmisión de la Idea como una operación en la que se produce una conversión de los afectos positivos que guían nuestra vida. De esta manera la ética hedonista fundada en el goce breve e interesado es sustituida por una ética de las verdades fundamentada en el goce desinteresado según la experiencia de las verdades.

## **2.- El cine en el proyecto de (re)comienzo de la filosofía de Badiou**

La cuestión que nos preguntábamos al comienzo de esta introducción era: ¿Qué papel juega el cine en el proyecto de (re)comienzo de la filosofía después de la declaración de su muerte por parte de las filosofías del siglo XX? En primer lugar, Badiou se acerca al cine porque encuentra en sus operaciones artísticas el referente que tiene que seguir la filosofía, tal y como la ha definido a partir de *Logiques des mondes*. Para Badiou (2004c, 2005b) el arte del cine representa el paradigma de un proceso inacabable de búsqueda de la pureza de las ideas filmicas a partir de la impureza de su propio material. Así, mientras que para el cine dicha impureza se encuentra representada por el contagio de las imágenes populares contemporáneas, para la filosofía estará representada por el contagio de las opiniones convencionales. Por otro lado, la filosofía encuentra otra semejanza con el cine, pues la Idea filosófica, en la medida en que su lógica se sustrae de la lógica excepcional de otras ideas, es impura al igual que la idea cinematográfica: la impureza de la Idea filosófica consiste en la apropiación de las lógicas excepcionales que derivan de las ideas artísticas, políticas, científicas y amorosas, mientras que la impureza de la idea-cine se sustrae de la lógica



excepcional de otras ideas artísticas (música, pintura, teatro, etc.). De esta manera la filosofía de Badiou encuentra su paradigma en el arte del cine en tanto procedimiento de sustracción de purezas formalmente impuras a partir de la depuración de la impureza de su material.

Sin embargo, para Badiou el cine no sólo se muestra como paradigma o referente de la filosofía, sino como su condición condicionada. Por un lado, el cine es capaz de condicionar la filosofía porque, tal y como Badiou expone en su teoría cinematográfica, puede ser pensado como un ámbito capaz de producir acontecimientos que rompan con el saber dominante (Badiou, 1999a). La aplicación de su teoría ontológica-lógica del sujeto al ámbito cinematográfico le permitirá pensar el acontecimiento fílmico con la claridad y sistematicidad que requiere la escena filosófica. A través de sus propios (falsos) movimientos locales-globales derivados de las operaciones de toma-montaje, el cine puede producir imágenes fílmicas capaces de romper con las tendencias dominantes, condicionando así la idea del cine contemporáneo. De esta manera, la teoría fílmica de Badiou nos presenta el cine como uno de los ámbitos capaces de condicionar la presentación filosófica de la Idea del presente. Por otro lado, el cine está condicionado por la filosofía porque ésta puede acudir a su capacidad de «encantamiento» de las masas para hacer más persuasiva la presentación de la Idea. Badiou se acerca así un uso didáctico o ético del arte tal y como la expuso Platón en sus *Diálogos*. Para Platón el filósofo únicamente debía acudir al lenguaje artístico en la medida en que éste contribuyera a la didáctica de la Idea filosófica. El lenguaje artístico tiene un poder de seducción al que la filosofía no debe renunciar. Sin embargo el filósofo debe ser capaz de ponerlo al servicio de su tarea pedagógica. Así, de la misma manera que lo hizo Platón en la exposición de su filosofía, Badiou propondrá que el filósofo busque en el cine imágenes, personajes y fábulas que haga más seductora la escena filosófica. Ahora bien, para evitar interferir en la tarea filosófica, la estructura de estas figuras fílmicas debe adaptarse a la estructura de la Idea. Vista desde esta perspectiva, podríamos decir que la filosofía, en la medida en que pone sus fábulas e imágenes al servicio de la presentación de la Idea, hace un «uso táctico» del cine. El filósofo únicamente se interesaría por el cine en tanto productor de figuras que le permitan representar la estructura formal y afectiva de la Idea. Ahora

bien, el cine, para Badiou, muestra una ventaja con respecto al poder de seducción de las otras artes. El cine es el arte que más seduce a las masas porque está «contagiado» por imágenes populares y por las nuevas tecnologías. Esto le da una ligera ventaja con respecto a las otras artes en lo que se refiere a la exposición persuasiva de la Idea. En otras palabras, el cine «encanta» la Idea filosófica a través de imágenes e historias populares a las que millones de individuos o han tenido acceso o pueden tenerlo sin necesidad de tener un conocimiento específico. La teoría cinematográfica de Badiou abre las puertas al cine para la participación en la construcción de las dimensiones real, simbólica e imaginaria de la escena filosófica.

En lo que respecta a la dimensión real de la escena filosófica, el ámbito cinematográfico ofrecerá al filósofo una materialidad en la que buscar figuras subjetivas contemporáneas. Para Badiou la construcción igualitaria de la escena filosófica está condicionada por la presentación de un cuerpo al que cualquiera pudiera acudir para corroborar sus argumentos. Ahora bien, esta presentación tiene que ser realizada de manera sistemática y estructurada. En la meditación cuarta de *L'Être et l'événement* (1988b), Badiou utiliza como referente de esta presentación ontológica la teoría axiomática de conjuntos. La teoría de conjuntos es el paradigma de la presentación sistemática al pensamiento del ser como múltiple de múltiples. La presentación ontológica se muestra en esta teoría como una operación prescriptiva de los axiomas fundamentales que nos permiten pensar la estructura del ser en su pura multiplicidad. Así, a través de la declaración del axioma del conjunto vacío, la teoría de conjuntos afirmará la existencia elemental que pone al vacío «como uno» para poder ser presentado en un conjunto (*op. cit.*: 74). Podríamos decir que dicho axioma nos presenta al vacío como «conjunto vacío» y, por tanto, como la porción elemental existente en un conjunto, la mínima cantidad de materia a partir de la cual cualquier conjunto matemático puede ser derivado. Por otro lado, a través del axioma de extensionalidad, la teoría de conjuntos postula que todo lo que existe pertenece a un conjunto. De manera que, como todo conjunto es un múltiple de múltiples, sólo podemos declarar la existencia de un múltiple –o elemento– en la medida en que pertenece a otro múltiple. Ser presentado significa declararlo perteneciente a un múltiple. Así el hecho de que un elemento exista como perteneciente a un múltiple no tiene nada que ver con las

propiedades intrínsecas de dicho elemento, sino que depende del propio hecho de estar presente en dicho múltiple. A partir de estos dos axiomas la teoría de conjuntos nos muestra que es posible deducir otros axiomas operacionales («axioma de separación» y «axioma de unión») a partir de los cuales es posible estructurar nuevamente los elementos del conjunto en subconjuntos obteniendo así una meta-estructura de la situación. En *L'Être et l'événement*, Badiou afirma que es posible pensar ontológicamente cualquier situación tomando como modelo el pensamiento axiomático de la teoría de conjuntos.

De esta manera, si aplicamos este modelo de pensamiento a la presentación ontológica de la situación cinematográfica en la escena filosófica, el filósofo debería enunciar los axiomas fundamentales que estructuran dicha situación. Por un lado declararía su «axioma del conjunto vacío» afirmando la existencia de la imagen-lumínica como unidad elemental de la materia fílmica. Por otro lado declararía «el axioma de extensionalidad» enumerando aquellos elementos que pertenecen a la situación-conjunto del cine en la actualidad. Posteriormente, partiendo de los elementos enumerados por los axiomas fundamentales, el filósofo podrá ir deduciendo otros axiomas operacionales que le permitirán prescribir una meta-estructura compuesta por subconjuntos de pertenencia. Así el filósofo podría presentar una taxonomía de categorías que le permitiera clasificar las imágenes fílmicas de acuerdo a su pertenencia a un plano, una secuencia, un filme, un autor, un género, un subgénero, una nacionalidad, etc. Esta prescripción ontológica dispone el material fílmico de una manera sistemática y estructurada para poder argumentar con objetividad lógica la existencia, o no, de cuerpos fílmicos-verdaderos. Estos argumentos constituirán la segunda dimensión de la escena filosófica, a saber, «la dimensión simbólica».

La aplicación de su teoría ontológica al cine le permite preparar el ámbito fílmico para que pueda ser descrito lógicamente y, así, condicionar la dimensión simbólica de la escena filosófica. Tal y como hemos visto, esta dimensión señalaba el proceso dialéctico y argumental por el que se describía la estructura objetiva de las figuras subjetivas post-acontecimientales que hacen «componible» la Idea. Ahora bien, este proceso estaba condicionado por un principio lógico fundamental, a saber, el principio

de evaluación objetiva de los argumentos. Este principio prescribía la igualdad y la universalidad de la escena filosófica, de manera que cualquier opinión o argumento estaba condicionado a que cualquiera pudiera verificarlo por sí mismo. Badiou ha desarrollado esta metodología descriptiva en el «Libro III» de su *Logiques des mondes* (2006b). Esta metodología, que recibe el nombre de «fenomenología objetiva», encuentra sus bases en la teoría matemática de los *topoi* y en concreto en el «álgebra completa de Heyting». Lo que nos muestra el «álgebra completa de Heyting» es que, dada una organización transcendental (un sistema de evaluación que nos muestra que algo es «mayor que» o «menor que») de un aparecer, es posible construir su estructura si somos capaces de ordenar, según una escala de intensidades de aparición que oscila entre el máximo existente y el mínimo existente, diferentes regiones del aparecer de dicho mundo. La teoría de los *topoi* permite a Badiou fundamentar su método fenomenológico a partir de una lógica objetiva materialista. Dicha lógica le ofrece la oportunidad de obtener la estructura inteligible (ontológico-lógica) de un mundo –a la que, en homenaje irónico a Kant, Badiou denomina «transcendental»– sin acudir a la figura de un sujeto empírico o transcendental, partiendo del análisis de sus fenómenos. La fenomenología objetiva aplicada al ámbito material del arte recibe en la filosofía de Badiou el nombre de «inestética» (Badiou, 1998h). De manera que si existiera una inestética del cine, ésta designaría el conjunto de operaciones argumentales por las que se describe, de acuerdo al método fenomenológico objetivo, la estructura onto-lógica de la situación fílmica contemporánea. Ahora bien, esta tarea está condicionada por la existencia de cuerpos fílmicos post-acontecimientales o, tal y como Badiou denomina, «verdades-cine». Y dado que la lógica acontecimiental es una lógica excepcional a la lógica dominante de una situación, podríamos decir que la inestética del cine designaría la exposición objetiva de la existencia de las verdades-cine de una época en oposición a las tendencias fílmicas dominantes.

Por lo tanto, el argumento inestético tiene como condición previa la prescripción ontológica o axiomática de las unidades elementales materiales que pertenecen a la situación cinematográfica actual (que hemos designado como «dimensión real de la escena filosófica»). A partir de esta prescripción el filósofo iniciaría una tarea descriptiva por la que se trataría de identificar la lógica de los fenómenos

cinematográficos dominantes, es decir, aquellas tendencias absolutamente evidentes y necesarias para dar al mundo-cine actual una «envoltura» de totalidad. Estas operaciones condicionan el aparecer del resto de operaciones filmicas y, por lo general, se encuentran legitimadas por aquello que Althusser denominó «los aparatos ideológicos del estado». Ahora bien, dado que el material del cine está «contagiado» por imágenes contemporáneas, el argumento inestético debe incluir la descripción de las tendencias dominantes en la apropiación filmica de éstas. Asimismo, dado que el lenguaje del cine está contagiado por otros ámbitos artísticos, el argumento inestético debe incluir la descripción de las tendencias dominantes en la apropiación filmica de las otras artes. Una vez realizada esta descripción será posible formular hipótesis acerca de la lógica acontecimental de las posibles verdades de la situación filmica contemporánea. Para ello habría que deducir las operaciones filmicas inversas a las lógicas dominantes anteriormente descritas. De esta manera cualquiera podría identificar si existe algún cuerpo que verifique las lógicas hipotetizadas, completando la presentación de la idea filmica del presente. Finalmente, vemos que el argumento inestético, al conceder al cine la capacidad de producir verdades, le acaba concediendo, también, la virtud de producir un pensamiento objetivo y, por tanto, universal e igualitario. La inestética supera así las limitaciones subjetivistas y autoritarias de los discursos éticos, hermenéuticos o estéticos que han caracterizado la relación entre la filosofía y el cine. Para Badiou estos discursos imposibilitan la tarea igualitaria de la filosofía, ya que el criterio de evaluación de sus argumentos se fundamenta en la autoridad del filósofo o del artista para corroborar una verdad transcendental, un sentido oculto, o una taxonomía preestablecida.

Finalmente, la teoría filmica de Badiou permite pensar en el cine como un ámbito capaz de participar en la construcción de la dimensión imaginaria de la escena filosófica. El carácter mayoritariamente impuro del material fílmico convierte al cine en una de las artes contemporáneas que ofrecen el mayor número de recursos poéticos para la construcción del componente afectivo y persuasivo de la escena filosófica. Hoy en día, la imagen filmica es la materia artística que puede seducir a un mayor número de personas porque, ya que es obtenida de la imagería popular, es reconocida por cualquiera y, ya que da cabida al uso de las nuevas tecnologías, puede ser proyectada en

diferentes lugares. Así, las ficciones y los relatos populares del cine le dan la oportunidad al filósofo de hacer más persuasiva la tarea filosófica. Ahora bien, de acuerdo con la teoría del arte de Platón, el uso de dichas ficciones filmicas estará condicionado a dicha tarea. De esta manera el filósofo sólo debería utilizar aquellas ficciones que representen una estructura análoga a la estructura lógica y afectiva de la Idea. Para la tarea de representación de la estructura lógica el filósofo podría hacer uso de diferentes fábulas e imágenes popularizadas por el cine. Para la tarea de representación de la estructura afectiva de una Idea el filósofo encontrará en los personajes filmicos el recurso idóneo. Badiou (2007b: 64) se refiere a dichos personajes con los términos «ficciones típicas» o «figuras tipo». La «figura tipo» de Badiou supone, a nuestro parecer, una reconversión ética de aquello que Deleuze y Guattari (1991: 65) denominaron «personaje conceptual». La razón de esta reconversión la encontramos en su concepción de los «afectos». Tal y como Badiou expuso en su *Théorie du sujet*, los afectos no se refieren a experiencias sensibles (Deleuze y Guattari, *op. cit.*: 67), sino a un modo de hacer «afectado» por un acontecimiento. Un afecto no es más que el nombre o concepto que nos permite identificar el hacer de un sujeto de manera consistente, de manera que a través de él podemos reconocer un modo o estilo de actuar (Badiou 1982: 179, 313). Badiou identificará cuatro tipos de afectos (angustia, coraje, superego o terror y justicia). Estos cuatro afectos deben ser entendidos como cuatro polos de un espacio topológico en el que ubicar diferentes tipos de discurso acerca de las orientaciones en el hacer de un sujeto ante un procedimiento de cambio. Para Badiou dichos discursos, en tanto identifican un modo de hacer del sujeto, podrían entenderse como «formaciones subjetivas de la ética» o «éticas del sujeto» (*op. cit.*: 341-2). Esta concepción *sui generis* del término «afecto» le permite pensar en la figura del «personaje-tipo» del cine como la mejor forma de re-presentar los discursos ético-afectivos de la Idea del presente. Estos discursos estarían compuestos por el enfrentamiento de dos figuras éticas-tipo: la figura ética del discurso nihilista dominante sostenida en los afectos del miedo y del placer efímero y particular, y la figura ética del discurso de la confianza sostenida en el afecto de la valentía y de la justicia. De la misma manera es posible identificar a aquellos personajes que representen una figura ética de la valentía «debilitada» por una recaída en el discurso nihilista del hedonismo contemporáneo u «oscurecida» por el discurso del terror de las formas totalitarias del

pasado. Finalmente, y dado que existen cuatro ámbitos en los que un individuo puede ser afectado por un acontecimiento, a saber, el artístico, el político, el científico y el amoroso, el filósofo podría utilizar estas figuras éticas para cada uno de estos ámbitos: la figura ética del artista en busca de nuevas configuraciones formales frente al artista sometido al arte-espectáculo y multicultural; la del obrero que participa en nuevos movimientos de emancipación frente al trabajador sometido a la estructura desigualitaria de la empresa; la del científico que busca nuevos modelos epistemológicos frente al científico sometido a las innovaciones tecnológicas que exige el mercado; y la del amante que se incorpora a una vida de Dos a partir de un encuentro amoroso frente al amante libertino y al pacto matrimonial.

Ahora bien, ¿cómo expone Badiou el papel que debe jugar el cine en la construcción de la escena filosófica? Aunque no lo hace de manera explícita, sus textos fílmicos pueden ser leídos como una propedéutica para pensar el cine dentro del proyecto de renovación de la filosofía contemporánea. Esta propedéutica se fundamenta principalmente en la legitimación del ámbito fílmico no sólo como un ámbito capaz de transmitir afectos sino también de producir un pensamiento artístico verdadero y, por tanto, post-acontecimienta. En otras palabras, Badiou, a través de sus textos fílmicos, nos ofrece una propedéutica de la inestética del cine y de su uso ético o afectivo.

En tanto propedéutica de la inestética del cine, los textos fílmicos de Badiou se desarrollarán a partir de dos operaciones fundamentales: por un lado, el reconocimiento del hecho de que la situación actual cinematográfica carece de pensamientos novedosos, y por otro, del hecho de que el cine ha producido ideas en el pasado. La primera operación se evidencia en aquellos textos en los que define la situación actual del cine como una «versión exasperada e hipertensa de esquemas preexistentes» (Badiou, 1999a: 54) o una industria del espectáculo privado (*id.*, 1990d: 144). La segunda operación la desarrollará en aquellos artículos en los que describe lo que a su juicio podría ser denominado como «la idea del cine de la modernidad». El cine de la modernidad designa una serie de filmes que a lo largo de los setenta propusieron nuevas operaciones fílmicas para «depurar los materiales (visibles y audibles) de todo lo que los relaciona con el dominio de la representación, de la identificación y del realismo» (*id.*, 1999a: 43-

5). Badiou identifica como «referencia [repère]» acontecimental de estas operaciones el cine del Godard de los setenta, y como sus consecuencias verdaderas, el cine Marguerite Duras, el primer Wenders, los Straub, Richard Dindo, René Allio o Denis Lévy (Badiou, 1983c). Para Badiou los filmes de estos autores, en la medida en que ofrecían una nueva concepción de «espacio fílmico» opuesta a las tendencias dominantes de un espacio sometido a la representación sensible, posibilitaban el pensamiento estructurado y sistemático de la situación fílmica de la época, es decir, su idea-cine.

En nuestra opinión la descripción que realiza Badiou de la idea del cine de la modernidad debe ser pensada como la justificación de la prescripción ontológica del ámbito fílmico como ámbito capaz de producir acontecimientos y, por tanto, de condicionar la dimensión real de la filosofía contemporánea. Podríamos decir que la propedéutica que Badiou desarrolla en sus textos, en la medida en que se fundamenta en la transmisión de una suerte de fe en la «resurrección» de la idea cinematográfica, tiene tintes proféticos o mesiánicos. En sus textos fílmicos Badiou nos muestra que, a pesar de que en la actualidad el pensamiento fílmico es confuso por estar sometido a la «oscuridad» de la industria comercial reinante (1990d: 144), también es cierto que en el pasado el cine se ha mostrado capaz de pensar a partir de rupturas acontecimientales con las tendencias dominantes (1999a: 42). Mostrándonos la existencia de acontecimientos cinematográficos pasados, Badiou pretende incitarnos a que prestemos atención al ámbito fílmico como un ámbito capaz de volver a producirlos. A esta figura temporal Badiou la denominará «el entre-dos acontecimental» (1988b: 234). El «entre-dos» del acontecimiento nos permite apostar por la venida de un acontecimiento en una situación determinada a partir de la existencia de uno anterior. Esta figura se sostiene bajo la forma del «futuro-anterior». Para que haya acontecimiento, declara Badiou, «se requiere que se pueda estar en el punto de las consecuencias de otro» (*op. cit.*: 235). De esta manera, Badiou evitará caer en aquello que denomina el «izquierdismo especulativo» de la filosofía (*op. cit.*: 235). Frente al izquierdismo especulativo que trata de fundamentar la identificación del acontecimiento en su declaración como novedad absoluta, la propedéutica filosófica de Badiou se fundamenta en la idea de que la identificación de un acontecimiento tiene como presupuesto –aunque sea implícito– la circulación de un acontecimiento ya declarado. En otras palabras, la identificación de



un acontecimiento en una situación determinada tiene como condición la declaración de la existencia y de la desaparición de las consecuencias de un acontecimiento previo. En nuestra opinión, en sus textos filmicos Badiou aplica la figura propedéutica del «entre-dos acontecimientales» al ámbito cinematográfico para transmitirnos una fe en la «resurrección» acontecimientales de la idea cinematográfica: es necesario ser fieles al hecho de que existió y finalizó la verdad cinematográfica del cine de la modernidad para esperar su resurrección bajo otra forma diferente. Esta «segunda modernidad cinematográfica» aparecerá como una nueva modernidad, una modernidad que no es ni del futuro ni del pasado, sino de un futuro anterior. El cine de la segunda modernidad acontecerá sin más referencias que la de ser un cine que rompe con el régimen dominante del cine comercial proponiendo una nueva configuración formal cinematográfica, la «rareté comme seule exception possible de la règle généralisée: l'inflation» (Badiou, 1983c: 106, 107).

Por tanto, podríamos decir que, a través de sus textos filmicos, Badiou nos propone una propedéutica de la inestética del cine contemporáneo mediante la descripción de la idea del cine de la modernidad. De esta manera nos presenta el ámbito cinematográfico como un ámbito capaz de condicionar la dimensión real y simbólica de la escena filosófica. Por un lado, el cine puede condicionar su dimensión real porque es capaz de presentarnos de manera estructurada un conjunto de elementos capaces de producir rupturas acontecimientales. En sus textos Badiou nos presenta la imagen-materia-luz en movimiento como el cuerpo real que el cine ofrece a la escena filosófica para buscar las verdades artísticas de una época. Por otro lado, el cine condiciona su dimensión simbólica porque posibilita una descripción objetiva de la lógica de dichas rupturas partiendo de las lógicas dominantes existentes. Los textos filmicos de Badiou ejemplifican esta tarea descriptiva. En ellos, Badiou, al describir las operaciones del cine de la modernidad como operaciones excepcionales que tratan de depurar su materia de las tendencias dominantes de una espacialidad representativa (*op. cit.*: 104-6), nos presenta el ámbito filmico como un ámbito cuyas verdades pueden ser pensadas con objetividad.

A través de sus propias descripciones de la idea del cine de la modernidad, Badiou nos muestra cómo debe ser la inestética del cine. En ellos vemos cómo el filósofo, en su tarea de exponer de manera objetiva dichas verdades, debe partir de las lógicas dominantes del cine para representar las imágenes populares del mundo contemporáneo a partir de un diálogo con las otras artes. De manera que, una vez expuestas con objetividad dichas tendencias, es posible obtener por deducción las operaciones artísticas inversas que depuran dicho material. Sin embargo, Badiou no se conformará con presentarnos una inestética de la modernidad del cine, sino que nos presentará lo que a su juicio podrían ser algunas de las lógicas dominantes del cine contemporáneo. Estas lógicas serían las siguientes: la visibilidad integral de la desnudez erótica, la violencia extrema y la crueldad, la figura del obrero resignado a la situación socio-económica existente, el motivo milenarista y el fatalismo contemporáneo, la comedia pequeñoburguesa carente de contenido, el agenciamiento convencional de la música en el cine como acompañamiento rítmico, y la actuación sometida al modelo típico del actor norteamericano (Badiou, 1999a: 47-53). Identificando las tendencias dominantes del cine contemporáneo, Badiou nos señala de una manera indirecta la forma con la que debemos esperar el acontecer de las verdades-cine contemporáneas. Tal y como nos ha mostrado el arte del cine de la modernidad, si estas verdades aparecieran lo harían como operaciones de desplazamiento y de depuración de estas tendencias dominantes, es decir, como la desvinculación de la imagen del cuerpo desnudo de su uso como mero objeto sexual al servicio de los deseos; la depuración de los relatos de homicidios espantosos y de acciones monstruosas, propias del cine policial y de acción, de las imágenes de violencia y crueldad extrema; la desvinculación de la figura obrera de su sometimiento a las condiciones socio-económicas existentes a través de la construcción de nuevas figuras políticas del trabajador que no caigan en la nostalgia; la depuración de la imaginaria convencional de la catástrofe y la salvación a través de la construcción de nuevas épicas contemporáneas reales; el desplazamiento de la comedia pequeñoburguesa contemporánea de sus retratos histéricos y vacuos a través de la construcción de tramas que relacionen diferentes figuras subjetivas; la depuración de la categoría de «ritmo fílmico» de las síntesis musicales redundantes a través de la construcción de nuevas relaciones entre el ritmo sonoro y el visual; y la depuración del trabajo del actor de su agenciamiento americano o hollywoodense a través de nuevas

formas de actuación desligadas de la evidente identificación visual de sus gestos y la sonoridad de su elocución.

Finalmente, en tanto propedéutica del uso afectivo o ético del cine, los textos filmicos de Badiou ejemplifican el modo en que la filosofía puede acudir al cine para representar la estructura lógica y afectiva de la Idea haciendo su exposición más persuasiva. En lo que se refiere a la representación de la estructura lógica del concepto «Idea», Badiou no duda en acudir a filmes comerciales para buscar en ellos figuras que le puedan ser útiles para la transmisión de su filosofía. Al realizar esta operación no le preocupa tanto si el cine es capaz o no de producir verdades, sino si el cine es útil para la didáctica de sus conceptos. A partir de este punto de vista «táctico» Badiou buscará en el cine figuras ficticias análogas a la estructura de su concepto de «Idea» que le permitan hacer más seductor su aprendizaje. Badiou (2003b) encuentra una de estas figuras en el filme de los hermanos Wachowski, *The Matrix*. Podríamos decir que *The Matrix* es para Badiou lo que el mito de la caverna fue para Platón, a saber, una perfecta representación de la estructura formal de la Idea entendida como su puesta en escena a través de un proceso educativo. En lo que se refiere a la representación de la estructura ética de la Idea, los textos filmicos de Badiou se limitarán a exponer personajes filmicos que tipifican los discursos éticos de los ámbitos artístico, político y amoroso del presente: la figura ética del artista en busca de nuevas configuraciones formales frente al artista sometido a los condicionamientos del mercado tal y como lo presenta Godard en *Passion* o en *Histoire(s) du cinéma* (Badiou, 2001a, 1998d); la figura ética de las clases populares capaces de incorporarse a nuevos procesos políticos de emancipación al margen de las formas sindicales o de partido, tal y como lo presenta Godard en *Tout va bien* o en *Passion* (Badiou, 2005c, 2001a); y la figura ética de los amantes que se incorporan a un episodio amoroso de Dos a partir de un «encuentro amoroso» frente a los amantes por contrato o libertinos, tal y como lo presenta Antonioni en *Identificazione di una dona* o Mizoguchi en *Chikamatsu monogatari* [*Los amantes crucificados*] (Badiou, 2000a, 2004c).

La presente tesis tratará de dar buena cuenta de todo lo expuesto en esta introducción. Así pretendemos estudiar los textos filmicos de Badiou con el objetivo de

hacer explícito el papel que juega el cine en su proyecto de (re)comienzo de la filosofía. De esta manera hemos dividido su exposición en dos partes: el estudio de su proyecto de (re)comienzo filosófico y el estudio del papel que juega el cine en dicho proyecto y de su teoría filmica implícita. En la primera parte trataremos de justificar en qué medida su proyecto puede ser entendido como un intento de reivindicar la tarea filosófica como la tarea eterna, universal e igualitaria de educar a pensar el presente. Así, en primer lugar, expondremos que este proyecto tiene sus fundamentos en la teoría de causalidad estructural althusseriana, en la teoría subjetiva de los afectos lacanianos y en la teoría dialéctica maoísta. A partir de cada una de estas teorías definiremos tres dimensiones fundamentales del proyecto filosófico de Badiou, a saber, la dimensión formal-intelectual, la dimensión afectivo-ética, y la dimensión didáctico-igualitaria. Tal y como veremos, estas dimensiones establecerán las bases de un proceso de investigación que comienza a finales de los años setenta para recuperar a la filosofía del ostracismo al que la había sometido el pensamiento del siglo XX. Así veremos cómo las dimensiones intelectual y ética subyacen en la búsqueda de un sistema formal y afectivo, respectivamente, con el que la filosofía puede orientarse en su tarea eterna de pensar el presente. Badiou denominará a este sistema de pensamiento formal-afectivo «teoría del sujeto». El autor desarrolla su teoría del sujeto en tres etapas diferentes, cada una de ellas representadas por la publicación de una gran obra: su primera etapa se correspondería con la publicación de *Théorie du sujet* (1982), su segunda etapa con *L'Être et l'événement* (1988b) y su última etapa con *Logiques des mondes* (2006b). Nuestra intención es exponer la evolución de su teoría formal-afectiva del sujeto a lo largo de ellas. Así veremos cómo en lo referente a su dimensión formal, la teoría del sujeto de Badiou evoluciona, en cada una de sus etapas, como una teoría estructural, una teoría ontológica y una teoría ontológico-lógica del sujeto, respectivamente. De igual manera, en lo referente a su dimensión afectiva, su teoría del sujeto evoluciona, en cada una de sus etapas, como una teoría ética de la angustia, el coraje, el superego y la justicia; una teoría ética de la verdad y del Mal; y una teoría ética del héroe, de la felicidad, del miedo y del hedonismo. Por otro lado veremos cómo, a pesar de que la dimensión didáctico-igualitaria de su filosofía ha estado implícita desde sus comienzos como militante maoísta, no será hasta su última etapa cuando Badiou la desarrolle de manera sistemática. De esta manera trataremos de justificar en qué medida su

compromiso con una didáctica igualitaria subyace como *leitmotiv* de su retorno explícito a la filosofía platónica, tal y como lo evidencian sus últimos seminarios y proyectos de futuro. Nuestra intención es argumentar en qué medida Badiou adapta el dispositivo de la Idea platónica a su teoría formal-afectiva del sujeto. Así veremos cómo Badiou encuentra en el proyecto de educación igualitaria según la universalidad de la Idea, que Platón desarrolló para hacer frente a la educación según la opinión relativa propia del sofismo dominante de su época, el modelo al que debe acudir la filosofía para renovarse como pensamiento eterno del presente. Expondremos cómo la renovación de la filosofía contemporánea pasa por concebirla como la puesta en práctica de un proceso pedagógico e igualitario por el que se transmite un sistema formal y afectivo para pensar el Sujeto del presente, aquello que, según Badiou, Platón denominó la Idea. De esta manera, la filosofía, en tanto escena de transmisión universal de la Idea, supondrá no sólo la transmisión de una teoría sino de un modo de experimentar el mundo según la lógica de la Idea, a la que Badiou denominará «materialismo dialéctico». El materialismo dialéctico, afirma Badiou, es la auténtica *ideo-logía*. Una *ideo-logía* que nos permite experimentar el mundo según una «escena del Dos»: el mundo según las opiniones relativas y el mundo según verdades universales, es decir, el mundo según la temporalidad inmóvil de lo posible y el mundo según la temporalidad de la acción hacia lo imposible.

A continuación expondremos en qué medida es posible comprender la escena filosófica que nos propone Badiou como la transmisión didáctica, igualitaria e universal de la «escena del Dos» de la Idea a partir de tres dimensiones: una dimensión real que condiciona la tarea filosófica a la presentación del cuerpo de las verdades (figuras subjetivas) a través de la materia artística, científica, política y amorosa; una dimensión simbólica que condiciona la tarea filosófica a la presentación objetiva de su lógica genérica y excepcional a partir de una inestética, una metapolítica, una meta-epistemología y una formalización del amor; y una dimensión imaginaria que condiciona la tarea filosófica a la presentación persuasiva y afectiva de la Idea a través de la ficción del discurso poético.

Una vez presentado el proyecto de (re)comienzo de la filosofía de Badiou como un proceso de transmisión universal e igualitaria de la Idea condicionada por sus dimensiones real, simbólica e imaginaria, presentaremos el papel que juega el cine en dicho proyecto. Nuestra intención es exponer una hipótesis de lectura de sus textos filmicos basada en las investigaciones realizadas en el apartado anterior. Desde este punto de vista, en nuestra opinión, la aproximación de Badiou al cine y al arte en general cuestiona el modo en que la filosofía del siglo XX ha pensado ambos ámbitos. Así, frente a la saturación del paradigma estético y a la crisis de la teoría postmoderna del arte, el paradigma inestético de Badiou propone una alternativa para pensar el arte como un ámbito capaz de condicionar la tarea filosófica. La filosofía, tal y como la entiende Badiou, depende de la existencia de pensamientos verdaderos para tener lugar. Y dado que el arte es capaz de producir pensamiento verdadero por sí mismo, también es capaz de condicionar la tarea filosófica. El autor extiende esta concepción del arte al cine. En nuestra opinión la concepción del cine como un ámbito capaz de producir pensamiento verdadero supone una novedad en relación a la concepción cavelliana del cine como pensamiento filosófico de lo ordinario (Cavell, 1979, 1981), a la concepción deleuziana del cine como pensamiento en imágenes y signos (Deleuze, 1983a, 1985) y a la concepción del cine de los estudios filmicos contemporáneos (Bordwell y Carroll, 1996).

Ahora bien, aunque los textos filmicos de Badiou no lo hagan evidente, esta aproximación filosófica al cine lleva implícita una teoría filmica. De esta manera expondremos cómo la teoría filmica de Badiou deriva de la aplicación de sus investigaciones filosóficas a los textos filmicos de Deleuze (*op. cit*) y de Bazin (1958-62). Argumentaremos, por tanto, cómo Badiou aplica la *impureza* de su teoría ontológico-lógica del sujeto a los «movimientos locales» y «globales» de toma y montaje que Deleuze desarrolló en sus dos volúmenes sobre cine, y a la aproximación ontológica a la imagen filmica que Bazin desarrolló en *Qu'est-ce que le Cinéma?* (1958-62). De esta manera veremos en qué medida, para Badiou, la virtud filosófica del cine recae, principalmente, en su capacidad de ser un arte impuro de masas: por un lado, el cine es de masas porque, salvo escasas excepciones, sustrae sus imágenes de la imaginería popular; por otro lado, el cine es un arte impuro porque es capaz de producir

pensamientos post-acontecimentales en su propio ámbito a partir de otros pensamientos artísticos. Para Badiou el cine, en tanto arte de masas, es capaz de «democratizar» el pensamiento «aristocrático» de las otras artes. El «movimiento impuro» del cine aparece en la teoría filmica de Badiou como el paradigma de la *impureza* del proceso filosófico.

Finalmente acabaremos esta investigación exponiendo cómo sus textos filmicos presentan el ámbito cinematográfico como un ámbito apto para la construcción de las dimensiones real, simbólica e imaginaria de la escena filosófica. El cine puede condicionar la construcción de la dimensión real porque nos ofrece una situación singular que puede ser estructurada ontológicamente y que además es capaz de producir acontecimientos; puede condicionar su dimensión simbólica porque sus verdades pueden ser descritas con la objetividad que requiere una escena pedagógica igualitaria; y puede condicionar su dimensión imaginaria porque le ofrece figuras ficticias análogas a la estructura formal y afectiva de la Idea, contribuyendo así a hacer más persuasiva la tarea filosófica.

## II.- INTRODUCTION

The aim of this research is to study the role of cinema in the philosophy of the French philosopher Alain Badiou. From our point of view, throughout more than five decades, Badiou has developed a project to (re)start philosophy in which cinema has played a more and more important role. In one of his last interviews he has even stated that one of his current aims is «tourner la philosophie du côté de l'expression filmique» (Badiou, 2005d)<sup>5</sup>. What underlies this statement is the turn of Badiou's own philosophy, mainly from the publication of *Logiques du monde* (2006b). In this work, Badiou leaves behind his concept of philosophy as meta-ontology, in the way it was presented almost two decades before in *L'Être et l'événement* (1988b), and adopts a meta-ontological concept. This turn leads him to develop new ways of thinking that integrate the axiomatic prescription with phenomenological descriptions. The development of this thinking allows him to think the field of cinema in a clear and systematic way. Therefore, from the nineties he will set the conditions to be able to think cinema philosophically. Badiou (1994c) thinks that cinema is only a set of «local» and «global movements» for which a film maker is able to produce thinking. As Deleuze stated (1983a, 1985) in his film theory, the film maker takes the «movement-images» from a film through his «local» operations, and arranges these images as «time-images» by means of his «global» operations. In the same way Badiou will agree with Deleuze when he states that cinema is able to produce its own thought out of its «movement-images» and «time-images». However, unlike the Deleuzian filmic theory, Badiou will not consider all films to be able to produce thinking, but only those films which offer new formal configurations. Badiou (1999a) calls this type of cinema «the art of cinema» [*l'art du cinéma*]. «The art of cinema», therefore, refers to the ability of cinema to produce artistic thought through its own film operations. In other words, since cinema can be art, it produces thought. But Badiou states that the thought of cinema, unlike the thought of the rest of arts, has developed almost entirely as the «purification» of its own «impurity». Cinema's artistic thought, except some irrelevant

---

<sup>5</sup> We will quote the year of the original publication followed by the page of the Spanish publication. If there were not Spanish publications we would refer to its original one. This will be explicit in the bibliographic references.



exceptions from an experimental avant-garde which were never fruitful, has developed from operations of image depuration which are not art, and from an artistic language that is not filmic. In other words, for Badiou the art of cinema is a continuous process of purification of its own thought out of a material that has been infected by a different field, that is, the phenomenological environment of the contemporary world, and also by a language that has been infected by a different language, that is, the language of the rest of arts.

From our point of view, the consequences of these prescriptions of cinema as an impure art capable of producing thought, open new lines of research within the panorama of film studies and theories, mainly with regard to the discussion about the purity or impurity of film language and the reality or artificiality of film image. The consequences of Badiou's film concept would arise into both discussions and would let us think of the identity of the pairs of terms, not as independent figures, but as being interrelated («unpurified» or divided) out of their disjunctive relationship. From this point of view both discussions should not be reduced to choosing between one term, nor to the affirmation of their juxtaposition, but to the affirmation of their disjunctive reality (which Deleuze (1969) called «disjunctive synthesis»). Therefore, regarding the discussion inherited from modernity about the purity or impurity of art, in general, and cinema in particular, the theory of cinema propounded by Badiou would allow us to position ourselves considering the history of art or film creations as a fluctuation along a continuum limited by the terms «pure» and «impure» in its ends, meaning by «pure creations» those creative proposals that intend to build an art language different from other arts out of their own material, and meaning by «impure creations» those proposals that search the inspiration to build their own art language in other arts out of a heterogeneity of materials. So, both pure and impure creations acquire their identity from a disjunctive process of differentiation from its opposite. On the other hand, Badiou's film theory could shed some light on the discussion about the realism or artificiality of the film image, since he allows us to consider it as the study of the historical evolution of film images in a continuum limited by the terms «realism» and «artificialism». Thus, in the end of «realism» we would place those creative proposals that have upheld the potentiality of the filming devices to imitate the logic of the real

images of the contemporary world by minimising their artificial character to the maximum. In the end of «artificialism» we would place those creative proposals that have upheld the ontological potentiality of cinema to produce its own light materiality disregarding the images of the contemporary world. From this point of view, it is possible to think clearly the story of film creations as the story of the concealment and revealing of both potentialities.

On the other hand, Badiou will not renounce the mass power of cinema. For the French philosopher the cinema today is an art of mass culture as was theatre during the Greek period and literature in the nineteenth century (Badiou 1999a, 2004c, 2005b). A film has the potentiality of affecting millions of viewers. It gets this virtue from its impure materiality: on the one hand cinema can obtain its images from the popular contemporary images of the world, so a film image can be recognised by the majority of individuals; on the other hand, since cinema uses the research done in the field of communications in order to apply new technologies to films in different formats, a film image can be consumed in different devices and in different places of the world.

Finally, this theoretical approach to cinema makes it possible for Badiou to think of it as one of the arts which can condition the most his project of (re)starting philosophy. But before that, let us see what that project consists of.

### **1.- Alain Badiou and the project of (re)starting philosophy**

¿What does the name «Alain Badiou» represent? «Alain Badiou» is the name of one of the most important French philosophers alive, but it is also the name of a mathematician, a political activist, a playwright and a novelist. Few philosophers today develop such a heterogeneous set of disciplines in his philosophical arguments. Unlike the tendency to specialization of contemporary knowledge, his texts show not only a command of the specific terminology of philosophy, but also of politics, psychoanalysis, mathematics, science, universal history, art history and film, literature, poetry or theatre studies. However, they do not show this heterogeneity in a disjointed manner, but crossed by a vector which makes it converge towards a common direction,

that is, the presentation of the Idea of contemporaneity. In Badiou's opinion, the philosopher must never give up thinking and exposing the era we live in a clear and systematic way. Therefore, it is a task of philosophy to show our present in a systematic way, that is, to subtract its Image or, in Plato's terminology, access its Idea.

However, Badiou (2009e: 113-23), thinks that the Idea is only shown in a clear way around the event. An event means the appearance of a void in the order of the dominant knowledge in a specific historical situation and it forces its elements to position themselves with regard to it. The event structures a situation according to two dimensions: a formal or «onto-logical»<sup>6</sup> dimension, and an affective or ethical one. In its onto-logical dimension the elements of a situation show themselves structured according to two kinds of logical figures: an exceptional one, which Badiou calls «truth», that intends to transform the situation out of the new generic logic that shows the event, and a dominant figure that reacts to the exceptional logic of the event in order to weaken it and return to the pre-evental situation. Moreover, Badiou states that each of these figures could evolve towards dark and violent logical figures that would try to destroy completely their opposite ones out of fictional forms. In its affective dimension, a post-evental situation shows itself structured into two kinds of ethical discourse: a discourse of belief based on the concept of a courageous human being that achieves happiness by taking part in new and universal procedures that can change the existing order, and a nihilist discourse based on the concept of a fearful human being that is content with preserving life and getting pleasure from what exists. On the other hand, these ethical discourses might occasionally become more radical. These discourses, which are typical of totalitarian ethical figures, will intend to spread a state of fear and fatalism so that the individuals submit their happiness to the complete destruction of a fictional enemy.

Finally, Badiou thinks that only the event has the power of structuring a whole situation, thus conditioning the task of philosophy. In other words, philosophy, in

---

<sup>6</sup> As we will argue later on, the term «onto-logical» emerges as a constraint of the terms «ontology» and «logic». (Badiou, 1998b:115-6)

presenting the Idea of contemporaneity clearly, depends on the existence of events that can generate post-evental onto-logical and ethical-affective figures. Badiou calls this kind of figures subjective figures or, simply, subjects. Therefore, a subject is always a logical and affective consequence of an event. The philosopher's task consists of the identification of its loyal, reactionary and dark figures, thus devising a theory of the Subject of the present. But Badiou states that the history of mankind has shown us that there have only been four environments in which events have happened, therefore, subjective figures have appeared: art, as a formal revolution of an artistic discipline; politics, as a political emancipating revolution; science, as an epistemological revolution; and love, as loving encounter. So, the philosopher must pay attention to these four fields in order to identify the existence of contemporary subjective figures, if there were any.

Therefore Badiou offers us a proposal to reactivate the task of philosophy today. The philosopher must be contemporary to the era he lives in and in order to do that, he must subtract the Idea of its present from its subjective figures. On the one hand, with regard to its intellectual figures, the philosopher will have to search for different ethical figures: the existence of new formal configurations (artistic truths) in the art field that arise facing the dominant tendencies of a spectacular and multicultural kind of art without falling into the nostalgia of a classical art; the existence of new emancipating and egalitarian movements (political truths) in the political field that arise facing inequitable policies without falling into past totalitarian statements; the existence of new epistemological (scientific truths) in the scientific field that arise facing the scientific methods dominated by technological innovation and industry without falling into old dogmas; the existence of new loving processes in the love field (love truths) that arise facing the dissolute and contractual concepts of the couple without falling into romantic figures. On the other hand, regarding its affective dimension, the contemporary philosopher should search for different ethical figures: in the art field, the ethical figure of the courageous artist who believes in a new artistic configuration and faces his adversary, that is, the figure of the nihilist artist submitted to the market show and to the cultural relativism, without falling into the figure of the artist as a genius; in the political field, the figure of the precarious worker who takes part courageously in emancipating

movements and faces his adversary, that is, the nihilist and fearful figure of the worker who is influenced by the logic of market and the parliament democracy without falling into the heroic ephemeral figure; in the scientific field, the ethical figure of the scientist who is able to look for new scientific models and faces the figure of the scientist who is subject to the rules of markets and the technique, without falling into the figure of the mystic or the religious; and in the field of relationships, the figure of the lover who is able to start a loving episode based in a hazardous encounter with courage and faces the dominant figures of the lovers by agreement or the dissolute lover, without falling into the discourse of the possessive lover. Today, the task of philosophy would consist of subtracting the Idea of contemporaneity making «compossible» the subjective figures of each of these four figures<sup>7</sup>.

However, in the same way that Plato did, Badiou believes that the philosopher should not be satisfied with subtracting the Idea of the present, but he must also transmit it, although, unlike the platonic postulation, this transmission is not addressed to a few chosen ones, but it must be universal and egalitarian. In other words, the task of philosophy is to transmit the idea that anyone, as long as they can subtract the Image of their present, can become a philosopher. This way, Badiou shows us a philosophy understood, not only as the theoretical making of the Idea, but as a pedagogy of its transmission from the principles of universality and equality. To that end, it is necessary to present the Idea, not as a private thought which is only accessible for the philosopher, but as a public thought accessible for anyone. Therefore, the philosopher's task does not merely consist of private reflections about the contemporaneity and presenting his results to the public. The very process of subtracting the Idea must be developed in public so that anyone can corroborate the verifiability of their arguments by themselves.

---

<sup>7</sup> Badiou borrows the term «compossible» from Leibniz' philosophy. Leibniz thinks that there are an infinite number of possible worlds, that is, worlds which are internally free of self-contradictions. These worlds coincide in certain aspects –i.e. regarding eternal truths- whereas they differ in others. An existent is possible when it lacks contradictions. When some existing possibles are part of one and the same possible world, they are compossible for the world in which they exist. When they are not compossible, despite the fact that their separate existence is possible, their coexistence will not be possible. Cfr., Russell, B., (1900: 573) quoting Leibniz, G. W., (1875-90) *Die philosophischen Schriften*, Berlin, III.)

This way, by announcing this process, the philosopher will not transmit just knowledge, but also an attitude, a universal and egalitarian way of thinking and arguing. Therefore the aim is to construct a «scene» in which anyone could account for the objectivity of the arguments created there. The philosopher will have to favour the construction of these scenes in which, through dialogue and the free exchange of views, anyone could join the process of subtracting the Idea of the present. The only principle that must prevail is the egalitarian principle of objective recognition of arguments. As we shall see later, Badiou is very Rancière-like at this point. Finally, we see that any opinion can participate in the philosophical scene offered by Badiou (democratic dimension of philosophy) as long as anyone can assess its verifiability by themselves (egalitarian dimension of philosophy). Thus, the philosopher's authority is diluted in the authority of the principle of objective recognition of opinions, making possible an authentic egalitarian pedagogical scene in which anyone can be a teacher and anyone can be a learner. However, the submission of the philosophical scene to this principle makes any of these arguments be supported by a verifiable fact. Only if there is a shared material element which can help to verify objectively the opinions expressed, it will be possible to accomplish the universal and egalitarian task of philosophy. Thus, Badiou thinks that it is necessary to prescribe the materialism of the philosophical scene in order to be able to construct an egalitarian *de facto* situation, and opposes to other idealistic or progressive concepts (in Rancière's terminology), which defend an egalitarian *de iure* situation, that is, a future egalitarian situation out of its inequitable prescription.

This proposal of a philosophy based on an objective way of claiming the existence of universal truths arises with a radical novelty opposite to the philosophy which has depicted the twenty-first century. Badiou believes that this philosophy can be divided into three main trends: hermeneutical, analytic and postmodern (Badiou, 2006c: 53-9). The hermeneutical trend, which comes from the German romanticism and whose more relevant names are Heidegger or Gadamer; the analytic trend, with its origin in the *Vienna Circle* and whose main philosophers are Carnap and Wittgenstein; and the postmodern trend, which borrows characteristics from the other two and whose points of reference in philosophy are Derrida and Lyotard. From Badiou's point of view these trends maintain the idea that «philosophy is placed at the end of philosophy or that

philosophy is declaring a certain end of itself » (*op. cit.*: 55). That is why Badiou refers to these trends as «anti-philosophy»<sup>8</sup> in different stages of his work. Badiou states that what joins these three trends together is their refusal to think of a universal language, thus reducing the task of philosophy to a meditation on the peculiarities of the sense of speech: the hermeneutic trend interpreting an act of speech, the analytic trend elucidating the rules which govern it and the postmodern trend presenting its different discursive forms with no hegemony in a disjointed manner (*op. cit.*: 56). «Anti-philosophy» criticizes in a genealogical, logical or linguistic way any desire to show clearly any universal language. Opposite to these dominant trends of contemporary philosophy, Badiou claims the philosophical practice from a systematic, universal, objective language. By not taking on this assumption, the task of the egalitarian transmission of the Idea of the present is doomed to failure. Badiou finds mathematical language a reference of this language. He states that mathematics (and more specifically category theory and set theory) is the paradigm of a universal and egalitarian way of arguing. Thus, taking as a model the procedure of mathematical arguments, the philosopher must be able to construct the philosophical scene and, on the one hand, to get anyone to recognize that our present is structured around certain subjective artistic, political, scientific and love figures and, on the other hand, to get anyone to be able to recognize those figures by themselves by means of an egalitarian and universal thinking.

However, through objective arguments, the philosopher can only transmit the ontological dimension of the Idea of the present. How is it possible to transmit the affective Idea? In order to fulfill this task Badiou proposes art language as a paradigm. In Badiou's opinion, as well as Deleuze's, art is one of the main fields which produce affections. However, Badiou thinks that affections have an eminently practical or persuasive component. Therefore, the philosopher must search for those characters that typify the contemporary affective discourses of art, politics, science and love in the art

---

<sup>8</sup> Badiou borrows the label of «anti-philosopher» from a Lacanian self-description. This label might be applied to a lot of thinkers who are a source of inspiration for Badiou himself: Heraclitus, Saint Paul, Pascal, Lacan, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger and the first Wittgenstein (Cfr. Hallward, 2003: 20-23).

of his time. This way he will be able to present in a clear and simple way the subjective ethical figures that make «compossible» the affective Idea of the present. But Badiou does not limit the use of art in the philosophical scene to the presentation of the affective dimension of the Idea; he also extends it to its intellectual dimension. Badiou will say that the philosopher can use the power of charm of certain rhetorical figures of art to make the transmission of the Idea of the present more accessible. In order to do this, he will have to search in the works of art for those elements (fables, images and other fictions) that exemplify in a simple way the logical structure of the Idea. The simplicity with which the metaphorical figure presents a complexity, together with the power of charm of the rhetoric of art will allow the philosopher to attract the rest of individuals to his arguments, and he will favour the development of the philosophical scene. Here, Badiou adopts a typically platonic concept of art. Like Plato in his time, Badiou believes that art could only participate in the philosophical scene as long as it contributed to the pedagogical transmission of the Idea. The power of «charming» and persuasion of art must be at service of the philosophical task.

After the thought of the twentieth century declared the death of philosophy, Badiou allows us to think of the (re)start of philosophy taking as a starting point a return to Plato. But the fact of recovering Plato today demands the task of translating him, that is, making his text contemporary. With this objective, Badiou proposes three main ideas in his seminar *Pour aujourd'hui: Platon!* (2009-2010): universalizing and democratizing the task of philosophy, restructuring formally the scene of the philosophical transmission and revising its concepts starting from contemporary philosophical theories. Regarding the first task, Badiou invites us to read Plato's work beyond the cultural peculiarities of his time and to subtract the universality of his philosophical content. Universalizing Plato's philosophy means to state that, against Plato, emancipation is not only accessible for an aristocratic minority (the guardian class), but for anyone. History itself has shown us, says Badiou, that emancipation is accessible for anyone, beyond their race, sex and social status. Platonic aristocratism must be understood as a suture to the cultural and social conditions of his time, and not as a result of his philosophy. With regard to the second task, which derives from the first one, Badiou proposes the need for restructuring the style of the presentation of the



philosophical dialogue. Despite the fact that Plato considers the theatre dialogue to be representative of a democratic scene among multiple voices, it is easy to state that the master philosopher plays a major role among them. Badiou will say that against Plato it is necessary to overshadow the figure of the master philosopher in the development of philosophical situations leaving room for improvisation and the participation of anyone at any moment. The philosopher must not construct the scene so that he can predict how a philosophical discussion is going to develop, but he must rely on the universal nature of his arguments. Finally, the third task consists of «materializing» the platonic concepts, above all his concept of «truth». Unlike traditional Platonism, a truth must stop being an entity which goes beyond the world of experience so that it can occur in an imminent and multiple way in the world we live in. So, Badiou states that today's Platonism must vindicate the existence of truths *in* the world. These truths are just material procedures which pierce the contemporary knowledge of art, politics, science and love, and they propose generic post-evental ideas which are addressed to anyone.

Badiou's project allows us to think of philosophy, not only as a theory, but also as pedagogical practice. The task of philosophy consists of conveying the idea that anyone can think the present for themselves by showing the existing truths and the affective discourses on which they are based in an objective way. This calls for the construction of a philosophical scene out of three operations: real, symbolic and imaginary. Firstly, a real or ontological operation which allows us to prescribe the material elements that make up a potentially evental situation in a clear and systematic way. As we will see, Badiou will prescribe four types of materialities which can construct a philosophical scene: the different materiality of works of art in their various artistic disciplines; the body of the worker and the popular mass; the materiality of the letter and the number in scientific theories and the bodies of two lovers in the process of love. Badiou believes that history has shown us that the task of presenting the Idea of the present objectively beyond these four material fields has been impossible so far. In other words, showing systematically the structure of the present, which is the task of philosophy, has been conditional on any of these four material fields. Secondly, a symbolic or logical operation which would consist of the description of the logical structure of the material fields previously described. This would consist mainly of identifying the existing

dominant logics in art, politics, science and love, and then deducing their own eventual or reverse logics. This way we would be able to identify those real bodies which verify it, provided that they existed. According to Badiou these bodies would be the exceptional figures of a time, and from these figures, the dominant and the exceptional ones, we would be able to describe the rest of elements that belong to each situation depending on the stance they take on them. This description, as well as the others, would be conditional on the principle of the equal recognition of arguments, so that anyone can verify for themselves what the other one states. Thirdly, an imaginary or affective operation which would consist of the use of fictional figures (fables, images and characters) to charm the participants so that they join the philosophical scene. By means of the persuasive use of art fictions Badiou proposes us to think of the philosophical act of transmitting the Idea as an operation in which there is a discursive conversion into the positive affections which guide our lives. Thus, the hedonistic ethics based on the brief and selfish enjoyment is replaced by an ethics of the Idea based on the selfless enjoyment according to the experience of truths.

## **2.- Cinema in Badiou's project of (re)starting philosophy**

At the beginning of this introduction we asked ourselves: What role does cinema play in the project of (re)starting philosophy after philosophies from the twentieth century announced its death? First of all, Badiou approaches cinema because in its artistic operations he finds the point of reference which philosophy (as he defined it after *Logiques des mondes*) must follow. Badiou (2004c, 2005b) considers that the art of cinema represents the paradigm of a process of searching for the purity of film ideas starting from the impurity of its own material. So, whereas in cinema this impurity is represented by the dominant popular images of the world, in philosophy it is represented by conventional opinions. On the other hand, there is another similarity between philosophy and cinema, because the philosophical Idea, since its logic is subtracted from the exceptional logic of other ideas, is impure, and so is the film Idea: the impurity of the philosophical Idea is obtained from the appropriation and the conversion of the exceptional logics which derive from the artistic, political, scientific and love ideas, whereas the impurity of the film-idea is subtracted from the exceptional

logic of other artistic ideas (music, painting, theatre, and so on). This way, Badiou's philosophy finds its paradigm in the art of cinema as the procedure of subtracting formally impure purities from the purification of the impurity of its material.

However, Badiou thinks that cinema does not only show itself as a paradigm or point of reference of philosophy, but also as its conditional condition. On the one hand, cinema can condition philosophy because, as Badiou will show in his film theory, it can be thought of as a field able to produce events that «pierce» the dominant knowledge (Badiou, 1999a). The application of his logical-ontological theory of the subject to the field of cinema will allow him to think the film event in the clear and systematic way required by the philosophical scene. Through its own (false) local-global movements which derive from shooting and editing operations, cinema can produce film images which can break with the dominant trends, thus conditioning the idea of contemporary cinema. Therefore Badiou's film theory will show us cinema as one of the fields which can condition the philosophical presentation of the Idea of the present. On the other hand, cinema is conditional on philosophy because it can turn to its ability to «charm» masses in order to make the presentation of the Idea more persuasive. From this point of view, Badiou approaches the didactical concept of art as Plato showed it in his *Dialogues*. Plato showed us that the philosopher only had to turn to the artistic language as long as it contributed to the didactics of the philosophical Idea. The artistic language has a power of charm which philosophy must not renounce. However, the philosopher must be able to put it at the service of his philosophical task. Therefore, as Plato did, Badiou will propose that the philosopher searches in cinema for images, characters and fables which make the philosophical scene more charming. But the structure of this film figures must adapt to the structure of the Idea in order to avoid interfering with the philosophical task. From this perspective we could state that since philosophy puts its fables and images at service of the presentation of the Idea philosophy, it makes a tactical use of cinema. The philosopher would only be interested in cinema as a producer of figures which allow him to represent the formal and affective structure of the Idea. The field of cinema would just wait for philosophy to turn to it in order to make a tactical use of its images and put them at the service of the representation of the Idea of contemporaneity. In other words, the philosopher will only turn to cinema

searching for those charming figures which allow him to represent the formal and affective structure of the Idea. However, according to Badiou, cinema shows an advantage with regard to the power of charm of the rest of arts. Cinema is the most mass-charming art. Cinema is for masses, we said, because it has been infected by the popular images of the world and by new technologies. This provides cinema with a slight advantage with regard to the rest of arts in what concerns the persuasive exhibition of the Idea. In other words, cinema «charms» the philosophical Idea through popular stories and images to which millions of individuals have had access or might have it, without the need for specific knowledge. Badiou's film theory gives way to the participation of cinema in the construction of the real, symbolic and imaginary philosophical scene.

Regarding the real dimension of the philosophical scene, the field of cinema will offer the philosopher a materiality in which he will be able to search for subjective contemporary figures. In Badiou's opinion the egalitarian construction of the philosophical scene was conditional on the presentation of a materiality to which anyone could turn to verify their arguments. But this presentation must be done in a structured and systematic way. In the fourth meditation of *L'Être et l'événement* (1988b), Badiou shows us the axiomatic set theory as a point of reference of this ontological presentation. The set theory is the paradigm of the systematic presentation of a multiple of multiples to the thought. In this theory the ontological presentation is shown as a prescriptive operation of the fundamental axioms which allow us to think the structure of the being in its pure multiplicity. Thus, through the declaration of the axiom of empty set, the set theory will state the elementary existence which presents the void «as one» in order to be presented in a set (*op. cit.*: 74). We could say that this axiom shows us the void as an «empty set» and, therefore, as the elemental portion of existence of a set, the minimum amount of matter, from which any mathematical set can derive. Besides this, through the axiom of extensionality, the set theory postulates that all that exists belongs to a set. So, as every set is a multiple of multiples, we can only declare the existence of a multiple –or element– since it belongs to another multiple. Therefore, to be presented means to declare that the element belongs to a multiple. Thus, the fact that an element exists belonging to a multiple has nothing to do with the

intrinsic properties of that element, it depends on the fact of being present in that multiple. From these two axioms the set theory shows that it is possible to deduce other operational axioms (separation and union), from which it is possible to structure the elements of the set in subsets, and to obtain a meta-structure of the situation. In *L'Être et l'événement*, Badiou shows that it is possible to think any situation ontologically taking the axiomatic thought of the set theory as a model. This way, if we apply this model of thought to the ontological presentation of the film situation in the philosophical scene, the philosopher should state the fundamental axioms which structure that situation. On the one hand he would declare its «axiom of empty set» by stating the existence of the light-image as an elemental unit of the film matter. On the other hand, he would declare the «axiom of extensionality» by listing the elements which belong to the set-situation of cinema today. Then taking as a starting point the elements listed by the fundamental axioms, the philosopher will be able to deduce other operational axioms that will allow him to prescribe a meta-structure formed by subsets of belonging. Thus, the philosopher would be able to present a taxonomy of categories that allowed him to classify film images according to its belonging to a shot, sequence, film, author, genre, subgenre, nationality, and so on. This ontological prescription has at its disposal the film material in a systematic and structured way in order to argue the existence or not existence of real film bodies with logical objectivity. These arguments will constitute the second dimension of the philosophical scene, that is, «the symbolic dimension of the philosophical scene».

Badiou's film theory prepares the field of cinema to be described, and thus condition the symbolic dimension of the philosophical scene. As we have seen, this dimension showed the dialectical argumentative process through which the objective structure of subjective post-evental figures which make compossible «the Idea» is described. However, this process was conditioned by a fundamental logical principle, that is, the principle of the objective evaluation of arguments. This principle prescribed the equality and universality of the philosophical scene, so that any opinion or argument could be verified by anyone. Badiou has developed this descriptive methodology in «Book III» of his *Logiques des mondes* (2006b). This methodology, named «objective phenomenology», is based on the mathematical *topos* theory, and more specifically in

the «complete Heyting algebra». This shows that given a transcendental organization (an evaluation system which shows that something is greater than or less than) of an appearance it is possible to construct its structure if we are capable of ordering, according to a scale of intensities of apparition that oscillates between the maximum existing and the minimum existing, different regions of the appearance of that world. The *topos* theory allows Badiou to base his phenomenological method on a materialist objective logic. This logic offers him the opportunity of subtracting the intelligible ontological-logical structure –which Badiou calls «transcendental», as an ironic tribute to Kant– without turning to the figure of a transcendental or empirical subject, taking as a starting point its phenomena. The objective phenomenology applied to the material field of art is called «inaesthetics» in Badiou’s philosophy (1998h). So, if there was a cinema inaesthetics, it would designate the set of argumentative operations through which the ontological-logical structure of the contemporary film situation is described according to the objective phenomenological method. However, this task is conditional on the existence of post-evental film bodies or, as Badiou calls them «cinema-truths». And given the fact that the evental logic is exceptional to the dominant logic of a situation, we could state that cinema inaesthetics would designate the argumentative operations through which the existence of cinema-truths of a time is shown objectively opposed to the dominant film trends.

Therefore, the inaesthetic argument would have as a previous condition the philosopher’s ontological or axiomatic prescription of the elemental material unities that belong to the current film situation (which we have named «real dimension of the philosophical scene »). From this prescription the philosopher would begin a descriptive task through which the logic of the dominant film phenomena–those trends absolutely evident and necessary to provide the cinema-world with a «covering» of entirety – would be identified. Those operations condition the appearance of the rest of film operations and, generally, they are legitimated by what Althusser called the «ideological state apparatuses». But, given that the cinema material is «infected» by contemporary images, the inaesthetic argument must include the description of their dominant trends. Also, given that the language of cinema is infected by other artistic fields, the inaesthetic argument must include the description of the dominant trends in the film

appropriation of other artistic languages. Once this description has been made it will be possible to hypothesize about the eventual logic of the possible truths of the contemporary film situation. To that end, it would be necessary to deduce the film operations which are reverse to the dominant logics previously described. Thus, anyone could identify by themselves if there are any bodies which verify the hypothesized logics. Finally, the inaesthetic argument, by giving cinema the ability to produce truths, also gives it the virtue of producing objective and therefore, universal and egalitarian thought. Inaesthetics overcomes the subjectivist limitations of ethical, hermeneutical or aesthetic discourses which have characterized the relationship between philosophy and cinema. Badiou thinks that these discourses make the egalitarian task of philosophy impossible, because the evaluation criterion of its arguments is based on the philosopher or artist's authority to corroborate a transcendental truth, a hidden meaning or a pre-established taxonomy.

Finally, Badiou's film theory allows us to think of cinema as a field which can participate in the construction of the imaginary dimension of the philosophical scene. The mostly impure nature of the film material permits us to approach cinema as one of the contemporary arts which offers the highest number of poetic resources to construct the persuasive and affective component of the philosophical scene. The film image, as we have considered it, is the artistic matter that can charm the highest number of people today because, since it is constructed out of the popular images of the world, it is recognized by anyone and, since it can include the use of new technologies, it can be presented in different places. So, according to Badiou's film theory, cinema fictions and popular stories offer the philosopher the possibility to make the philosophical task more persuasive. However, according to Plato's art theory, the use of these film fictions will be conditional on the didactic exhibition of the Idea of present. This way the philosopher should only use those fictions that represent a structure which is analogous to the affective and logical structure of the Idea. In order to develop the task of representing the logical structure the philosopher could use different fables and images that have been made popular by cinema. This way the philosopher would make his own the seductive power of cinema in order to make his inaesthetic argument more attractive. To develop the task of representing the affective structure of an Idea the

philosopher will find in film characters the perfect resource. Badiou (2007b: 64) calls these characters «typical fictions » or «stereotypes». In our opinion Badiou's «stereotype» involves an ethical restructuring of what Deleuze and Guattari (1991: 65) called «conceptual character». The reason for this restructuring lies in his definition of «affection». As Badiou showed in his *Théorie du sujet*, affections do not refer to sensitive experiences (as defined by Deleuze and Guattari), but to a way of acting «affected» by an event. Affection is just the name or concept which allows us to identify a subject's acting in a consistent way, so that we can recognise a way of acting through them (Badiou 1982: 179, 313). Badiou will identify four kinds of affections (anguish, courage, superego or terror and justice). These affections must be understood as four poles of a topological space where we can place different types of discourse about the orientations in a subject's way of acting before a change procedure. Badiou states that since those discourses identify a subject's way of acting, they could be understood as «subjective formations of ethics» or «subject ethics» (*op. cit.*: 341-2). This *sui generis* concept of the term «affection» allows Badiou to think of cinema stereotypes as the best way to re-present the ethical-affective discourses of the Idea of the present. These discourses would be formed by the confrontation of two ethical-stereotypes: the ethical figure of the dominant nihilist discourse based on the affections of fear and specific ephemeral pleasure, and the ethical figure of the discourse of trust based on the affection of courage and the happiness which involves participating in the creation of an exceptional and fair truth. In the same way, the philosopher should also search for the characters which represent an ethical figure of courage «weakened» or «darkened» by a relapse in the nihilist discourse of hedonism or terror towards the totalitarian forms of the past. Finally, and given that there are four fields in which an individual can be affected by an event, that is, art, politics, science and love, the philosopher could use these ethical figures to represent each field: the ethical figure of the artist who searches for new formal configurations as an alternative to the artist subject to art as a multicultural show; the worker who participates in new emancipating movements as an alternative to the worker who is subject to the inequitable structure of the company; the researcher who searches for new epistemological models as an alternative to the researcher who is subject to technological innovations demanded by



the market, and the lover who joins a life of Two starting from a love encounter as an alternative to the libertine lover and the marriage agreement.

But, how does Badiou expose the role cinema must play in the construction of the philosophical scene? Although he does not explain it in an explicit way, his film texts can be read as a propedeutics to think cinema within the project of renewal of contemporary philosophy. This propedeutics is based mainly in legitimating the field of cinema, not only as being able to transmit affections, but also to produce real art thought and to produce real post-evental thought. In other words, through his film texts Badiou offers us a propedeutics of the inaesthetics of cinema and its ethical or affective use.

Since Badiou's film texts are a propedeutics of the inaesthetics of cinema, they will develop from two fundamental operations: on the one hand, recognising that the current state of cinema lacks new thoughts and, on the other hand, the fact that cinema produced ideas in the past. The first operation is evident in the texts where the current state of cinema is defined as an «exasperate and hypertensive version of preexisting schemes» (Badiou, 1999a: 54) or an industry of the private show (*id.*, 1990d: 144). Badiou will develop the second operation in the articles where he describes what could be called «the idea of the cinema of modernity», in his opinion. The cinema of modernity refers to a series of films that proposed new film operations throughout the 1970s in order to «clear the materials (visible and audible) of all that relates them with identification and realism (*id.*, 1999a: 43-5). Badiou identifies as evental «reference» (repère) of these operations Godard's cinema of the 1970s, and as its real consequences, the cinema of Marguerite Duras, the first Wenders, the Straubs, Richard Dindo, René Allio or Denis Lévy (Badiou, 1983c). He believes that, since their films offer a new concept of «film space» opposed to the dominant trends of a space subject to the sensitive representation, these authors provide us with an opportunity to think the idea of the cinema of the time. In our opinion, Badiou's description of the idea of cinema in modernity must be considered as the justification of the ontological prescription of the field of cinema as a field capable of producing events, and therefore, conditioning the real dimension of contemporary philosophy. Thus, we could state that the propedeutics of the inaesthetics of cinema developed by Badiou in his texts has prophetic hints, since

it is based on the transmission of a kind of faith in the «resurrection» of the film idea. In his film texts Badiou shows us that despite the fact that today the film thought is confusing because it is subject to the «darkness» of the prevailing commercial industry (1990d: 144), it is also true that in the past, cinema proved capable of thinking starting from evental ruptures with the dominant trends (1999a: 42). By showing us the existence of past film events, Badiou tries to urge us to pay attention to the field of cinema as an environment which can produce them again. Badiou will call this propedeutic figure «the evental between-Two» (1988b: 234). The evental between-Two allows us to bet on an event's coming in a certain situation from the existence of a previous one. Therefore, this figure is based on the form of the «future perfect». Badiou states that for an event to exist «it is necessary to be at the point of the other's consequences» (*op. cit.*: 235). This way Badiou will avoid falling into what he calls «speculative leftism» of philosophy (*op. cit.*: 235). Opposite to the speculative leftism that tried to base the identification of an event on its own statement of absolute novelty, Badiou's philosophical propedeutics is based on the idea that the identification of an event assumes –although implicitly– the circulation of an event which has already been stated. In other words, the identification of an event in a situation is conditional on the statement of existence and the disappearance of the consequences of a previous event. In our opinion, in his texts Badiou applies the propedeutic figure of the «evental between-Two» to the field of cinema in order to transmit us a faith in the evental «resurrection» of the film idea: we must be faithful to the fact that the cinema truth of modernity existed and finished, and it is expecting its resurrection under a different form. This «second modernity of cinema» will show itself as a new modernity which belongs neither to the future nor to the past, but to a future perfect. The cinema of the second modernity will happen having as a point of reference the fact of being a cinema which breaks with the dominant knowledge of commercial cinema and proposes a new formal configuration, the «rareté comme seule exception possible de la règle généralisée: l'inflation» ((Badiou, 1983c: 106, 107).

Badiou offers us a propedeutics of the inaesthetics of contemporary cinema through the idea of the cinema of modernity. Through this description Badiou prescribes the cinema as a field which can condition the real and symbolic dimension of the

philosophical scene. On the one hand, cinema conditions its real dimension because it shows a particular matter capable of producing eventual ruptures in a structured manner. In his texts, Badiou shows the image-matter-light in movement, in its being-infected by the popular contemporary images of the world, like the real body offered by cinema to the philosophical scene in order to find the artistic truths of a time. On the other hand, cinema conditions its symbolic scene because it makes possible an objective description of the logic of these ruptures starting from the existing dominant ones. Badiou's film texts are an example of this descriptive task. In them, when Badiou, the philosopher, describes the operations of the cinema of modernity as exceptional operations which try to purify its materiality from the dominant trends of a representative space (*op. cit.*: 104-6), he is prescribing the field of cinema as a field which can be thought of as a producer of artistic truths. In the same way, his texts point out how the philosopher, in his task of exposing these truths in an objective way, must start from the dominant logics of cinema in order to represent the popular contemporary images of the world starting from the dialogue with the rest of arts. So, once these trends have been exposed objectively, it is possible to subtract by deduction the reverse artistic operations which purify that material. However, Badiou does not only show us an inaeconomics of cinema in modernity, but he will also present what he means by some dominant logics of contemporary cinema, which would be the following: the full vision of erogenous nudity, extreme violence and cruelty; the figure of the worker resigned to the current socio-economic situation; the millenarian matter and contemporary fatalism; the «petit bourgeois» comedy which lacks content; the conventional use of music in cinema as rhythmic accompaniment; and the kind of performance which is subject to the typical model of the North American actor (Badiou, 1999a: 47-53). Through the identification of the dominant trends of contemporary cinema, Badiou shows us in an indirect way, how we must expect the appearance of contemporary cinema-truths. As the art of the cinema of modernity has shown, if these truths appeared, they would do it as operations of transformation and purification of these dominant trends, that is, as the dissociation of the image of a naked body from its use as a pure sexual object at service of desire; the purification of the stories about horrible homicides and atrocious actions, typical of action films, from its images of violence and extreme cruelty; the dissociation of the worker from his submission to the existing socio-economic conditions by constructing

new political figures which will avoid falling into nostalgia; the purification of the conventional imagery of catastrophe and salvation through the construction of new real contemporary epics; the removal of the contemporary hysterical and void portraits of the «petit bourgeois» comedy through the construction of plots that relation different subjective figures; the purification of the category of «film rhythm» from the redundant music synthesis through the construction of new relations between the sound and the visual rhythm; and the purification of an actor's work from his American or Hollywood approach through new ways of acting which are different from the obvious visual identification of his gestures and the sonority of his elocution.

Finally, since Badiou's texts are a propedeutics of the affective or ethical use of cinema, they stand out an example of the way in which philosophy can turn to cinema in order to represent the affective and logic structure of the Idea by making its exposition more persuasive. Regarding the representation of the logic structure of the concept of «Idea», Badiou does not hesitate to turn to commercial films to find figures which can be of use to him for the transmission of his philosophy. By doing this, he does not only take interest in cinema being able to produce truths, but also if it is useful for the transmission of his philosophy. From this tactical point of view, Badiou will search in cinema for fictional figures which are analogous to the structure of his concept of «Idea» and allow him to make its learning more attractive. Badiou (2003b) finds one of these figures in *The Matrix*, by the Wachowski brothers. We could state that *The Matrix* is for Badiou what the myth of the cave was for Plato, that is, the perfect presentation of the formal structure of the Idea understood as its staging through an educational process. Regarding the representation of the ethical structure of the Idea, Badiou's film texts merely show film characters that typify the ethical discourses of the artistic, political and loving fields: the ethical figure of the artist who searches for new formal configurations opposite to the one who is subject to market conditionings, as Godard shows in *Passion* or in *Histoire(s) du cinéma* (Badiou, 2001a, 1998d); the ethical figure of the working classes which are capable of joining new political emancipating processes separately from trade unions or parties, as Godard shows in *Tout va bien* or in *Passion* (Badiou, 2005c, 2001a); the ethical figure of the lovers who join a loving episode of Two from a «loving encounter», opposite to libertine lovers or lovers by

agreement, as Antonioni shows in *Identificazione di una donna* or Mizoguchi in *Chikamatsu monogatari* [*The crucified lovers*] (Badiou, 2000a, 2004c).

This thesis will try to explain in detail what was exposed in this introduction. Our aim is to study Badiou's film texts in order to subtract the role that cinema plays in his project of (re)starting philosophy. We have divided our presentation into two parts: the study of his (re)starting philosophical project, and the study of the role of cinema in this project as well as of his implicit film theory. In the first part we will try to justify to what extent his project can be understood as an attempt to vindicate the philosophical task as the eternal, universal and egalitarian task of educating to think. So, first we will explain that this project is based on Althusser's structural causality theory, the subjective theory of Lacanian affections, and the dialectical Maoist theory. From each of these theories we will define the fundamental dimensions of Badiou's philosophical project, that is, the formal or onto-logical dimension, the affective or ethical dimension and the egalitarian didactical dimension. As we will see later, these dimensions will lay the foundations of a research process which started at the end of the seventies to recover philosophy from the ostracism to which it was submitted by the thought of the twentieth century. Therefore, we will see how the intellectual and ethical dimensions underlie the search for a formal and affective system, respectively, with which philosophy can orient itself in its eternal task of thinking the present. Badiou will call this formal and affective system of thought «Subject theory». He develops his subject theory in three different stages, each one of them being represented by a remarkable work: his first stage corresponds with the publication of *Théorie du sujet* (1982), his second one with *L'Être et l'événement* (1988b) and his third stage, with *Logiques des mondes* (2006b). Our aim is to show the evolution of his formal and affective subject theory along these stages. Thus, we will see that regarding his formal or intellectual dimension, Badiou's subject theory evolves in each stage as a structural subject theory, an ontological subject theory and an ontological-logical subject theory. In the same way, with regard to its affective or ethical dimension, his subject theory evolves in each stage as an ethical theory of anguish, courage, superego and justice; an ethical theory of truth and Evil, and an ethical theory of the hero, of happiness, fear and hedonism. On the other hand, despite the fact that the didactic and egalitarian dimension of his philosophy has always been

implicit from his early days as a Maoist militant, Badiou will only develop it in a systematic way in his last stage. So, we will try to justify how this turn to egalitarian didactics underlies as the leitmotiv of his explicit return to Plato's philosophy, as shown in his last seminars and future projects. Our objective is to argue the extent to which Badiou adapts the mechanism of the Platonic Idea to his formal and affective subject theory. Badiou finds the model to which philosophy must turn to in order to renew itself as eternal thought of the present in the education project based on the universality of the Idea developed by Plato, which opposed to the education based on the relative opinion, which characterized the sophism of his time. Therefore, we will explain how the renewal of contemporary philosophy involves understanding it as the implementation of an egalitarian and pedagogical process through which a formal and affective system is transmitted in order to think the Subject of the present, which was called the Idea by Plato, according to Badiou. This way, since philosophy is a scene for the transmission of the Idea, it will not only involve the transmission of a theory, but also a way of experiencing the world according to the divided logic of the Idea, which Badiou will call «dialectical materialism». He states that dialectical materialism is the real *ideo-logy*. An *ideo-logy* which allows us to experience the world according to a scene of the Two: the world according to relative opinions, and the world according to universal truths, that is, the world according to the immobile temporality of the possible, and the world according to the temporality of the action towards the impossible.

Finally, we will argue to what extent it is possible to understand the philosophical scene proposed by Badiou as the universal, egalitarian and didactic transmission of the «scene of the Two» of the Idea from three dimensions: a real dimension which makes the philosophical task conditional on the presentation of the body of truth by means of the artistic, scientific, political and loving matter; a symbolic dimension which makes the philosophical task conditional on the objective presentation of the generic and exceptional logic of truths or subjective figures from inaesthetics, metapolitics, meta-epistemology and a formalization of love; and an imaginary dimension which makes the philosophical task conditional on the persuasive and affective presentation of the structure of the Idea through the fictional poetic discourses.

Once shown to what extent it is possible to understand Badiou's project of (re)starting philosophy as a process of universal and egalitarian transmission of the «scene of the Two» of the Idea of present from its real, symbolic and imaginary dimensions, we will study how his film texts can be read from this concept of philosophy. Our main objective is to present a hypothesis to read Badiou's film texts according to the research done in the previous section. From this point of view, in our opinion, Badiou's approach to cinema and art in general arises in the same way as philosophy from the twentieth century has thought both fields. So, opposite to the saturation of the aesthetic paradigm and the crisis of postmodern art theory, which reduces the philosophical task to the simple criticism of the work of art as if it were a thought which lacks objectivity, Badiou's inaesthetic paradigm proposes a new alternative in order to think art as a field which is able to condition philosophy. Philosophy, as understood by Badiou, depends on the existence of real thoughts in order to develop its task. And given the fact that art can produce real thought by itself, it can also condition the philosophical task. In the same way we will show how this concept of art spreads to cinema. The concept of cinema as a field which is able to produce real thought arises opposite to Cavell's concept of cinema as the philosophical thought of the ordinary (Cavell, 1979, 1981), or opposite to Deleuze's concept of cinema as the thought in images and signs (Deleuze, 1983a, 1985). Finally, we will also study how this concept of cinema arises in the panorama of contemporary film studies (Bordwell y Carroll, 1996). However, although Badiou's film texts do not make it obvious, this philosophical approach to cinema implies a film theory. So we will show that Badiou's film theory derives from the application of his philosophical research on Deleuze's (*op. cit.*) and Bazin's (1958-62) film texts. Therefore, we will argue how Badiou applies the «impurity» of his ontological-logical subject theory to the «local» and «global movements » of shooting and editing developed by Deleuze in his two volumes about cinema, as well as to the ontological approach to the film image developed by Bazin in *Qu'est-ce que le Cinéma?* (1958-62). This way we will see, according to Badiou, to what extent the philosophical virtue of cinema lies mainly in its ability to be an impure mass art: on the one hand, cinema is for masses because, with some exceptions, it subtracts its images from the popular images of the world; on the other hand, cinema is an impure art because it can produce post-evental thoughts in its own field out of other

artistic thoughts. Badiou states that cinema, since it is a mass art, can «democratize» the «aristocratic» thought produced by the rest of arts. In Badiou's film theory, cinema's «impure movement» appears as the paradigm of impurity of the philosophical process.

Eventually, we will finish this research showing how film texts present the field of cinema as the appropriate field for the construction of the real, symbolic and imaginary dimensions of philosophy. Badiou believes that cinema can condition the real dimension of the philosophical scene, since it offers a particular situation which can be structured ontologically and, furthermore, it can produce events. On the other hand, cinema can condition the symbolic dimension of the philosophical scene because its truths can be described with the objectivity required by the philosophical scene. In other words, we will argue to what extent philosophy can develop an inaesthetics of cinema, besides constructing ethical, aesthetical and hermeneutical cinema discourses. Finally, we will show how cinema can condition the imaginary dimension of the philosophical scene by offering fictional figures which are analogous to the formal and affective structure of the Idea, thus making the philosophical task more persuasive.



### III.- DESARROLLO

#### 1.- El pensamiento filosófico de Alain Badiou

##### 1.1.- Introducción bibliográfica

Badiou nace en Rabat, Marruecos, en 1937, cuando todavía era un protectorado de Francia. Licenciado en filosofía por la prestigiosa École Normale Supérieure de París, su trabajo se verá fuertemente influenciado por sus padres: él, catedrático de matemáticas y alcalde de Toulouse por el Partido Socialista después de la Segunda Guerra Mundial; ella, catedrática de literatura francesa<sup>9</sup>. En sus primeros años en la École Normale, a finales de 1950, Badiou se reconoce un entusiasta de Sartre, quien por aquella época era uno de los más eminentes intelectuales públicos en Francia, combinando su trabajo de filósofo con la escritura de obras de teatro y novelas, así como un comprometido activismo político. Así, al igual que Sartre, Badiou empieza a escribir literatura para transmitir contenidos filosóficos y políticos, publicando en 1964 su primera novela, *Almagestes* –en referencia al libro que contiene las mismas teorías de la astronomía ptolemaica– y en 1967 su secuela, *Portulans*. No será hasta tres décadas después, en 1997, cuando publica su tercera y última novela, *Calme bloc ici-bas* (1997a)<sup>10</sup>. Aunque el origen de sus textos más teóricos hay que buscarlo en una revista llamada *Les cahiers pour l'analyse*. *Les cahiers* era una publicación en la que numerosos estudiantes publicaban textos acerca los principales pensadores franceses de la época, tales como Jacques Lacan, Michael Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Claude Lévi-Strauss. Badiou contribuyó con dos ensayos «La Subversion Infinitésimale» (1968) y «Marque et Manque: à propos du zéro» (1969c) –en los que, con una orientación matemática innovadora, abordaba cuestiones referidas al estructuralismo y a la dialéctica. Estos textos fueron la base de la que sería su primera publicación filosófica: *Le concept de modèle* (1969b). En ella Badiou propondrá las bases de un nuevo racionalismo materialista que, basado en el modelo de las

---

<sup>9</sup> Badiou reconoce en sus padres una influencia en su filosofía, en la medida en que «permitía asumir la doble filiación, circular libremente entre la maternidad literaria y la paternidad matemática» (2010c: 130).

<sup>10</sup> Al igual que Sartre, Badiou es un apasionado del teatro, ya que ha escrito un total de 4 obras: *L'Écharpe rouge* [ópera-novela] (1979), *Ahmed le subtil*, [farsa] (1994a); *Ahmed philosophe*, seguido de *Ahmed se fâche*, (1995a); *Les Citrouilles* [comedia] (1995c).

matemáticas, permitirá una nueva manera de entender la relación entre ciencia e ideología.

En 1970 en su estancia en la facultad de Vincennes funda la Unión Comunista Marxista-Leninista Francesa (UCFML) y su revista *Le Marxiste-Léniniste*. Para el historiador A. Belden Fields, (1988: 98-9) fue precisamente en esta época cuando Badiou encuentra en la Revolución Cultural China de 1966-7 uno de sus referentes para posicionarse ante los acontecimientos posteriores de mayo del 68. El encuentro con las teorías maoístas marcaría un distanciamiento con el marxismo clásico y con la obra de uno de sus maestros, Louis Althusser, hecho que le lleva a denominar a este periodo que comprende las revueltas de mayo del 68 y sus años posteriores su particular «camino a Damasco»<sup>11</sup>. La razón de este distanciamiento se encuentra en dos aspectos. El primero hace referencia a cuestiones prácticas y el segundo, derivado del anterior, a cuestiones más teóricas. Para Badiou el marxismo académico de la época, del que él mismo era conocedor en tanto alumno de Althusser, acabó excesivamente obsesionado con cuestiones teóricas olvidando su compromiso activista. Badiou, desde siempre muy preocupado por la participación activa en el conflicto argelino, encuentra en las teorías maoístas el soporte intelectual para conciliar ambas tareas, un riguroso estudio formal y estructural de su presente con un compromiso político y activista. Así lo expresa Badiou (2005e):

Yo mismo experimenté de una vez y para siempre esa correlación entre transgresión y sometimiento, en mayo de 1968 y los años siguientes. Sentí entonces que el desarraigo de mi vida anterior, la de un pequeño funcionario de provincia, casado y padre de familia, sin otra visión de la salvación que la de escribir libros; la partida hacia una vida sometida, ardientemente sometida a las obligaciones militantes en lugares antes

---

<sup>11</sup> «Admito sin reticencia alguna que Mayo del 68 ha sido para mí, en el orden filosófico, como en todo lo demás, un verdadero camino de Damasco» (Badiou, 1975: 7). Badiou utiliza esta expresión refiriéndose al lugar donde San Pablo realizó la famosa conversión al cristianismo Pablo había sido un ciudadano judío y romano cuya tarea había sido la persecución de los cristianos. En su camino a Damasco tuvo la visión de Cristo, hecho que le llevaría a predicar el cristianismo. Badiou, tal y como veremos, obtiene continuamente del cristianismo numerosas figuras metafóricas para presentarnos su filosofía. Cfr. Bosteels, 2005b: 243 y Badiou, 1997f, 1998f.

desconocidos, hogares, fábricas, mercados suburbanos; el enfrentamiento con la policía, las detenciones y los procesos, todo eso no provenía de una decisión lúcida sino de una forma especial de pasividad, un abandono total a lo que sucedía (161).

Para Badiou el maoísmo nos muestra que el auténtico marxismo declara que la existencia de una ciencia de las formaciones sociales no tiene interés para las masas si no se encuentra dirigida a su movimiento revolucionario real. El maoísmo sitúa la verdad marxista en el interior de la unidad de la teoría y de la práctica. Si somos fieles a las enseñanzas maoístas, el auténtico marxismo no se debe contentar con realizar una formalización correcta del presente, sino que debe favorecer la participación en los movimientos revolucionarios del proletario (Bosteels, 2005: 242).

Así, se produce en Badiou un segundo distanciamiento con las teorías estructuralistas del marxismo clásico. Este proceso se irá reflejando en una serie de textos cortos –*Théorie de la contradiction* (1975c), *De l'idéologie* (1976), *Le Noyau rationnel de la dialectique hégélienne* (1977c). En ellos Badiou muestra su intención de reelaborar el materialismo dialéctico que caracterizaba las teorías marxistas más académicas por una teoría que, sin caer en el idealismo dialéctico, pudiera integrar el rigor científico de un formalismo matemático con el compromiso subjetivo de una práctica activista. Para ello aplicará las contribuciones maoístas a la teoría dialéctica hegeliana y a las discusiones matemáticas que había realizado en su anterior libro, *Le Concept du modele* (1969b).

Todas estas obras breves culminarán en 1982 con su primera gran obra, *Théorie du sujet* (1982) en la que todas sus inquietudes –el formalismo matemático, la historia de la filosofía, el cristianismo paulino, el marxismo althusseriano, la poesía de Mallarmé, el psicoanálisis de Lacan, el existencialismo sartriano y la tragedia griega- serán atravesadas por la teoría de la contradicción dialéctica maoísta que había desarrollado en los años setenta.

La teoría elaborada en su *Théorie du sujet* es principalmente una teoría dialéctica que permite pensar estructuralmente el surgir y el devenir de una subjetividad revolucionaria. La dialéctica estructural que propone Badiou en esta obra surge, por

tanto, ante a la imposibilidad de la dialéctica materialista o marxista para pensar la «fuerza» subjetiva necesaria de un individuo para participar en un movimiento revolucionario, y de la dialéctica idealista o hegeliana para pensar en la formalización objetiva del «lugar» donde acontece más allá de la consciencia del propio individuo (Badiou, 1982: 75-7). Más adelante desarrollaremos la importancia de la teoría del sujeto para entender la empresa filosófica que Badiou desarrolla a lo largo de las tres décadas siguientes, así como la influencia de la misma en su aproximación al ámbito fílmico. Por lo pronto destacar una máxima fundamental, ya presente en la *Théorie du sujet*, que caracterizará el devenir de la obra de Badiou, a saber: todo sujeto surge como consecuencia del posicionamiento de un individuo frente a un procedimiento de cambio real en una situación dada. Para Badiou, tal y como veremos más adelante, todo procedimiento de cambio debe ser concebido como un nudo entre el aparecer de una novedad que niega el orden establecido y el proceso de renovación de dicho orden. Badiou denominará al primero «subjetivación» y al segundo «proceso subjetivo». La «subjetivación» se refiere al momento en el que la «fuerza» interrumpe en el orden de un lugar, es decir, cuando un orden estructural es amenazado con el caos a partir del acontecer de una nueva reorganización. El «proceso subjetivo» se refiere a la continuación, en el interior del lugar estructurado, de la ruptura que ha comenzado la subjetivación. Así, una auténtica teoría del sujeto siempre debe contener dos componentes: una teoría estructural o formal que dé cuenta del lugar dónde se origina un proceso de cambio y una teoría de los afectos que describa los diferentes posicionamientos de los individuos frente a él (Pluth, 2000:113-4).

Podríamos decir que la *Théorie du sujet* despliega, como consecuencia de la aplicación de las teorías maoístas al althusserianismo y al lacanismo, una teoría de las estructuras y de los afectos que permite comprender el presente francés post-revolucionario. Este texto, al igual que la gran parte de su obra escrita hasta el momento, mostraba un interés principalmente político. La razón de ello, tal y como expone Badiou en el prólogo de *Théorie*, fue el auge de pensamientos reaccionarios a los acontecimientos de mayo del 68 que asolaron Francia durante los años setenta. Sin embargo este interés será abandonado en obras posteriores. En *Peut-on penser la politique?* (1985b) Badiou expresa la necesidad de reinventar un nuevo marxismo de los

años ochenta. Este marxismo deberá, por un lado, buscar la nueva figura de proletariado más allá del trabajador industrial que caracterizó la clase revolucionaria del siglo XIX y, por otro lado, rechazar la forma partidista de la política. Badiou encontrará en la nueva figura del trabajador inmigrante indocumentado el colectivo capaz de asumir el rol de sujeto político contemporáneo (*op. cit.*: 49, 54-5). De la misma manera encontrará en otras formas de agrupación –tales como la Organisation Politique– el modelo de organización política más allá de la forma partidista –forma que experimentó con la UCFML.

A partir de este texto Badiou comienza a desarrollar un sistema filosófico y conceptual que pueda aplicar más allá de las situaciones política y sociales. Para ello su teoría del pensamiento dialéctico gira fuertemente hacia la dimensión formal, y encuentra en las matemáticas, en general, y en la teoría de conjuntos en particular, el modelo de pensamiento más adecuado para dicha tarea. El resultado de este giro es la segunda de sus grandes obras: *L'Être et l'événement* (1988b). En ella Badiou muestra un gran interés por cuestiones ya tratadas en la *Théorie du sujet*, como la formalización y la novedad, o la estructura y el cambio, pero a través de nuevos conceptos. A destacar, por ejemplo, la sustitución del concepto de «cambio» o «revolución» por el de «verdad», y el de «ruptura» por el de «acontecimiento». Podríamos decir que en *L'Être et l'événement* Badiou construye las bases estructurales y formales de la constitución de su teoría del sujeto a través de la confección de una ontología de la verdad (o del cambio). Para ello declara la importancia de las matemáticas, y en particular de la teoría de conjuntos, como única disciplina capaz de pensar las leyes del ser en tanto que ser, y como consecuencia, las leyes que permiten pensar la formación y organización de cualquier grupo, de cualquier «múltiple», con independencia de sus propiedades. Esta orientación a la hora de pensar el ser se opone a las dos orientaciones dominantes dentro de la filosofía del siglo XX: una, propia de las filosofía continentales, que reduce el pensamiento del ser a una teoría de la conciencia; la otra, propia de las ciencias positivistas, que elimina la pregunta por el ser en sí y se limita a una teoría acerca de lo que hay. Por otro lado, y acompañando a la reivindicación de las matemáticas como ciencia del ser, *L'Être et l'événement* declara que los acontecimientos, las verdades y los sujetos existen de alguna manera pero no en tanto ser puro: el cambio siempre

ocurre en situaciones localizadas. Se requiere así otra disciplina diferente de las matemáticas para su estudio, a saber, la filosofía. La filosofía debe estudiar el aparecer de las verdades, los acontecimientos y de los sujetos en situaciones determinadas. Para Badiou la historia nos ha mostrado que han aparecido verdades o procedimientos de cambio reales en cuatro ámbitos: el amor, la política, el arte y la ciencia. De esta manera, la teoría del sujeto, limitada en sus anteriores obras a su dimensión política, se «desutura» de ésta para aplicarse desde la filosofía al resto de dimensiones. El estudio de estas dimensiones o «condiciones» de la filosofía marcará el devenir de sus siguientes publicaciones, comenzando con obras más generales como *Conditions* (1992a), donde declara la nueva tarea de la filosofía en relación a sus cuatro condiciones, hasta otras obras más específicas como *D'un désastre obscur* (1991a), *Abrégé de métapolitique* (1998a) y *La relation énigmatique entre politique et philosophie* (2011), dedicadas a la condición política; *Rhapsodie pour le théâtre* (1990e), *Beckett. L'incroyable désir* (1995b), *Petit manuel d'inesthétique* (1998h), *Cinq Leçons sur le Cas Wagner* (2010b) y *Cinéma* (2010a), dedicados a la condición artística; *Le Nombre et les Nombres* (1990c) y *Court traité d'ontologie transitoire* (1998b), dedicados a la condición científica; y *Éloge de l'Amour* (2009b) e *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur «L'étourdit» de Lacan* (2010d), dedicados a la condición amorosa.

Mención especial requiere *L'Éthique, essai sur la conscience du mal* (1993a), un texto publicado cinco años después de *L'Être et l'événement*, con el que Badiou tratará de contrarrestar el exceso de formalismo que le había llevado a olvidar uno de los componentes fundamentales de su teoría del sujeto, a saber, la teoría ética o de los afectos. *L'Éthique*, escrito para una audiencia más amplia, expone, quizás con un lenguaje más accesible que otros textos, una teoría ética aplicada al sistema formal y conceptual elaborado en *L'Être et l'événement*. Así, frente a la «ética de la diferencia», derivada de las políticas de identidad, y la «ética del Otro», derivada de lo que denomina «giro religioso» de la filosofía continental (principalmente el que surge de las teorías levinasianas), Badiou reivindica una «ética de las verdades». En palabras del propio Badiou:

Sólo hay ética de las verdades. O más precisamente: sólo hay ética de los procesos de verdad, de la labor que hace advenir en este mundo algunas verdades [...]. La ética no existe. Sólo hay ética de (de la política, del amor de la ciencia, del arte). En efecto, no hay un solo Sujeto, sino tantos como verdades, y tantos tipos subjetivos como procedimientos de verdad. En cuanto a nosotros, distinguimos cuatro «tipos» fundamentales: político, científico, artístico y amoroso (1993a: 55).

Como más adelante veremos, Badiou sigue la línea desarrollada en la *Théorie du sujet*. *L'Éthique* nos recuerda que una auténtica teoría del sujeto debe contener una teoría ética que describa el posicionamiento de los individuos frente a procedimientos de cambio o verdades. Pero a diferencia de sus textos anteriores una teoría ética no puede limitarse a la ética derivada de un tipo de verdad, sino que debe poder aplicarse a los diferentes ámbitos donde se despliegan verdades. Para ello es necesario *desuturar* la teoría ética del ámbito de la política y generalizarla al ámbito filosófico. Más adelante discutiremos estas cuestiones. Por lo pronto concluir que para Badiou, la filosofía, en tanto teoría del sujeto, debe convertirse en «un lugar de pensamiento donde los diferentes tipos subjetivos, dados en las verdades singulares de su tiempo, coexistan. Pero esta coexistencia no es una unificación, de manera que es imposible hablar de una Ética» (*op. cit.*: 55).

Badiou desarrolla en las décadas posteriores a la publicación de *L'Être et l'événement* una etapa muy pródiga en lo que se refiere a publicaciones «menores», en las que continúa desarrollando y matizando su teoría del sujeto de acuerdo con las observaciones que algunos colegas realizan de su sistema. Así, además de las obras ya citadas, realiza otro tipo de publicaciones, muchas de ellas fruto de sus seminarios en l'École Normale Supérieure de Paris. Entre otras podemos destacar sus textos sobre pensadores y artistas que han marcado su filosofía como *Deleuze. La clameur de l'Être* (1997b), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997f), *Petit panthéon portatif* (2008b) y *L'Antiphilosophie de Wittgenstein* (2009b); o sus ensayos sobre los

acontecimientos sociales y políticos actuales, todos ellos publicados en una serie titulada *Circonstances*<sup>12</sup>, o su perspicaz estudio sobre el siglo XX en *Le Siècle* (2005).

Pero no será hasta 2006 cuando Badiou publique su tercera gran obra, *Logiques des mondes*, con el subtítulo *L'Être et l'événement 2*. Con ella, tal y como afirma Bruno Bosteels (2007: 19-20). El propósito de esta obra es contestar a algunas críticas recibidas a partir de la publicación de *L'Être et l'événement* (1988b) añadiendo a su teoría estructural del cambio (o de las verdades) un componente fenomenológico (transcendental) o descriptivo. De esta manera su antiguo estudio ontológico de las verdades fundado en la teoría de conjuntos es ampliado con un estudio «ontológico lógico» (o, como Badiou lo denominará a partir de ahora, «onto-lógico») fundado en la teoría de las categorías matemáticas. La preocupación no es tanto preguntarse por el ser de las verdades, sino por su aparecer. ¿Cómo aparece un procedimiento de cambio real? ¿Cómo lo reconocemos? Por otro lado, Badiou reparará el olvido de la dimensión ética de su teoría del sujeto que supuso *L'Être et l'événement*, recuperando el discurso acerca los afectos ya iniciado en *Théorie du sujet* y retomado brevemente en *L'Éthique*. Así, en *Logiques des mondes*, nos propondrá un estudio de los diferentes tipos de subjetividad que se pueden desarrollar atendiendo a los posicionamientos afectivos de un individuo ante un procedimiento verdadero.

En las últimas obras y seminarios, Badiou ha mostrado un interés especial por cuestiones referidas a la transmisión de su teoría del sujeto. Así, además de una larga tarea de traducción personal de la *República* de Platón, Badiou está preparando lo que posiblemente sea su cuarta gran obra: *L'Immanence des vérités*. En este periodo, tal y como nos ha revelado en sus últimos seminarios (2010j) y en algunas de sus entrevistas (2010f: 139-49), el filósofo francés se muestra especialmente atraído por el dispositivo pedagógico platónico, ya que éste representa el compromiso social del filósofo para transmitir con universalidad la posibilidad de orientarse en la vida entre la confusión de

---

<sup>12</sup> La serie de *Circonstances* la forman 5 libros en el siguiente orden: *Circonstances, 1. Kosovo, 11-Septembre, Chirac/Le Pen* (2003a); *Circonstances, 2. Irak, foulard, Allemagne/France* (2004b); *Circonstances, 3. Portées du mot « juif »* (2005a); *Circonstances, 4. De quoi Sarkozy est-il le nom ?* (2007a); *Circonstances, 5. L'Hypothèse communiste* (2009a).



las opiniones. Para Badiou, Platón desarrolla este dispositivo en torno a la Idea de Bien. Por lo tanto, la Idea de Bien se muestra como una figura de inteligibilidad absoluta y excepcional a las figuras relativistas sofistas, que permite entender diferentes formas de orientación del presente. Badiou, en su tarea de hacer contemporáneo a Platón, adaptará la Idea platónica a su teoría del sujeto. De ese modo, la tarea de la filosofía consiste en dar acceso a la Idea para conseguir orientar a un individuo en su presente, o lo que es lo mismo, exponer al individuo a su «devenir-Sujeto». En palabras de Badiou: «La Idea es la mediación entre el individuo y el Sujeto de una verdad –“Sujeto” designa aquí aquello que orienta, en el mundo, a un cuerpo postcontemporáneo». Por tanto, la tarea del filósofo consiste en generar situaciones que posibiliten la «Ideación» o incorporación a la Idea (2009e: 118, 113, 113). Así, una situación filosófica debe ser entendida como un proceso intelectual y afectivo por el que un individuo sustrae la teoría del sujeto de su presente, de manera que encuentra y reconoce las diferentes orientaciones subjetivas de su tiempo –en el arte, la política, la ciencia y el amor. Para que esta tarea sea igualitaria e universal, veremos, la didáctica del filósofo requiere que sus discursos tengan la forma de un diálogo platónico, uniendo la objetividad y universalidad del lenguaje formal de las matemáticas, con la afectividad del lenguaje artístico y poético. De manera que se elimine, por un lado, la autoridad del maestro y, por otro, se favorezca la transmisión afectiva de la Idea.

A lo largo de este estudio trataremos de argumentar cómo para Badiou el (re)comienzo de la filosofía contemporánea pasa por concebirla como una tarea didáctica igualitaria en la que se pretende transmitir una figura universal y eterna que permita orientarse en medio de las particularidades locales y temporales de nuestro presente.

## **1.2.- La filosofía entendida como la eterna tarea de transmitir cómo pensar el presente**

Si tuviéramos que encontrar algo que caracterice la totalidad de la obra de Alain Badiou sería su interés por desarrollar una concepción de la filosofía en tanto producción de «imágenes del tiempo presente» que permita orientar nuestro

pensamiento. Ahora bien, esta tarea debe ser entendida como un acto universal y eterno: universal, pues debe dirigirse a «todos los hombres en tanto que seres pensantes y presupone que todos los hombres piensan», y eterna, pues se repite de manera «compulsiva» como «el eterno retorno de lo mismo» (Badiou, 2010e: 94, 50, 75). En otras palabras, la filosofía es el acto de orientación universal y eterno del pensamiento a través de la sustracción de imágenes del presente. La imagen o emblema del presente debería entenderse como aquella figura del pensamiento que presenta de manera consistente y estable una situación concreta. Se trata de un modo de pensamiento que nos permite ordenar de manera clara y sistemática una situación a través de una tarea analítica y descriptiva. Ahora bien, esta figura del pensamiento, en sí misma, carece de existencia si no va unida a una situación concreta. De manera que sólo tiene sentido hablar de «imagen» o «emblema del presente» en la medida en que va unida a su propio proceso de extracción singular. Para Badiou, no existe una imagen abstracta del presente, sino imágenes concretas. Esto implica una doble caracterización de la tarea filosófica: por un lado, como actividad normativa del pensamiento es una tarea universal y eterna, y, por otro lado, como pensamiento referido siempre a una situación determinada es una tarea singular y concreta. Finalmente podríamos afirmar que la obra de Badiou desarrolla una concepción de la filosofía como producción de imágenes del presente a partir de la aplicación de un método de pensamiento universal y eterno a situaciones concretas.

En el siguiente apartado pretendemos mostrar cómo el pensamiento de Badiou se ha desarrollado en torno a la búsqueda de este método. Para ello, el filósofo francés ha desarrollado el conjunto de su obra en torno a tres tareas: la elaboración de una teoría formal y estructural que muestra cómo el presente se articula en torno al aparecer una novedad radical; la elaboración de una teoría de los afectos que le permita entender los motivos que llevan a los individuos a posicionarse frente a esta novedad; y la elaboración de una teoría didáctica que permita transmitir con efectividad y universalidad las teorías anteriores. A lo largo de este capítulo mostraremos cómo la filosofía de Badiou articula las dos primeras teorías bajo la forma de una teoría del sujeto. A través de esta teoría Badiou nos propone la posibilidad de encontrar diferentes orientaciones del pensamiento, a las que denominará «figuras subjetivas», que se

articulan como diferentes posicionamientos y afectos respecto a un instante novedoso o acontecimental. Esta teoría podrá ser considerada como un dispositivo de pensamiento sistemático que se muestra constante a lo largo de la historia, de manera que puede ser utilizada como esa figura universal y eterna, orientadora del pensamiento, a la que Platón denominó «Idea». La filosofía que Badiou nos propone, al igual que la filosofía platónica, debe ser entendida como la escena didáctica igualitaria mediante la cual un individuo cualquiera tiene encuentro con la Idea o, lo que es lo mismo, un dispositivo de pensamiento sistemático que le permite orientarse en su presente<sup>13</sup>. En resumen, en los siguientes apartados mostraremos cómo la filosofía de Alain Badiou puede leerse como la articulación de una teoría formal y afectiva de las formas subjetivas y el desarrollo de una teoría didáctica universal para su transmisión. Pero antes expondremos los fundamentos teóricos del pensamiento de Badiou.

### **1.2.1.- Fundamentos teóricos del pensamiento de Badiou en sus obras tempranas**

En este apartado veremos cómo las tres dimensiones descritas que caracterizan la filosofía de Badiou tienen su germen en sus primeras obras: la dimensión formal o intelectual de su filosofía tiene como fundamentos teóricos su interpretación de la teoría de la causalidad estructural althusseriana; la dimensión afectiva o ética tiene sus fundamentos en las teorías psicoanalíticas lacanianas; y la dimensión didáctico-igualitaria tiene sus fundamentos en sus lecturas maoístas. Todas estas teorías serán, tal y como veremos más adelante, fundamentales para entender el proyecto de Badiou de (re)comienzo de la filosofía y, por lo tanto, su aproximación al ámbito filmico.

---

<sup>13</sup> Desde este punto de vista, parece adecuado centrar el estudio de la obra de Badiou en torno a la cuestión del sujeto. Así lo afirma Badiou en *Logiques des mondes*: «El motivo del sujeto unifica mi pensamiento» (2006b: 576). De esta manera nos unimos a aquellos estudiosos de la obra de Badiou (Bruno Bosteels (2007) y Ed Pluth (2010) entre otros) que proponen la *Théorie du sujet* como la obra clave que permite articular los dos volúmenes de *L'Être et l'événement*. Tal y como afirma Pluth (*op. cit.*), ha sido su teoría del sujeto lo que ha permitido a Badiou desplegar tanto su «antihumanismo teórico» como su «humanismo práctico» o, en otras palabras, la noción de «sujeto» ha servido a Badiou como puente entre sus inquietudes estructurales o formales y las éticas o afectivas (105-6).

### 1.2.1.1.- Los fundamentos de una teoría formal o estructural: Althusser y la teoría de la causalidad estructural

La dimensión formal de la filosofía de Badiou se encuentra en sus influencias althusserianas. Según Oliver Feltham (2010: 13-4) el periodo althusseriano de Badiou estaría comprendido entre 1965 y 1969, año en el que publica *Le concept du model*, un texto que aun poseyendo un prefacio ya con tintes maoístas todavía conserva una forma althusseriana. Durante este periodo el pensamiento de Badiou se nutre de la asistencia a un seminario impartido por Louis Althusser en el que se trataba principalmente el estatus de la filosofía en relación a la contradicción entre la ciencia e ideología. En dicho seminario Althusser trataba de defender la cientificidad de la dialéctica materialista de Marx contra la dialéctica idealista hegeliana propia de los marxismos totalitarios. Para ello se basó en las «Tesis sobre Feuerbach» y *La ideología alemana*, textos en los que Marx se aleja más de las tesis hegelianas de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, a favor de una teoría científica y elaborada de la historia, tal y como aparece en *El capital*. Tal y como expone Bosteels (2007: 22), a lo largo de estos años Althusser se aproximará al marxismo en busca de las bases de una nueva ciencia, el materialismo histórico, estableciendo los elementos de una nueva filosofía no ideológica, el materialismo dialéctico: «Fundando la teoría de la historia (materialismo histórico), Marx, en un solo mismo movimiento, rompió con su conciencia filosófica ideológica anterior y fundó una nueva filosofía (materialismo dialéctico)» (Althusser, 1965: 24).

Por lo tanto, Althusser propone seguir con la tarea, ya implícita en la teoría marxista, de construir una nueva filosofía<sup>14</sup>. Para ello era necesario cuestionarse el marxismo ortodoxo de la época, representado por dos corrientes dominantes: un marxismo histórico y materialista y un marxismo dialéctico, abstracto y totalitario. El

---

<sup>14</sup> La influencia del proyecto de Althusser de (re)comenzar el materialismo marxista en el pensamiento de Badiou ha sido estudiada por algunos de sus comentaristas. Pero, quizás, el más representativo de ellos ha sido Bruno Bosteels. Véanse principalmente sus artículos: «Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism? (Part I)» (2001) y «Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism? (Part II)» (2002). Posteriormente muchas de sus tesis serán recopiladas en su libro *Badiou o el recomienzo del materialismo dialéctico* (2007).

debate que desencadena Althusser en su seminario gira en torno a la posibilidad de poder articular nuevamente la compleja unidad de la diferencia entre un materialismo histórico y un materialismo dialéctico, sin caer en el predominio de uno de ellos sobre el otro, ni en su completa separación (Bosteels, 2007: 23). Este es, precisamente, el objeto principal de Althusser en su ensayo «Sobre la dialéctica materialista», incluido en *Pour Marx* (1965):

Llamaremos Teoría (mayúscula) a la teoría general, es decir la Teoría de la práctica en general, elaborada a partir de la Teoría de las prácticas teóricas existentes (de las ciencias), que transforman en «conocimientos» (verdades científicas), el producto ideológico de las prácticas «empíricas» (actividad concreta de los hombres) existentes. Esta Teoría es la dialéctica materialista que es la misma cosa que el materialismo dialéctico (137-8).

Para Badiou la tarea que inicia Althusser es la búsqueda de una nueva Teoría que esté condicionada por las prácticas teóricas científicas, en la medida en que su cometido consiste en articularlas como rupturas con la ideología dominante. El desarrollo de esta Teoría implicaría, por tanto, una figura estructural que diera lugar a comprender un nuevo tipo de causalidad más allá de la ideología dominante. En palabras de Badiou: «De todos modos el progreso ulterior del MD [materialismo dialéctico] depende de la solución o por lo menos del planteo del problema de la causalidad estructural» (1967c: 27).

Para Badiou la teoría de causalidad estructural que desarrolla Althusser se constituye principalmente por dos conceptos: la «dominancia» y la «sobredeterminación». Respecto a la «dominancia», declara Badiou, Althusser defenderá que toda situación muestra de entre todas sus prácticas una sola como principal, a la que llamará «instancia dominante»: «La primera gran tesis del MD [materialismo dialéctico] –considerada aquí como epistemología del MH–, plantea que el conjunto coyuntural o dicho de otra manera, que el “todo complejo posee la unidad de una estructura articulada como dominante”» (*op. cit.*: 24).

Para Badiou Althusser distingue cuatro tipos de prácticas humanas atendiendo al tipo de producción material: económica, política, ideológica y teórica. Aunque cada práctica, o instancia, tiene sus propias estructuras determinantes, entre ellas se puede dar un «efecto» por el cual el conjunto de prácticas posee la unidad de una estructura articulada por una dominante. Una «coyuntura» es el efecto de unidad por el cual se jerarquizan las eficacias de las prácticas como dominadas por una de ellas. En palabras de Badiou:

Convengamos en llamar *coyuntura* al sistema de las instancias en tanto que pensable según el recorrido prescripto por las jerarquías móviles de las eficacias. La coyuntura es antes que nada la determinación de la instancia *dominante*, cuya localización fija el *punto-de-partida* del análisis racional del todo (*op. cit.*: 24).

En opinión de Badiou, en este punto, Althusser se desmarca del marxismo ortodoxo en la medida en que éste siempre ha postulado la práctica económica como «dominante». Según la tesis de la dominancia althusseriana, es cierto que la práctica económica es una estructura determinante que figura en el todo articulado. Pero depende de la «coyuntura» que sea o no «dominante», de manera que carece de algún privilegio de derecho (*op. cit.*: 25). Así, en una coyuntura histórica específica puede darse una contradicción entre una práctica económica determinante y una práctica ideológica o política que juegue un papel dominante en la «coyuntura». A esta situación Althusser la denomina «sobredeterminación». A través de la tesis de «sobredeterminación» Althusser se aleja del determinismo económico que había caracterizado el marxismo ortodoxo y abre las puertas a la contingencia y al papel de la coyuntura política y la dimensión ideológico-significante como medios para explicar los procesos de transformación de los fenómenos sociales.

Althusser se apoya en las teorías freudianas del desplazamiento y en la teoría de Lenin del eslabón más débil para dar cuenta de la causalidad estructural que desencadena el cambio de una práctica dominante a otra (Bosteels, *op. cit.*: 33-5). La tesis de «sobredeterminación» permite a Althusser pensar las condiciones objetivas que, en retrospectiva, precipitan una transformación social. Se trata de pensar el movimiento eficaz de la historia según la figura invariable de una variación de la estructura

dominante (Althusser, *op. cit.*: 173). A través de esta figura lógica es posible formalizar una coyuntura histórica en la que se produce un proceso por el que una estructura no dominante toma control de una situación partiendo de un punto en el que se produce una repentina sobredeterminación de la estructura dominante.

Se podría decir que el seminario de Althusser proporciona a Badiou las bases estructurales para desarrollar una teoría materialista del cambio, en la medida en que le permite formalizar en una situación histórica concreta la aparición de un lugar que excede el ámbito de la objetividad estructural y la ideología dominante. Tal y como afirma Bosteels, «la teoría de la causalidad estructural» supone el primer intento para Badiou de considerar a fondo el problema de «cómo la estructura de una situación, en el proceso efectivo de convertirse en histórica, se habrá transformado como resultado de un acontecimiento imprevisible» (*op. cit.*: 41). Aunque si bien es cierto, para Badiou, dicha teoría resulta todavía incompleta en la medida en que es incapaz de dar cuenta de la posibilidad de un individuo para trascender la subjetividad ideológica dominante y así hacer efectivo el cambio. En el siguiente apartado veremos cómo Badiou encuentra esta dimensión subjetiva en la reformulación que Lacan realiza de las teorías de los afectos y las pulsiones freudianas.

#### **1.2.1.2.- Los fundamentos de una teoría de los afectos: lacanismo y la teoría subjetiva de los afectos.**

El origen de la preocupación de Badiou por desarrollar una teoría de los afectos se encuentra en la aproximación que su maestro Althusser realiza al pensamiento lacaniano para superar las deficiencias de su teoría de la causa estructural. Así, tal y como nos muestra Bosteels, en el otoño de 1966, Althusser envía unas cartas confidenciales a sus alumnos Alain Badiou, Etienne Balibar, Yves Duroux y Pierre Macherey, proponiéndoles formar un «grupo de reflexión teórica» para escribir «una especie de Ética sistemática» –en referencia a Spinoza– que debería ser titulada *Elementos de materialismo dialéctico*, cuya base teórica sería el encuentro de las teorías de causalidad estructuralista con el pensamiento lacaniano (Bosteels, *op. cit.*: 43-4). Finalmente este proyecto colectivo no saldrá a la luz más que bajo la forma de notas personales en el

caso de Althusser, y de manera póstuma, con el título *Écrits sur la psychanalyse*. En un texto incluido en esta obra –«Trois Notes sur la théorie des discours» (1966)– Althusser reflexiona acerca del estado del objeto del psicoanálisis articulado con su relación con los «efectos-sujetos» que se podrían derivar de las formaciones discursivas que se originan en relación con la ideología: el discurso de la ideología, el discurso estético, el discurso de la ciencia y el discurso del inconsciente. En dicho texto Althusser abandona pronto la idea derivada de Lacan que en un principio planteó en su nota «Sobre el psicoanálisis», en la que defendía la posibilidad de que pudiera existir algo así como un sujeto del inconsciente, de la ciencia, estético e ideológico, para finalmente reducir toda posibilidad de sujeto a una función ideológica. En palabras de Althusser:

[...] en mi nota «Sobre el psicoanálisis» intenté indicar, a propósito del «sujeto», que se podía definir la estructura propia de cada uno de los discursos (¿por lo tanto sus limitantes?) por medio del indicio proporcionado por el lugar y el papel del sujeto en cada uno de los discursos [...]. Desde entonces, me parece que no podemos servirnos de la noción del sujeto de manera unívoca, ni siquiera como indicio para cada uno de los discursos. En mi opinión, la noción de sujeto compete cada vez más sólo al discurso ideológico, del que es constitutivo (1966: 140-1).

El motivo de este distanciamiento con respecto a las teorías lacanianas lo encontramos en el desarrollo de su «teoría de la interpelación» –base de uno de sus últimos textos canónicos, «*Idéologie et appareils idéologiques d'État*» (1970). A través del mecanismo de interpelación, Althusser configura un espacio de formación de subjetividades limitadas a los discursos ideológicos. La ideología es lo que permite que la estructura se «agarre» a la experiencia vivida por los individuos. Pero este mecanismo de interpelación ideológica ocurre de manera inconsciente por medio de la repetición cotidiana –estructuras familiares, construcciones religiosas, morales o culturales–, posibilitando la interiorización de la funcionalidad de los individuos en el seno de un sistema (*id.*, 1966: 121-2).

Para Badiou, el intento de Althusser de complementar su teoría de la causalidad estructural con su teoría de la interpelación subjetiva acaba volviéndose en contra de su proyecto de reformulación del materialismo dialéctico. La razón se encuentra en que la



necesidad de formalizar el cambio en una situación histórica –coyuntura dominante– requiere dar cuenta de cómo una causa –estructura– no determinante se apodera de dicha situación, o lo que es lo mismo, formalizar la eficacia de una ruptura acontecimental. Althusser ha mostrado la estructura de dicho cambio pero no ha formalizado la fuerza, el sujeto-agente, que hace efectivo dicho proceso. Por lo tanto, es necesario concebir una subjetividad cuya fuerza sea la consecuencia del efecto producido por el discurso de la causa no dominante. Pero si, tal y como hemos visto, no hay manera de concebir otra forma de subjetividad que no sea la que se deriva, de manera inconsciente, del discurso ideológico de la causa dominante, resulta imposible pensar en un individuo que haga efectivo un proceso de cambio. Desde el punto de vista de Badiou, la lectura lacaniana que el propio Althusser aplica a sus teoría de la causalidad estructural resulta ineficaz a la hora de pensar en la efectividad de un acontecimiento histórico, tal y como el propio Althusser evidencia en su interpretación de los acontecimientos de mayo del 68.

Sin embargo Badiou, al mismo tiempo que detecta los límites de la teoría althusseriana, encuentra la posibilidad de retomar su proyecto en el desarrollo de una teoría de la subjetividad que ya no esté reducida a los efectos de una causa estrictamente ideológica, sino que tenga como fundamento los efectos derivados de una causa que la sobredetermina. La tarea consiste en partir del fracaso de Althusser y tratar de hacer compatibles en un mismo discurso la teoría del sujeto lacaniana y la teoría de la causalidad estructural althusseriana. Para ello Badiou se verá fuertemente influido por el trabajo que estaba realizando Jacques-Alain Miller, uno de los discípulos más aventajados de Lacan<sup>15</sup>. Así expresa Miller su propósito de unificar los proyectos althusserianos y lacanianos:

---

<sup>15</sup>Badiou habla de la importancia de los textos de Miller, concretamente «La Suture» (1965) y «Matrice» (1975), en una nota a pie de página en *Le Siècle* (2005e, 131, n. 1). Para más detalle acerca la relación entre Miller y Badiou véase Gillespie (2006: 190 y ss.). Por otro lado Badiou también se declara fuertemente influenciado por uno de los discípulos de éste, a saber, Slavoj Žižek: «Slavoj Žižek est probablement le seul penseur aujourd’hui qui puisse simultanément se tenir au plus près des apports de Lacan et soutenir avec constance et énergie le retour de l’Idée du communisme. C’est que son maître véritable est Hegel, dont il donne une interprétation entièrement neuve, puisqu’il cesse manières de sauver aujourd’hui l’Idée du communisme en philosophie: énoncer à Hegel, du reste douloureusement, et

Nous connaissons deux discours de la surdétermination: le discours marxiste et le discours freudien. Parce que le premier est aujourd'hui libéré par Louis Althusser de l'hypothèque que faisait peser sur lui la conception de la société comme sujet historique, comme le second l'a été para Jacques Lacan de l'interprétation de l'individu comme sujet psychologique, –les joindre nous semble maintenant possible. Nous tenons que les discours de Marx et de Freud sont susceptibles de communiquer par le moyen de transformations réglées, et de se réfléchir dans un discours théorique unitaire (1968: 103).

El proyecto de Miller trata de desarrollar una nueva lógica de la causalidad estructural a partir de categorías lacanianas<sup>16</sup>. Veamos las bases del proyecto de Miller,

---

au prix d'examens répétés de ses testes (c'est ce que je fais), ou proposer un Hegel différent, un Hegel inconnu, et c'est ce que fait Žižek à partir de Lacan (lequel fut tout du long, nous dira Žižek, explicitement d'abord, secrètement ensuite, un magnifique hégélien)» (Badiou, 2009a: 187, n.1). La relación entre las teorías de Žižek y Badiou ha dado lugar a numerosa bibliografía en los últimos años. Aunque a lo largo de esta investigación daremos cuenta de algunos de los puntos fundamentales de esta relación, se aleja de nuestros propósitos profundizar en todos los puntos que los unen y los diferencian. Para más detalle acerca de las relaciones entre ambos teóricos en lo que se refiere a aspectos generales del psicoanálisis véase principalmente: «Subtractive» de Gillespie (1995), «Count-as-one, Forming-into-one, Unary Trait, Si» de Chiesa (2006:202-4) y «{Ø, \$} ∈ {\$}? Or, Alain Badiou and Slavoj Žižek, Waiting for Something to Happen» de Brown (2004); para más detalle acerca de su debate en torno a cuestiones políticas véase, por ejemplo, los textos de Bosteels: «Badiou without Žižek» (2005a) y, el ya citado, *Badiou o el recomienzo del materialismo dialéctico* (2007: 61-73); además de los artículos de Moreiras: «Children of Light: Neo-Paulinism and the Cathexis of Difference (Part I y II)» (2004 y 2005). El propio Žižek hace explícita su posición con respecto al pensamiento de Badiou en algunos comentarios acerca de la obra de éste último: véase «Psychoanalysis in Post-Marxism: The Case of Alain Badiou» (1998), *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (2000b: 165-81), «Is There a Politics of Subtraction? Badiou versus Lacan» (2003), «From Purification to Subtraction: Badiou and the Real» (2004b), «Notes on a Debate "From Within the People"» (2004c) y «Badiou: Notes From an Ongoing Debate» (2006b).

<sup>16</sup> Nos hacemos eco aquí de la lectura que Bosteels realiza del proyecto que comenzó Miller y que podría ser condensado en el imperativo freudiano: «Donde era ello, ha de ser yo». Las teorías de Miller resultan fundamentales para entender el devenir de la denominada filosofía marxista lacianiana. Ernesto Laclau, Chantal Mouffé o Slavoj Žižek aparecen como los principales representantes de esta corriente de pensamiento que encuentra en ese «centro ausente» de las teorías lacianianas el origen de todo sujeto

principalmente en lo que se refiere a los conceptos de «sujeto» e «ideología». Para ello nos serviremos de la aproximación que realiza Slavoj Žižek, uno de sus alumnos más aventajados, en *The Sublime Object of Ideology* (1992)<sup>17</sup>.

En primer lugar, y de la misma manera que para Lacan el orden simbólico se estructura alrededor del núcleo traumático de lo real, el orden de una sociedad se articula en torno a la inclusión de un elemento excluido. Desde esta perspectiva, una formación social siempre está sobredeterminada en la medida en que existe al menos un elemento que la hace incompleta. Así, decir que la estructura de una sociedad no existe es lo mismo que decir que la causa de la totalidad de la estructura social está incluida pero ausente (Žižek, 1989: 213). Es precisamente en este lugar ausente e interno a la estructura de una sociedad donde se ubica el sujeto, ya que si, tal y como hemos visto, siempre queda un resto en el proceso de simbolización de dicha estructura, sólo un sujeto que se ubique en dicho resto hará posible surgir su totalidad. En otras palabras, el sujeto surge como resultado de la imposibilidad de la totalidad estructural de autoconstituirse, como esa grieta visible entre lo real y lo simbólico. En palabras de Žižek: «El resto que resiste a la “subjetivación” encarna la imposibilidad que “es” el sujeto. En otras palabras, el sujeto es estrictamente correlativo a su propia imposibilidad; su límite es su condición positiva» (*op. cit.*: 266). Nos encontramos, por tanto, con una de las novedades fundamentales de la teoría de la causalidad estructural en la medida en que revela una nueva concepción de sujeto en tanto sujeto de una carencia, de una inconsistencia. La otra novedad se refiere al concepto de «ideología». La ideología se muestra como una fantasía cuyo objetivo principal es ocultar la

---

político. (Bosteels, *op. cit.*: 55-8). Para más detalle acerca de esta corriente véase el libro de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics* (1985), el ya citado texto de Slavoj Žižek (2000b); o el estudio del panorama actual realizado por Yannis Stavrakakis en *Lacan and the Political* (1999).

<sup>17</sup> Slavoj Žižek realizó una tesis doctoral dirigida por Miller publicada en francés en dos volúmenes: *Le plus sublime des hystériques: Hegel passe* (1988) y *Ils ne savent pas ce qu'ils font: Le sinthome idéologique* (1990). La publicación de esta tesis aparece publicada por primera vez en inglés con algunos cambios en tres tomos: *The Sublime Object of Ideology* (1989), *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor* (1991), *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality* (1994).

inconsistencia inherente a todo sistema social. La fantasía ideológica difunde el reconocimiento de una estructura como totalidad de una sociedad para esconder la imposibilidad que da origen a todo sujeto. Para Žižek la crítica de la ideología, tal y como defendían los althusserianos, ya no puede consistir solamente en desenmascarar los intereses particulares ocultos bajo una apariencia de universalidad, sino que debe desintegrarla identificando el vacío que llena en todo orden social e identificarse con un «trozo de plusgoce» que de alguna manera dé cuerpo a la inconsistencia radical de la sociedad misma. La identificación con este «goce obsceno» se revela como un síntoma del vacío central que se halla en todo orden simbólico, algo así como una pura pulsión de muerte que se origina ante la posibilidad de construir un *modus vivendi* articulado con el reconocimiento fundamental de la carencia de orden simbólico (*op. cit.*: 27).

Resumamos. Lo que Žižek nos muestra es una propuesta de reconciliación de las teorías marxistas y psicoanalíticas diferente de la intentada por Althusser a finales de la década de los sesenta. Este intento, llevado a cabo magistralmente por Miller, uno de los alumnos de Lacan, evidencia las carencias del proyecto althusseriano a la hora de plantearse los verdaderos fundamentos de toda forma subjetiva. Las teorías de Miller señalan que la reducción del sujeto a un mero efecto de interpelación ideológica, evita que nos cuestionemos el verdadero «objeto-causa» de esta subjetivación, que no es otro que el goce paradójico que se origina ante el reconocimiento del carácter ficcional de la totalidad estructural de un orden simbólico social (Žižek, *op. cit.*: 74). En otras palabras, el lacanismo de Miller nos hace caer en la cuenta de que es el olvido del componente afectivo lo que ha impedido a Althusser llevar a cabo su reformulación del materialismo dialéctico, en la medida en que ha sido incapaz de comprender que las diferentes formas subjetivas se originan como «derivación-ocultación» de un sujeto inconsciente –sujeto de carencia– que se identifica con lo real como goce o plusgoce (*id.*, *op. cit.*: 62) y no con el discurso ideológico. Lo real aparece en este sentido como el «motor» y la condición de posibilidad de toda formación discursiva-subjetiva en la medida en que «impulsa» el constante proceso de simbolización que trata de ocultarlo.

A través de Miller, Badiou encuentra en Lacan una teoría formal del sujeto fundada en uno de los afectos freudianos que, sin caer en descripciones emocionales o

psicofisiológicas, establece como causa de otros posicionamientos subjetivos la existencia de una subjetividad real, no ideológica o pre-ideológica<sup>18</sup>. Así lo expone Miller en «A propos des affects dans l'expérience analytique»: «[...] para comprender algo en la teoría de los afectos hay que pasar de la psicofisiología a la ética» (1986: 159). La interpretación ética que Miller realiza de los afectos lacanianos unida a la teoría de los cuatro discursos que Lacan comienza a trabajar a partir de su *Seminario 17, L'envers de la psychanalyse* [El reverso del psicoanálisis], hasta el *Seminario 20*,

---

<sup>18</sup> Según Pablo D. Muñoz (2009, 122) no podríamos decir que Lacan construye una teoría de los afectos. Más bien está muy lejos de eso. No obstante aporta algunas elucidaciones significativas. Lacan no ignora la fuerte pregnancia que el afecto tiene en la psicología –que tan bien describe sus variedades, enumerándolas y clasificándolas–, así como las múltiples disquisiciones filosóficas, como las de Sartre, Spinoza, Kant y Kierkegaard, entre tantas otras referencias a las que echa mano en su *Seminario 11*. Por otro lado, J. A. Miller enfatiza la sorpresa que genera comprobar que cuando Lacan trata la teoría de los afectos freudiana no recurre a la psico-fisiología –porque considera que es un modelo que no logra apresar lo esencial de esa teoría– sino a la ética (Miller, 1986: 147-164). Este alejamiento implica distanciarse de las referencias al problema de los cambios corporales y estudiarlos desde el punto de vista de sus consecuencias sobre la acción. El fundamento de este pasaje al acto se encuentra en el afecto de la angustia. Para Lacan la angustia es el único afecto que no engaña porque no tiene señuelo. De este modo, Lacan establece una oposición entre duda y certeza que apunta a la acción. Y la angustia es su pivote fundamental pues causa la duda para no toparse con la certeza de lo real (Lacan, 1962-63: 88). Así si el acto arrebató a la angustia su certeza, tal y como propone Lacan, también el pasaje al acto le arranca su real: «es quizás de la angustia de donde la acción toma prestada la certeza. Actuar es arrancarle a la angustia su certeza. Actuar es operar una transferencia de angustia» (*op. cit.*: 88). Actuar es operar una transferencia de angustia pues el pasaje a la acción produce un traspaso de angustia, en tanto el sujeto se angustia por otra cosa, conservando su certeza: «Actuar es lo único que puede orientar su real en otra dirección: cuando roba su certeza a la angustia, le impone una dirección. Desde esta perspectiva, no hay acción sin angustia previa, sin un ceñimiento, una direccionalidad de aquello señalado por la angustia» (Muñoz, P., 2009: 123). Finalmente vemos como para Lacan es posible definir el concepto de «acto» a partir del afecto de «angustia». Ahora bien, el actuar, que es pasaje al acto y que roba la certeza a la angustia, es imprevisible e incalculable. A partir de aquí Lacan desarrollará en su *Seminario 10* un cuadro de coordenadas de los afectos para describir las diferentes orientaciones de la acción en relación a ellas. Así nos hablará de las consecuencias en la acción de afectos freudianos inhibidores como pueden ser el duelo o la melancolía. El problema del duelo, dirá Lacan, es el del mantenimiento de los vínculos por donde el deseo está suspendido, no del objeto *a*, sino de mi imagen especular (mi «Ideal del Yo»), objeto característico del estadio del espejo que cumple una función reguladora del narcisismo (Superyó).

*Encore [Aún]*, parece estar detrás del desarrollo de su teoría afectiva-ética del sujeto<sup>19</sup>. En estos seminarios Lacan desarrolla cuatro figuras discursivas del sujeto: el «discurso del amo», el «discurso de la histeria», el «discurso de la universidad» y el «discurso del analista». Para Lacan el «discurso del amo» está relacionado con el conocimiento. Para este tipo de subjetividad todo funcionará siempre y cuando pueda mantener o desarrollar el poder. El «discurso de la universidad» se fundamenta en el reconocimiento de la autoridad del conocimiento sistemático frente a la voluntad ciega y descontrolada. En el «discurso de la histeria» el sujeto dividido ocupa una posición dominante. Así, mientras que el tipo de subjetividad universitaria tiene su referente en el significante del amo, la subjetividad histérica se dirige al amo y le pide que le demuestre lo que vale produciendo algún tipo de conocimiento serio. Finalmente el «discurso del analista» asume su rol de puro sujeto deseoso de interrogar al sujeto precisamente en aquellos puntos donde la división entre consciencia e inconsciencia se hace evidente: deslices en el habla, actos erróneos y no intencionados, *lapsus linguae*, sueños, etc. (Fink, 1995: 130-5). Tal y como veremos más adelante, la teoría de los afectos del psicoanálisis y estas cuatro figuras discursivas se encuentran en la base del desarrollo de la teoría ético-afectiva del sujeto de Badiou y de su identificación de la figura ética del nihilismo, de la confianza, del fatalismo y de la creencia a partir de los afectos de la angustia, el coraje, el superyó y la justicia, respectivamente<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Badiou hace explícita esta influencia en su seminario *Théorie axiomatique du sujet* (1996-98). Cfr., Bosteels, B. (2007, 44-7).

<sup>20</sup> La influencia de las teorías psicoanalíticas de Lacan en la obra de Badiou ha sido estudiada por diferentes autores. Además de los comentarios críticos ya citados de Žižek (1998; 2000b: 165-81; 2003; 2004b; 2004c; 2006b), caben destacar los estudios en el campo de los afectos psicoanalíticos realizados por los siguientes autores: Gillespie en sus textos «Slavoj Your Symptom!» (1995) y «Giving Form to Its Own Existence: Anxiety and the Subject of Truth» (2006: 204-5), Jones y Clarke en «Waging terror: The geopolitics of the real» (2006) y Rose en «We are all afraid, but of what exactly?» (2003). Para cuestiones referidas a sus influencias en el campo de la ontología y la lógica matemática véase, por ejemplo: «An Explosive Genealogy: Theatre, Philosophy and the Art of Presentation» de Feltham (2006), «A Lacanian Episteme?» de Bryant (2003), «Lacan and Badiou: Logic of the pas-tout» de Grigg (2005), «What if the Other Is Stupid? Badiou and Lacan on 'Logical Time'» de Pluth y Hoens (2004) y el ya citado de Chiesa (2006). Para cuestiones referidas al ámbito del amor y la identificación de la sexualidad véase: «Gai Savoir Sera: The Science of Love and the Insolence of Chance» de Copjec (2005), «“I Love (U)”: Badiou on Love, Logic, and Truth» de Hair (2005), «Nothing is not always no-one: (a)voiding love» de Johnston

### 1.2.1.3.- Los fundamentos de una teoría didáctica igualitaria: maoísmo y el recomienzo de la educación universal en la Idea de comunismo

En el punto anterior hemos visto cómo el psicoanálisis lacaniano influyó fuertemente en el proyecto de Badiou de renovar el materialismo dialéctico a través de la inclusión de una teoría del sujeto basada en componentes afectivos. Pero ni la teoría de causalidad estructural althusseriana ni la interpretación lacaniana de Miller acaban de encajar con del espíritu activista de Badiou. Es precisamente ese «desajuste» el causante de que Badiou continúe elaborando un teoría del sujeto durante la década de los años setenta a través de numerosos textos breves y de diversos seminarios realizados entre 1975 y 1979, para finalmente publicar sus resultados en 1982 en su primera gran obra, *Théorie du sujet*.

Fueron los acontecimientos de mayo de 1968 los que provocaron un distanciamiento con las teorías althusserianas y lacanianas. Lo que revelan estos sucesos del 68 es la incapacidad y la falta de voluntad de Althusser y de Lacan para interpretar su carácter acontecimental, hecho que llevará a Badiou a cuestionarse sus teorías y a contestarles a través de su *Théorie du sujet*<sup>21</sup>.

---

(2005) y «Feminine Love and the Pauline Universal» de McNulty (2005). Finalmente nos gustaría destacar los textos de Cunningham, *A genealogy of Nihilism: Philosophies of Nothing and the Difference o Theology* (2002) y «Lacan, Philosophy's Difference, and Creation From No-One» (2004). En el primero de ellos Cunningham (2002) se referirá a la importancia del pensamiento de Badiou ya que supone un intento de tomar la nada como algo, es decir «to be without being» (242); en el segundo de ellos ubicará esta característica del pensamiento de Badiou en una historia de la filosofía vista desde la influencia conceptual del psicoanálisis. Su estudio irá desde Parménides hasta Badiou, pasando por Plotino, Avicena, Duns Scoto, Ockham, Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Heidegger, Sartre, Deleuze o Derrida.

<sup>21</sup> En esta línea, Bosteels (2007: 76-80) nos muestra cómo el único intento teórico de Althusser de dar cuenta de los efectos de la revuelta aparece en «Idéologie et appareils idéologiques d'État», incluyendo ejemplos del mundo académico así como la escena del agente de policía llamando a un transeúnte en la calle. Posteriormente, aunque Althusser, consciente de la imposibilidad de captar la esencia de estos sucesos a través de sus teorías deterministas introduce un componente aleatorio y azaroso en su materialismo dialéctico, no realizará ninguna mención a dichos sucesos. Véanse sus últimas publicaciones

¿Qué es lo que lleva a estos filósofos a errar en su interpretación de mayo del 68? Badiou encuentra la respuesta gracias a su encuentro con las teorías maoístas a finales de la década de los sesenta<sup>22</sup>. Es a partir de este momento cuando Badiou comienza a desarrollar de manera sistemática su filosofía y su teoría del sujeto. Según Peter Hallward (2003: 31) será a partir de 1970 cuando Badiou empieza a militar en la Union des Communistes de France Marxiste-Léniniste –partido comunista francés de corte maoísta– y a realizar numerosas campañas de concienciación política de la clase obrera en diferentes fábricas a lo largo del país. La tarea post-mayo 68 se había convertido en conseguir nuevas incorporaciones a aquello que dichos sucesos representaban: la capacidad de las masas populares para destruir el estado y construir una sociedad sin clases donde el proletariado pudiera organizarse en su propio devenir evanescente (Badiou, 1982: 251-3). Sin embargo, para conseguir estos objetivos era necesaria «la preparación ideológica de las masas», es decir, «una campaña vasta de rectificación ideológica». Comienza, así, un periodo didáctico-militante a través del cual Badiou busca transmitir un nuevo modelo ideológico por el que las masas tomen conciencia de que son el auténtico sujeto creador de la historia: «Dans le processus général de la libération de l'humanité, les classes exploitées sont invariablement le sujet de l'histoire, puisque ce sont les masses qui font cette histoire. S'il n'y a ni Dieu, ni Origine, il y a bel et bien sujet créateur» (Badiou, 1969a: 15, 26; 1975c: 9).

---

y escritos póstumos: «Marx dentro de sus límites», «La corriente subterránea del materialismo del encuentro» y «La corriente subterránea del materialismo del encuentro» (originalmente «Textes de crise», «Louis Althusser après Althusser» y «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre» recogidos en *Ecrits philosophique et politique*, (1994), vol. I, 367-37; 553-94 y 539-51) este último en *Para un materialismo aleatorio*, ed. Pedro Fernández Liria, Madrid, Arena Libros, 2002.

Por su parte Lacan se muestra mucho más crítico refiriéndose al movimiento popular-estudiantil como un arrebató histérico en busca de un nuevo amo. Así en 1969 en un mitin improvisado en el campus de Vincennes, Lacan pronuncia lo siguiente: «Si tuvieran un poco de paciencia y si quisieran que nuestros impromptus continúen les diría que las aspiración revolucionaria es algo que no tiene otra oportunidad que desembocar, siempre, en el discurso del amo» (Lacan, 1967-69: 223).

<sup>22</sup> La influencia del maoísmo en la filosofía de Badiou ha sido expuesta en muchos de los trabajos de Bruno Bosteels, pero con especial claridad en «Post-Maoism: Badiou and Politics» (2005c). En referencia a este tema cabe destacar otros trabajos como los realizados por Hallward (2003: 29-48) o Pluth (2010: 17-24).



### 1.2.1.3.1.- La hipótesis comunista

En sus últimos textos Badiou se referirá a la tarea que llevó a cabo a partir de mayo del 68 como un recomienzo de la «Idea de comunismo»<sup>23</sup>. La «Idea de comunismo», para Badiou, no es ni una noción ni un concepto, sino la experimentación localizada de una hipótesis universal y eterna, a saber, la capacidad de los seres humanos de autoorganizarse de manera igualitaria. Se trata, por tanto, de una operación compleja constituida por tres componentes fundamentales: un componente político, un componente histórico y un componente subjetivo (Badiou, 2009a: 182).

El componente político se refiere a «une séquence concrète et datée où surgissent, existent et disparaissent une pratique et une pensée neuves de l'émancipation collective»<sup>24</sup>. Para Badiou esta práctica-pensamiento ha constituido la esencia del

---

<sup>23</sup> La cuestión acerca de lo que representa el término «comunismo» aparece con fuerza en los últimos textos de Badiou (principalmente en el último capítulo de *Circonstances 4. De quoi Sarkozy est-il le nom?* (2007a) y en «L'Idée du communisme» (2009d) una conferencia realizada en el 2009 junto con otros intelectuales –publicada posteriormente como *L'Idée du communisme* (2010j)– que dará lugar a *Circonstances, 5. L'Hypothèse communiste* (2009a). Por otra parte, la palabra «Idea» aparece de manera progresiva dentro de la obra de Badiou. La necesidad de retomar una meditación sobre aquello que es una Idea parece crucial dentro de la tarea de desarrollar un «platonismo de lo múltiple» tal y como muestra a finales de los años ochenta en su libro *Manifeste pour la philosophie* (1989a). Posteriormente, en *Second Manifeste sur la philosophie* (2009e), Badiou introduce la noción de «ideación» atribuyéndole un valor activo u operatorio a la Idea. Todo esto debe considerarse dentro de un proyecto de recuperación del uso Platónico de la Idea: «Citons: mon séminaire qui, depuis deux ans, porte le titre: *Pour aujourd'hui: Platon!*; le projet d'un film *La vie de Platon*; et la traduction intégrale (que je nomme «hypertraduction») de la République, renommée *Du commun(isme)*, redécoupée en neuf chapitres, que j'espère achever et publier en 2010» (Badiou, 2009a: 181-2)

<sup>24</sup> Esta concepción de política como secuencia que constituye un cese inmanente se encuentra ampliamente desarrollada por Sylvain Lazarus dentro de su libro *L'anthropologie du Nom* (1998). Lazarus, cofundador junto con Badiou y Natacha Michel de L'Organisation Politique, llamará a estas secuencias «modos históricos de la política», definidos como un tipo de relación entre una política y su pensamiento: «J'ai expliqué dans *Logiques des mondes* pourquoi cependant mon entreprise philosophique est compatible avec celle de Lazarus, qui propose quant à lui une pensée de la politique faite du point de la politique elle-même. Notons que pour lui aussi, évidemment, la question de la datation des modes est très

movimiento de historia de la Humanidad hacia la liberación del dominio del hombre por el hombre. De esta manera, las secuencias de emancipación colectiva podían ser consideradas como prácticas-pensamientos universales –en la medida en que se fundan en principios igualitarios que podían ser compartidos por cualquiera– y eternos –en la medida en que sus principios pueden ser retomados una y otra vez a lo largo de la historia (Toscano, 2004b: 148). El componente político de la Idea de comunismo representaría la fuerza real de las masas para liberarse de las situaciones opresivas y autoorganizarse de manera igualitaria<sup>25</sup>. El componente histórico hace referencia a la localización que muestra una secuencia de emancipación colectiva. Se trata de una forma local, que muestra unas características espaciales, temporales y antropológicas particulares. Dicho componente consiste, por tanto, en la experimentación empírica a través de una figura particular de la fuerza emancipadora de las masas. El componente subjetivo se referirá a la experimentación para un individuo de la posibilidad de decidir formar parte de una secuencia de emancipación colectiva: «Je nomme cette décision, cette volonté, une subjectivation» (Badiou, 2009a: 183-5)<sup>26</sup>. Ahora bien, dado que la

---

importante» (Badiou, 2009a: 183). Badiou deja claras sus relaciones con Lazarus en su artículo «La política como pensamiento: la obra de Sylvain Lazarus» en *Abrégé de métapolitique* (1998a: 29-48)

<sup>25</sup> La palabra «comunismo» para Badiou ha sido durante dos siglos –desde las secuencias la Revolución francesa (1792-94) en la «Communauté des Égaux» de Babeau, hasta las últimas consecuencias de la Revolución rusa, que comenzaron con la revolución bolchevique (1902-17) y finalizaron con la Gran Revolución Cultural Proletaria maoísta (1965-68) y la escuela de los movimientos militantes surgidos en todas partes del mundo alrededor de los años 1966-75 y cuyo epicentro fue mayo del 68- el nombre más importante de una idea de política emancipadora o revolucionaria. Idea cuyos orígenes Badiou ubica en las primeras insurrecciones de esclavos guiadas por Espartaco en el mundo antiguo o por Toussaint-Louverture en el mundo moderno y que responde a «principios universales igualitarios». (Badiou, 2006b: 82-5; 2007a: 105-7; 2009a: 183). Sobre la formación del obrero como referente político e ideológico y la doctrina vinculada a la «comunidad de los iguales» véase además Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires* (1981) y *Le maître ignorant* (1987).

<sup>26</sup> Posteriormente, y a partir de *L'Être et l'événement* Badiou denominará a cualquier secuencia de emancipación –artística, política, amorosa o científica– «procedimiento de verdad» y «sujeto» al agente orientador de estas verdades. A partir de *Logiques des monde* y del *Second Manifeste pour la philosophie* denominará «incorporación» al acto por el que un individuo decide formar parte del Sujeto de una verdad. De manera que, tal y como veremos, la Idea consistirá en el proceso por el que un individuo decide incorporarse al Sujeto de una verdad, al modo histórico de una verdad. La tarea dejará de ser política para ser una tarea filosófica. Y la Idea aparecerá como «une totalisation abstraite» del encuentro e

subjetivación para Badiou sólo puede ser pensada como una síntesis entre su dimensión estructural y ética, dicha experimentación se debería de dar como experimentación intelectual y afectiva. En otras palabras, el componente subjetivo de la Idea de comunismo consiste en la «operación ideológica»<sup>27</sup> por la que un individuo experimenta intelectual y afectivamente que la participación en una secuencia política concreta supone participar en el movimiento histórico de la Humanidad hacia su emancipación colectiva: «L'idée communiste est ce que constitue le devenir-Sujet-politique de l'individu comme étant aussi et en même temps sa projection dans l'Histoire» (*id.*, *op. cit.*: 187).

Rehabilita la Idea de comunismo implicaba superar las limitaciones de la teoría del sujeto lacaniana para dar cuenta de cómo un proceso político revolucionario, en la medida en que es una ruptura con la narrativa simbólica dominante puede proyectarse a lo largo de la historia. Porque si, tal y como vimos anteriormente, para Lacan la irrupción de lo nuevo no puede sino situarse en el registro de lo real –de lo irrepresentable– ya que constituye un límite en lo simbólico, ¿cómo es posible construir un discurso con dicha novedad que devenga en una forma subjetiva consistente? En otras palabras, ¿cómo es posible dar cuenta de la consistencia discursiva de una secuencia política revolucionaria si se construye a partir de un vacío, de una carencia simbólica? Badiou encuentra la respuesta a esta cuestión en la dimensión imaginaria del sujeto: «On accordera enfin que la subjectivation, qui projette le réel dans le symbolique d'une Histoire, ne peut qu'être imaginaire, pour la raison capitale que nul réel ne se laisse symboliser tel quel» (*op. cit.*:188).

Tomando una perspectiva lacaniana Badiou formalizará la Idea del comunismo dentro del registro de las tres instancias del sujeto: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Así, el componente político coincidiría con la dimensión real de la Idea de comunismo,

---

incorporación de un individuo con las verdades de su tiempo: «une Idée est la subjectivation d'une relation entre la singularité d'une procédure de vérité et une représentation de l'Histoire» (Badiou, *op. cit.*: 185 y 2009e: 113-23).

<sup>27</sup> Como veremos más adelante, Badiou, en uno de sus últimos textos, definirá de una manera sencilla lo que entiende por «ideología»: «Au fond, pour bien entendre le mot fatigué de "idéologie", le plus simple est de rester au plus près de sa formation: est "idéologique" ce qui relève d'une Idée» (*op. cit.*: 189).

el componente histórico con su dimensión simbólica, y el componente subjetivo con su dimensión imaginaria. De aquí se extrae que la Idea comunista es la operación ligada a la subjetivación intelectual y afectiva que integra a nivel individual lo real-político, lo simbólico-histórico y lo imaginario-ideológico (*op. cit.*: 190)<sup>28</sup>.

Más adelante desarrollaremos este apartado atendiendo a la reformulación que Badiou realiza de la dimensión afectiva de la teoría del sujeto lacaniano. Por lo pronto destacar que en la rehabilitación de la Idea de comunismo de la década de los setenta está implícita una reformulación de las teorías del sujeto lacaniano con la intención de superar su incapacidad para dar cuenta de la formación y del desarrollo consistente de secuencias políticas verdaderas a lo largo de la historia. Para Badiou la Historia, como totalidad supuesta del devenir de los hombres, no tiene mundo alguno que pueda situarla dentro de una existencia efectiva, sino que aparece siempre como una construcción narrativa. La Idea de comunismo, en tanto operación imaginaria<sup>29</sup> de un individuo, expone una secuencia política emancipadora dentro del movimiento simbólico de una historia, la historia de la Humanidad en su proceso de emancipación colectiva (*op. cit.*: 193).

Es dentro de este contexto donde se puede pensar el carácter genérico o universal de toda secuencia política revolucionaria particular. Este carácter muestra un aspecto paradójico en la medida en que, por una parte, la política de emancipación es esencialmente la de unas masas anónimas que carecen de significación para el orden

---

<sup>28</sup> Badiou, al igual que lo hizo Althusser en «Idéologie et appareils idéologiques d'État», relacionará lo ideológico con lo imaginario: «La ideología es una “representación” de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (Althusser 1970: 53). Sin embargo, a diferencia de su maestro, Badiou no hace depender la ideología del orden de lo simbólico dominante. El término «ideología» en Badiou incluye lo simbólicamente determinado, pero también lo sobredeterminado: «L'Idée communiste est l'opération imaginaire par laquelle une subjectivation individuelle projette un fragment de réel politique dans la narration symbolique d'une Histoire. C'est en ce sens qu'il est judicieux de dire que l'Idée est (comme on s'y attend!) idéologique» (*op. cit.*: 189).

<sup>29</sup> Este componente imaginario de la incorporación a la Idea resultará fundamental, tal y como veremos, a la hora de entender el uso ético que Badiou realiza del ámbito fílmico.

simbólico establecido<sup>30</sup> y, por otra parte, se encuentran marcadas por nombres propios que las identifican históricamente, que las representan en su devenir simbólico: «L'action anonyme de millions de militants, d'insurgés, de combattants, par elle-même irréprésentable, est rassemblée et comptée pour un dans le symbole simple et puissant du nom propre» (*op. cit.*: 197).

Podríamos concluir que, para Badiou, la operación ideológica de la Idea de comunismo posibilita la proyección imaginaria de lo real-político dentro de la ficción simbólica de la Historia, incluyendo bajo la forma de una representación particular –un nombre propio– la acción de masas anónimas. La función de esta Idea es, tal y como hemos visto, permitir la incorporación individual a la disciplina de una secuencia de emancipación política mostrando, intelectual y afectivamente, que con ella se está participando en una causa universal y eterna.

Recapitulemos. Afirmábamos al comienzo de este punto que la tarea que inicia Badiou a partir de mayo del 68 consistía en rehabilitar la fuerza emancipadora de la masa obrera. Esta tarea militante consistía en favorecer una operación intelectual y afectiva por la que los trabajadores adquirieran conciencia de su capacidad para autoorganizarse de manera igualitaria y acabar así con la situación de dominación existente. Para Badiou la figura de esta operación es la de una Idea que ha estado presente a lo largo de la historia como el verdadero motor del movimiento de la humanidad hacia su emancipación colectiva. El nombre que ha tenido esta figura a lo largo de los últimos siglos ha sido «comunismo». Así, la Idea de comunismo, tal y como la plantea Badiou, aparece como la abstracción de una figura eterna que identifica la operación ideológica por la que un individuo se incorpora a un proceso de emancipación política en su presente. Se trata de una figura reguladora, una mediación operatoria cuyo objetivo es forzar a posicionar al trabajador ante los procedimientos políticos

---

<sup>30</sup> Esta idea tiene origen en los *Manuscritos* marxistas, en los que definía el proletariado como humanidad genérica, en la medida en que carecía de alguna de las propiedades por las que la burguesía definía al Hombre (convencional o normal). Esta idea se encuentra en la base de lo que Jacques Rancière denomina los colectivos «sin nombre» o «sin parte», en la medida en que todos ellos tienen como rasgo común su representación negativa en el seno de una clasificación dominante. Cfr. Jacques Rancière, *La Mésentente*, (1995) y *La Haine de la démocratie*, (2005).

emancipadores de su tiempo, para darle a entender la posibilidad de participar en un movimiento simbólico universal. La tarea de rehabilitar la Idea de comunismo se convierte, por tanto, en una tarea didáctica, la tarea de cómo conseguir nuevas incorporaciones a la causa común de la humanidad de acuerdo con los nuevos tiempos. La operación ideológica consiste en reavivar en las masas trabajadoras una figura orientadora que les fuerce a decidir acerca de su participación o no en una causa eterna y universal. Para ello es necesario favorecer el encuentro intelectual de las masas y los nuevos movimientos revolucionarios contemporáneos como figuras-sujeto capaces de vehicular la fuerza emancipadora de las masas. Esta es la tarea que emprende Badiou a partir de mayo del 1968.

Para esta tarea Badiou tenía como punto de partida los modelos heredados por la revolución rusa. Ahora bien, la historia de estas revoluciones mostraba la historia de un fracaso, el fracaso de la tarea de conseguir que las masas experimentaran su capacidad de autoorganizarse de manera igualitaria. Este fracaso se fundamenta, tal y como veremos, en el fracaso de superar el idealismo hegeliano. De esta manera, y utilizando términos utilizados anteriormente, podríamos decir que para Badiou, la experimentación de la Idea de comunismo a cargo de la secuencia histórica que representa la revolución rusa, supone la historia de un fracaso didáctico. La razón de este fracaso se encuentra en el hecho de que la operación ideológica que propicia la Revolución rusa se fundamenta en la postulación de una idea abstracta –la capacidad de los seres humanos para autoorganizarse de manera igualitaria– y de un medio para conseguirlo –el Partido-Estado– que no la verifica. Esta distinción entre medios materiales y fines ideales acaba imposibilitando la emancipación intelectual de las masas en la medida en que éstas siempre requerirán de la autoridad y el mandato del partido-mediador para conseguir una situación que nunca llegará. Y no llegará porque dicha operación se fundamenta en una pedagogía «progresista» que, tal y como nos ha hecho ver Jacques Rancière, siempre postulará la incapacidad intelectual de las masas para aprender de manera autónoma. Detengámonos un momento para analizar con detalle la crítica a la pedagogía «progresista» que realiza este filósofo en su texto *Le Maître ignorant* (1987).

Jacques Rancière denomina «progresistas» a aquellas pedagogías que pretenden conseguir la emancipación intelectual de los individuos a través de métodos basados en una lógica del perfeccionamiento. A través de la lógica del perfeccionamiento un maestro trataría de mejorar las capacidades intelectuales de sus alumnos a partir del método de explicaciones progresivas a través del cual los alumnos aprendieran cada vez contenidos más complejos. Lo que Rancière nos muestra a través de su lectura de Jacotot, es que estas pedagogías caen en contradicciones que imposibilitan su tarea. Las pedagogías progresistas se fundamentan en la construcción de situaciones intermedias para la consecución del objetivo final postulado, a saber, que los alumnos sean capaces de aprender por ellos mismos. Estas situaciones se caracterizan por la presencia de una figura, el maestro, que le explica al alumno el camino a seguir para conseguir su emancipación. De manera que, paradójicamente, a través de este acto lo que el maestro consigue es que el alumno verifique su incapacidad para aprender por sí mismo y su dependencia de una figura autoritaria. La razón de esta situación paradójica, afirma Rancière, se encuentra en la lógica de la explicación. Una explicación, en la medida en que carece de verificación por un hecho material, introduce una relación de dependencia hacia el explicador. El explicador se convierte así en una autoridad necesaria para tener acceso a lo que se explica, que en este caso es el autoaprendizaje, y que resulta por tanto inalcanzable para el alumno: «Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo [...]. Tal es el principio de la explicación. Tal será en adelante para Jacotot el principio del atontamiento» (*op. cit.*: 15). Rancière-Jacotot nos muestra que en toda operación pedagógica el ocultamiento del principio de verificación por parte de una figura-maestro introduce una relación de dominación-dependencia que imposibilita la autonomía en el aprendizaje de la figura-alumno en la medida en que éste no puede verificar por sí mismo su capacidad de acceder a él. Desde nuestro punto de vista, tal es la condición pedagógica que caracteriza cualquier ideología idealista, en la medida en que cualquier idea ubicada en la conciencia – humana o divina– oculta el principio de verificación e introduce una relación desigualitaria.

Más adelante volveremos a la relación entre idealismo y la cuestión pedagógico-igualitaria. De momento señalar en qué medida la crítica a las pedagogía «progresivas»

de Jacotot-Rancière nos permite entender el fracaso de la Revolución rusa. Para esta secuencia de experimentación de la hipótesis comunista, el Partido-Estado aparecía como la figura autoritaria de un maestro que *explicaba* el camino a seguir para conseguir que sus alumnos –es decir, la clase obrera– experimentaran su capacidad de autoorganizarse según el principio de igualdad. Este hecho condenaba su tarea al fracaso en la medida en que al establecer al Partido como único concededor del principio de verificación del camino correcto, obligaba a la dependencia de los trabajadores de la disciplina del partido, haciendo imposible la verificación de su capacidad de autoorganización. De manera que, en última instancia, el intento de la Revolución rusa de reactivar la experiencia de autoorganización e igualdad a través de la figura del partido-Estado acaba construyendo una situación desigualitaria que convierte a las masas obreras en marionetas «atontadas» en manos de la disciplina del partido. Este desajuste entre medios y fines, tal y como nos ha mostrado la historia, ha sido la causa de su fracaso<sup>31</sup>.

Para Badiou, esta experiencia nos ha enseñado que el problema de los fracasos de la puesta en práctica de la Idea de comunismo no se encuentra en el pensamiento revolucionario, sino en su adhesión a una figura unitaria que carece de realidad y que, por tanto, instituye un régimen desigualitario desde el principio. Debemos aprender de este siglo que para evitar un «desastre» hay que tratar de buscar nuevas formas de pensar el cambio sin acabar en la «oscuridad» de lo Uno (Badiou, 1993a: 111). Sólo así podría reemprenderse la auténtica tarea de experimentar de la Idea de comunismo. Desde nuestro punto de vista, la crítica que realiza Badiou a las ideologías comunistas idealistas de buena parte del siglo XX puede ser leída desde la crítica rancierana-jacotista a la lógica de la explicación y de la ocultación del principio de verificación que caracteriza las pedagogías «progresistas». En nuestra opinión, la tarea de rehabilitar la Idea de comunismo iniciada por Badiou a lo largo de los años setenta incluye la tarea

---

<sup>31</sup> Así vemos como la crítica de Badiou a las secuencias revolucionarias pasadas, vistas desde la perspectiva pedagógica de Rancière, fracasan en su intento de hacer experimentar la hipótesis comunista porque también fracasan en su intento de abandonar la ideología idealista. Para más detalles acerca de una aproximación pedagógica a las semejanzas y similitudes entre Rancière y Badiou, véase Barbour, «Militants of Truth, Communities of Equality: Badiou and the Ignorant Schoolmaster» (2010).



pedagógica de hacer coincidir el medio con el fin a conseguir, de manera que la participación en una forma política particular sea en sí misma la verificación de las masas de su capacidad de autoorganizarse en igualdad. Así, la operación ideológica requerida no pretendía postular dicha capacidad como un fin a conseguir sino partir de la declaración efectiva de su existencia:

La razón empieza allí donde cesan los discursos ordenados con el objetivo de tener razón, allí donde se reconoce la igualdad: no una igualdad decretada por la ley o por la fuerza, no una igualdad recibida pasivamente, sino una igualdad en acto, comprobada a cada paso por estos caminantes que, en su atención constante a ellos mismos y en su revolución sin fin en torno a la verdad, encuentran las frases apropiadas para hacerse comprender por los otros (Rancière, 1987: 97).

La rehabilitación de la Idea comunista implica tener en cuenta un componente didáctico que evite el atontamiento de las masas. Para ello la figura del maestro debe evitar la explicación y posibilitar que sean las propias masas las que verifiquen por sí mismas su capacidad de autoorganización. Badiou encontrará esta figura en la estructura del partido-proletario maoísta.

#### **1.2.1.3.2.- La figura-sujeto del partido maoísta**

Badiou encontró en la ideología maoísta y en el modelo de la Gran Revolución Cultural una alternativa al fracaso didáctico que supuso la experimentación de la idea comunista en la forma del partido-Estado. Ahora bien, para Badiou, el auténtico sujeto político del movimiento maoísta continuaba siendo el partido. La teoría y la práctica activista de Badiou en este periodo mostraba un fuerte condicionamiento por el gran principio maoísta: «Confiar en las masas, confiar en el partido» (Badiou, 1976: 128). La única cuestión política real era: ¿cuál es el vínculo orgánico entre las masas en la revolución –el actor histórico decisivo– y el Partido, como sujeto político constituido? Badiou elabora una primera respuesta a esta cuestión la elabora distinguiendo entre forma y contenido. A través de la forma del partido, puro catalizador subjetivo, el poderoso pero efímero poder de las masas adquiere consciencia de ello, convirtiéndose en el verdadero sujeto de la historia. El partido hace consistente y duradera la fuerza

evanescente de la clase trabajadora, sustrayéndola de las relaciones sociales definidas. El partido efectúa una doble tarea con las masas: concentra su energía potencial orientada hacia un punto y la aísla del orden establecido. El proletario, bajo la forma del partido maoísta, es «purificación y concentración» (*id., op. cit.*: 126).

A través del maoísmo, Badiou se encuentra con una nueva etapa de la organización de la fuerza revolucionaria de las masas a través de la forma partido-proletario. La forma partido-proletario aparece como la figura de una doble destrucción: la primera destrucción, la de las clases, la segunda, la del partido-proletariado mismo (Hallward, 2003: 37). Consecuentemente, la confianza en el maoísmo iba dirigida principalmente contra cualquier forma de desviación revisionista que mostrara una falta de compromiso a la hora de persistir en su lucha contra el estado y que estaba representada a finales de los años setenta por la institución reformista y legal del Partido Comunista Francés (PCF). La tarea consistía en un intento de reformar el PCF para abolirlo (Badiou, 1978b: 15-6). Pero dicha tarea entrañaba una operación paradójica en la medida en que toda forma de partido al encerrar una forma de unidad requería un nuevo proceso de autodestrucción de manera que el proletariado, como tal, debía eventualmente consumirse a sí mismo dejando solo la justicia y la igualdad de su despertar (Hallward, 2003: 37).

El partido-proletario maoísta es, para Badiou, la forma política del presente que articula estos dos procesos destructivos: por un lado la destrucción de la lógica estructural dominante para conseguir una sociedad sin clases e igualitaria y, por otro lado, la destrucción de una posible identificación subjetiva con la figura autoritaria –y atontadora– del partido. El partido-proletario posibilita la incorporación a una figura subjetiva cuyo discurso se afirma a partir de una doble negación, a saber, la negación de la estructura opresiva dominante y la negación de la tiranía de la figura de la unidad. Badiou llamará «sujeto» a esta bifurcación impredecible: «Todo sujeto es una excepción forzada, que viene en segundo lugar» (Badiou, 1982: 107). El sujeto, en esta primera definición, aparece como un mínima y abierta consistencia que se requiere para mantener un proceso doble de destrucción, cuyas bases son, tal y como veremos más

ampliamente en su *Théorie du sujet*, su exceso con la estructura dominante y la fuerza de sus afectos.

### 1.2.1.3.3.- San Pablo y la figura de la militancia universal e igualitaria.

Tal y como hemos visto, una de las tareas que caracteriza el pensamiento de Badiou en esta época es su militancia con la divulgación universal de la doctrina igualitaria que *predica* el partido maoísta francés. Para Badiou esta militancia se encuentra ejemplificada en la figura de Pablo de Tarso: «Para mí, Pablo es un pensador-poeta del acontecimiento, al mismo tiempo que el que practica y enuncia rasgos invariantes de lo que se puede llamar la figura militante» (Badiou, 1997f: 2). Así, de la misma manera que su militancia con el maoísmo francés tiene sus fundamentos en los acontecimientos de mayo del 68, la militancia de Pablo con la doctrina cristiana tiene origen en otro acontecimiento, a saber, la muerte y resurrección de Cristo<sup>32</sup>. Veámoslo con más detalle.

Badiou nos presenta la figura de Pablo de Tarso como paradigma de un sujeto militante en su libro *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*: «Pablo no es para mí, efectivamente, un apóstol o un santo. No me importa nada la Nueva que declara, o el culto que se le dedicó. Pero es una figura subjetiva de primer orden» (*op. cit.*: 1).

---

<sup>32</sup> La relación entre la empresa universal paulina y el proyecto filosófico de Badiou fundado en la transmisión de la universalidad de las verdades ha sido estudiada en «Badiou lecteur de Saint Paul» de Lavaud (2002), «Badiou: The Grace of the Universal» de Alliez (2005), «Truth As Formal Catholicism on Alain Badiou, Saint Paul: La fondation de l'universalisme» de De Kesel (2004). De igual manera cabe destacar algunos estudios que han aplicado las teorías universalistas paulinas a las cuestiones políticas (véase: «Whither Messianic Ethics? Paul as Political Theorist» de Kroeker (2005), Žižek, (2000b: 157-163) o Moreiras (2004 y 2005)) y pedagógicas (véase «Badiou, Pedagogy and the Arts» de Peterson (2010) y «The Obliteration of Truth by Management: Badiou, St. Paul and the question of economic managerialism in education» de Stran (2010)). Finalmente, encontramos una exposición más extensa de las relaciones entre el pensamiento paulino y el pensamiento de Badiou la encontramos en el libro de Adam Miller, *Badiou, Marion and St. Paul. Immanent Grace* (2008); y para una crítica de los usos y abusos de la interpretación que Badiou realiza de San Pablo véase Kostas Mavrakis «Saint Paul et la “Mort de Dieu”» en *De quoi Badiou est-il le nom?* (2009: 33-39). Más adelante daremos cuenta de algunas de estas coherencias.

Badiou piensa que el tiempo de Pablo y su quehacer es perfectamente aplicable al nuestro. La contemporaneidad requiere para Badiou un gesto como el de Pablo, un gesto que sustraiga el discurso universal de las abstracciones establecidas (jurídicas entonces, económicas hoy) de la reivindicación comunitaria o particularista. Es en este punto donde Badiou convoca a San Pablo:

¿Qué quiere Pablo? Sin duda extirpar la Nueva (el Evangelio) de la estricta clausura donde se quedaría si sólo valiera para la comunidad judía. Pero también no dejarla nunca determinar por las generalidades disponibles, ya fueran estatales o ideológicas. La generalidad estatal es el jurismo romano, y en particular la ciudadanía romana, sus condiciones, y los derechos vinculados a ella. Pablo jamás autorizará que ninguna de las categorías del derecho llegue a identificar al sujeto cristiano. Serán, pues admitidos, sin restricción o privilegio, los esclavos, las mujeres, la gente de todas las profesiones y de todas las nacionalidades. En cuanto a la generalidad ideológica, evidentemente es el discurso filosófico y moral griego (*op. cit.*: 14).

A partir de aquí el trabajo que Badiou realiza en *Saint Paul* se estructura en torno a la presentación de la figura de Pablo como sujeto militante de una doctrina universal preguntándose qué es lo que le instituye como tal.

«¿Quién es Pablo?» se pregunta Badiou en el capítulo segundo de su libro (*op. cit.*: 17-31). Para Badiou Pablo es el prototipo de un activista, un militante político que trata de difundir una doctrina universal e igualitaria estableciendo diferentes estrategias, escogiendo los lugares de su actuación y conscientemente desligado de los otros apóstoles. Para Badiou la figura de Pablo, en su origen, es una figura desvinculada de la figura de Jesús, de sus textos y de los Evangelios. Lo que únicamente interesa a Pablo es que Jesús, hijo de Dios, y por tanto Cristo, murió en la Cruz y resucitó. El resto no tiene ninguna importancia real: «Digamos incluso: el resto (lo que Jesús dijo e hizo) no es lo real de la convicción, sino que la recarga, incluso la falsifica». Ahora bien, si tal y como sabemos, dice Badiou, Pablo «no va a Jerusalén, no va a ver a las autoridades, los apóstoles institucionales, aquellos que ha conocido personalmente a Cristo», para confirmar el acontecimiento de la muerte y resurrección de Cristo, ¿qué es lo que le lleva a predicarla con tanto compromiso? Badiou responde: una conversión. Lo

significativo de esta conversión es el modo en el que se produce: «La historia es conocida: yendo a Damasco en tanto que fariseo celoso de perseguir a los cristianos, Pablo oye una voz misteriosa que le revela la verdad y su vocación». La conversión es un requerimiento que lo instituye en un nuevo sujeto: «Por la gracia de Dios soy lo que soy (*Cor. I., 15, 10*)». Pablo sustrae sus propias consecuencias de la conversión que le ha producido el encuentro con esta «imitación» del acontecimiento fundador de la resurrección de Cristo: «El surgimiento del sujeto cristiano es incondicionado», «no puede partir sino de la fe, de la declaración de la fe». (*op. cit.: 35, 18, 18, 18-19*).

¿Qué estructura didáctica está poniendo en juego la figura del sujeto cristiano militante que es San Pablo? Para Badiou la conversión de Pablo en sujeto militante nos presenta la «decadencia de la figura del Maestro». Tal y como nos lo presenta Pablo, nada se requiere para ser apóstol, ni haber sido un compañero de Cristo, ni un testigo del acontecimiento. Pablo obtiene la autoridad de predicar el cristianismo de sí mismo, pues es, según su fórmula, «llamado a ser apóstol». De esta manera pone en evidencia a aquellos que, en nombre de lo que fueron y de lo que han visto, se creen los garantes de la verdad: «Un apóstol no es ni un testigo de los hechos ni una memoria» (*op. cit.: 47, 47, 47*). A esto hay que añadir que la resurrección no es, para el mismo Pablo, un hecho falsificable o demostrable. En palabras de Badiou:

Es acontecimiento puro, apertura de una época, cambio de las relaciones entre lo posible y lo imposible [...]. Su sentido verdadero es que testimonia la victoria posible sobre la muerte, muerte que Pablo considera [...] no como una facticidad, sino como disposición subjetiva [...]. Es en este sentido que es gracia, y no historia (*op. cit.: 48*).

El apóstol es entonces el que declara una posibilidad inaudita, ella misma dependiente de una gracia de acontecimiento que no conoce, propiamente hablando, nada.

Ahora bien, ¿en qué se fundamenta Pablo para declarar que la resurrección de Cristo testimonia la victoria posible de todos nosotros sobre la muerte? En la declaración del segundo mensaje que caracteriza al cristianismo, a saber, «el hijo resucitado filializa a toda la humanidad» o, con otros términos, «hay que destituir al maestro y fundar la

igualdad de los hijos» (*op. cit.*: 63). Para Badiou Pablo representa así la esencia de una didáctica universal fundada en el principio de la igualdad. El maestro-militante, al declarar el acontecimiento, también declara la muerte del Maestro y, por tanto, la resurrección de la igualdad de todos para ser maestros. Esta es precisamente la forma didáctica de la enseñanza de lo universal. La figura de Pablo es la figura de un sujeto militante que permanece fiel a una doble convicción: primero, que su tarea es universal y, segundo, que dicha tarea depende únicamente de la declaración de su fe en un acontecimiento que, a su vez, lo desautoriza al afirmar la igualdad de cualquiera con cualquiera. En palabras de Badiou:

Pablo testimonia ejemplarmente que «el pensamiento sólo es universal cuando se dirige a todos los demás, y en esta dirección se efectúa como fuerza. Mas desde el momento en que todos son contados según lo universal, incluido el militante solitario, se sigue que lo que se edifica es la subsunción de lo Otro en lo Mismo. Pablo muestra en detalle cómo un pensamiento universal, partiendo de la proliferación mundana de las alteridades (el judío, el griego, las mujeres, los hombres, los esclavos, los libres, etc.), produce lo Mismo y lo Igual (ya no hay ni judío, ni griego, etc.). La producción de igualdad, la deposición, en el pensamiento, de las diferencias, son los signos materiales de lo universal» (*op. cit.*: 119).

Así, igual que lo hizo San Pablo, Badiou pretenderá transmitir el mensaje universal de la doctrina maoísta declarando su fidelidad al acontecimiento de mayo del 68. Un acontecimiento que, tal y como hemos visto, enuncia el fin del maestro (el partido comunista francés) y la resurrección del poder igualitario del pueblo para organizarse más allá de estructura dominante capitalista-burguesa.

### **1.2.2.- La elaboración de una teoría del sujeto: el desarrollo de una figura para pensar el presente**

A finales de los años setenta Badiou siente frustración y sorpresa por el hecho de que muchos de sus compañeros que en su día se encontraban comprometidos con las causas políticas derivadas de los acontecimientos de mayo del 68, mostraran una clara

reacción contra dicho compromiso. Es entonces cuando decide retomar los apuntes de sus seminarios realizados entre 1972 y 1978, –en los que proponía una «extraña amalgama de matemática, de poesía, de dialéctica materialista y política maoísta» (Badiou, 1982: 10)– para reflexionar filosóficamente acerca de las subjetividades que caracterizaban su presente: «Creo justamente que es por eso, para protestar a mi manera contra esta triste renegación, que quise mostrar que el pensamiento vivo, la filosofía más sofisticada, estaban del lado de la secuencia roja, y no del lado de su reversión “democrática”» (*op. cit.*: 10).

Así, vemos que la tarea que le lleva a Badiou a elaborar su teoría del sujeto es la lucha contra la filosofía francesa de comienzos de los años ochenta. Badiou denomina a estos «nuevos filósofos [*nouveaux philosophes*]» (*op. cit.*: 10) «termidorianos»<sup>33</sup>, ya que, aunque estuvieron envueltos en movimientos políticos durante los años sesenta y setenta, muestran un distanciamiento con el compromiso revolucionario. Las teorías de los filósofos «termidorianos» impiden que pensemos el advenimiento de un nuevo procedimiento político revolucionario porque equiparan cualquier ambición utópica con

---

<sup>33</sup> Badiou denomina «termidoriano» al tipo de sujeto que siendo en un principio militante, reaccionó en contra de cualquier tipo de compromiso militante tras los acontecimientos de mayo del 68. Badiou realiza un estudio del término «termidoriano» así como de sus orígenes etimológicos en *Abrégé de métapolitique*, (1998a: 90-107). Allí nos muestra que «termidoriana» –nombre que hace referencia al mes «Termidor», uno de los meses del calendario posterior a la Revolución Francesa que cubre los meses de mediados de julio a mediados de agosto– entiende una subjetividad cuyo espacio es la cesación política a través de la institucionalización de un régimen del Terror (99). De manera que su objeto es la institucionalización de un régimen de seguridad y conservadurismo que privilegia los intereses económicos y la propiedad (100). Se trata de un concepto que caracteriza un régimen estatal a través de una trilogía fundamental: «una concepción objetiva del país, una concepción conservadora de la ley y una concepción segura de las situaciones». En primer lugar, para un termidoriano el país no es otra cosa que aquello que contiene una propiedad y, por tanto, es una «objetividad económica». En segundo lugar, para un termidoriano la insurrección no puede ser, ya que la reivindicación legítima del propietario es la tranquilidad que supone el amparo de la ley. Y en tercer lugar, para un termidoriano la ley es lo que protege la propiedad y, por tanto, interesa su funcionalidad para legitimar el estatus quo de propiedad y no su universalidad (100-1). La subjetividad termidoriana, en tanto cesación de toda posibilidad de cambio a través de un régimen de Terror institucionalizado, puede ser considerada como una «estatización de la conciencia política» en favor de la economía de mercado (103).

un deseo violento que trata de destruir el presente y la vida humana<sup>34</sup>. Termidoriano no es, por tanto, el simple comienzo de una política conservadora, sino un periodo caracterizado por un discurso en el que se renuncia a afirmar la existencia de algo que una vez sí que se afirmó, a creer en algo que una vez sí que se creyó.

Badiou buscará en *Théorie* una máxima, desarrollar una filosofía que proporcione una figura teórica orientadora que permita distinguir a aquellos que permanecen comprometidos con los sucesos de mayo del 68 de aquellos que han reaccionado contra dicho compromiso (Power y Toscano, 2009: 27 y ss.). Esto le lleva a preguntarse por las condiciones bajo las cuales un compromiso militante puede mantenerse. Para ello reflexionará acerca de su propia experiencia militante y de su compromiso con la rehabilitación de la Idea de comunismo a través de la forma del partido-proletario maoísta. Una de las consideraciones fundamentales que desarrolla Badiou es que las diferentes subjetividades posteriores a todo acontecimiento revolucionario pueden ser entendidas atendiendo a patrones lógicos y afectivos. Así elabora la teoría del sujeto. Podríamos decir que *Théorie du sujet* aparece como el verdadero punto de partida de la filosofía de Badiou, en la medida en que trata de elaborar un sistema teórico que le permita pensar las condiciones estructurales y afectivas bajo las cuales diferentes subjetividades se posicionan ante un acontecimiento revolucionario político. De esta manera proseguirá con su proceso de revisión de la teoría de causalidad estructural

---

<sup>34</sup> Tal y como veremos más adelante, Badiou afirma que hoy en día el modo subjetivo reaccionario –bajo la forma de democracia capitalista-parlamentaria– se ha convertido en el modo subjetivo dominante. Para entender esta afirmación es necesario comprender el devenir del siglo XX: «En el fondo, a partir de determinado momento, el siglo se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo [...]. Crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo» (2005e: 20). El siglo XX ha sido caracterizado por un sueño de destrucción y de renovación total del ser humano. Un sueño que hoy en día se ha convertido en una constante pesadilla. El pensamiento termidoriano contemporáneo, temeroso de la violencia acontecida, y obsesionado por la seguridad, viste la utopía revolucionaria con el disfraz del terrorista, del totalitario, del fundamentalista religioso, enterrando completamente cualquier pensamiento de cambio o renovación: «Lo curioso es que hoy esas categorías están muertas, ya nadie se preocupa por crear políticamente un hombre nuevo y, al contrario, se exige en todas partes la conservación del hombre antiguo» (*op. cit.*: 21). Para una explicación más extensa de cómo el pensamiento termidoriano ha evolucionado en nuestros días véase Power y Toscano (2009: 37-46) «The Philosophy of Restoration: Alain Badiou and the Enemies of May».



althusseriana y la teoría de la subjetividad lacaniana. Para esta tarea se servirá de su familiarización con el maoísmo de los últimos años, así como de sus siempre presentes lecturas matemáticas –en especial la teoría de conjuntos– y poéticas –en especial Mallarmé.

### **1.2.2.1.- La teoría formal del sujeto**

El desarrollo de la teoría formal del sujeto en Badiou ha constituido la parte más importante, y al mismo tiempo compleja, del pensamiento del filósofo francés. El uso de diferentes teorías matemáticas para fundamentar la estructura de las diferentes formas subjetivas aleja su discurso del discurso filosófico convencional acerca del sujeto. A lo largo de este apartado veremos cómo la teoría formal del sujeto ha evolucionado a lo largo de la obra de Badiou coincidiendo con la aparición de sus tres grandes obras: *Théorie du sujet*, *L'Être et l'événement* y *Logiques des mondes*. Así podemos hablar de tres momentos u orientaciones en la elaboración de su teoría formal del sujeto: la primera designaría un periodo de orientación dialéctica que tendría sus fundamentos en la reelaboración maoísta de la figura dialéctica hegeliana; la segunda designaría un periodo de orientación ontológica y tendría sus fundamentos en la teoría matemática de conjuntos; y la tercera señalaría un periodo de orientación ontológico-lógica y tendría sus fundamentos en la teoría de las categorías matemáticas. En las siguientes páginas simplemente nos limitaremos a exponer de la manera más clara posible el devenir de la figura formal de la «teoría del sujeto» en las tres grandes obras de Badiou. Por lo tanto, no es nuestra intención, en este apartado, polemizar con las tesis defendidas por Badiou, sino extraer el esquema conceptual que les subyace para justificar nuestra aproximación a sus textos cinematográficos. De manera que, para evitar extendernos demasiado en este apartado con cuestiones específicas derivadas de los conceptos filosóficos utilizados por Badiou, indicaremos a través de diferentes notas a pie de página aquellos textos que analizan en profundidad, algunas de las teorías que aquí expondremos, al tiempo que polemizan sobre ellas. Por último, señalar que, aunque a lo largo de esta exposición señalaremos alguna de estas polémicas, no será hasta las «discusiones finales» cuando expondremos aquéllas que tienen más influencia en la concepción cinematográfica de Badiou y nos posicionaremos al respecto.

### **1.2.2.1.1.- La teoría dialéctica del sujeto: la doble división entre fuerza-lugar y subjetivación-proceso subjetivo**

#### **1.2.2.1.1.1.- La primera división del sujeto: entre fuerza y lugar**

La elaboración de la teoría del sujeto de Badiou comienza con un movimiento anti-idealista por el que rechaza toda concepción de sujeto entendida como una entidad específica, empíricamente identificada con un individuo humano, dispuesta ante la objetividad del mundo y capaz de inscribir en él su sentido y destino. Frente a la postura idealista, Badiou mantendrá una actitud materialista –heredada del marxismo y de su mediación althusseriana– y formalista –basada en el psicoanálisis y su mediación lacaniana– que le permitirá afirmar que un sujeto es el resultado de un conflicto entre la determinación material de un lugar y de una fuerza que lo excede. En el siguiente apartado veremos en qué medida esta concepción del sujeto supera las concepciones idealistas sin caer en el materialismo determinista precedente.

Un sujeto es una figura dividida entre sí mismo y el lugar que ocupa.

La concepción filosófica del sujeto de Badiou se desmarca de dos concepciones filosóficas modernas: por un lado de las teorías idealistas que conciben al sujeto como condición de posibilidad de toda experiencia humana, y por otro, de las teorías materialistas que conciben al sujeto como una sustancia determinada por las consecuencias físicas del lugar. Las primeras, para Badiou, tienen su origen en la idea de sujeto transcendental kantiano como una función transparente capaz de organizar el significado de la experiencia al tiempo que se da existencia a sí misma como tal: «En toda tradición idealista clásica, el sujeto designa este punto de ser transparente, en situación de donación inmediata a sí mismo, por donde pasa todo acceso a la existencia como tal» (1982: 300)<sup>35</sup>. Las segundas tienen origen en las teorías positivistas científicas

---

<sup>35</sup> «Un sujeto no es en sentido alguno el organizador del significado de la experiencia», ni su «condición de posibilidad». (Badiou, 1991c: 26). Para Badiou la función trascendental no es otra cosa que la sublimación del estatus de universalidad de nuestra relación a priori contingente con el mundo. Así,

que reducen el sujeto a ser un conjunto de experiencias empíricas determinadas por un sistema de objetos físicos. Para Badiou estas teorías, al limitar su estudio a las relaciones entre los objetos que constituyen un lugar, sólo se pueden reducir a explicar en qué medida un sujeto –en tanto objeto material incluido en dicho lugar- está determinado por estas relaciones. De manera que el sujeto siempre aparecerá como algo dado y determinado por el lugar al que pertenece (Power 2006: 197-9).

Lo que Badiou (*op. cit.*) nos propone, en cambio, es una nueva figura del sujeto que da unidad a la contradicción entre idealistas y materialistas en la medida en que incluye la fuerza autoconstituyente del sujeto de las primeras y el ser determinado por el lugar de las segundas: «Todo lo que existe es así, a la vez, él mismo y él-mismo-según-su-lugar» (30, trad. modificada). Badiou (*op. cit.*) definirá este conflicto entre idealismo y materialismo como un conflicto dialéctico entre fuerzas y lugares (32), entre el «horlieu» (fuera de lugar) que designa «lo topológico a-estructural» y el «esplace» («espacio de emplazamiento») que designa la «acción de la estructura»: «La dialéctica, en la arena con olor a aserrín del combate categorial, es el *horlieu* contra el *esplace*» (33).

La meta principal que Badiou se propone en *Théorie du sujet* es trascender el «darse a sí mismo» del sujeto idealista y el «ser dado» por el lugar del materialismo determinista. De manera que si el sujeto no es algo dado, debe ser encontrado (*op. cit.*: 301, 301). Y si debe ser encontrado, debe ser encontrado en algún «sitio». Desde este punto de vista, la teoría del sujeto que nos propone Badiou tiene la forma de una guía que nos permite localizar al sujeto. El sujeto aparece así como el sitio que se origina como consecuencia de una fuerza que debe dividirse entre sí misma y una parte determinada por la estructura de los lugares asignados (Bosteels, 2007: 81). Badiou (*op. cit.*: 29) formaliza esta figura del sujeto escindido de la siguiente manera:

---

aunque dependiente de la experiencia, un sujeto no es –en contra de lo que piensa Husserl o la fenomenología moderna– la unificación interna de un conjunto de experiencias vividas. De manera que a partir de esta última podría definirse la génesis del proceso de consciencia humano, no tiene por qué derivarse la definición de sujeto. El sujeto para Badiou no es necesariamente activado por un conjunto de experiencias perceptivas, ni identificable con un individuo humano.

«A = (AAp)»

Léase por «A», «A como tal», el supuesto de la fuerza de un «sujeto puro»; por «Ap», «A en otro lugar», el sujeto determinado por un lugar P; y por «P», «el lugar distribuido por el espacio de emplazamiento» (*op. cit.*: 28, traducción modificada).

De esta manera, si tomamos como ejemplo de este sujeto el movimiento de masas de la clase obrera (A) en su lucha contra la sociedad imperialista actual (P), nos damos cuenta de que desde sus orígenes mantiene una división interna (AAp) con un peligro de corrupción latente a recaer en las ideas y prácticas burguesas y capitalistas (Ap). Esta lectura se opone a la interpretación clásica de la lucha de clase entre proletariado y burguesía bajo el esquema estructural abstracto de «A» contra «P», el cual nunca se da en la realidad<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Para ilustrar esta figura «impura» o «dividida» Badiou acude nuevamente a la teología cristiana. Badiou afirma que el cristianismo ha cogido a «Dios» como un sólo término que nombra lo que él llama el «horlieu» (fuera de lugar) y el mundo finito de los humanos como aquello que representa el «esplace» (espacio de lugares). La combinación de estos términos es postulada por la teología cristiana con el término «Cristo», en tanto Dios infinito, indexado y situado en el mundo finito: «Lo que le da sentido, y ahí está el golpe necesario del cristianismo, es historizar en escisión, luego, hacer ex-sistir lo infinito en lo finito. Es por esto que Dios (A) es indexado (Ap) como *horlieu* específico del *esplace* de lo finito: tal es el principio de la Encarnación. Dios se hace hombre. Dios se divide en él mismo (el Padre) y él-mismo-emplazado-en-lo-finito (el Hijo). A es el Padre, Ap el Hijo, este hijo histórico mediante el cual Dios existe, y Dios adviene así como escisión de *horlieu*, A=AAp, Dios=Padre/Hijo, escisión que el Concilio de Niza, el primero cronológicamente de los grandes congresos políticos-ideológicos modernos, designará como existencia única –como unidad de los opuestos– en el axioma dialéctico bien conocido: “El Hijo es consustancial al Padre”» (Badiou, *op. cit.*: 38-39). A partir de este fragmento dialéctico Badiou despliega la figura de la Encarnación como dualidad consustancial Hijo/Padre, es decir, la muerte de lo infinito (la Pasión) y su no-muerte (la Resurrección), su determinación y su límite: «Ap (A) designa la determinación de la identidad (infinita) de Dios a través de su marcación [*marquage*] en el *esplace* de lo finito. La radicalidad de esta determinación es la Pasión: Dios en cuanto hijo muerto. Lo infinito sube al calvario. A(Ap) designa la contra-determinación (el límite de la muerte) mediante lo infinito del Padre: el Hijo resucita y regresa (Ascensión) al seno del Padre, lo que representa un *horlieu* figurativo» (*op. cit.*: 39).

## La crítica al pensamiento objetualista del sujeto: la teoría del sujeto «encarnado» merleau-pontiano

A través de esta concepción del sujeto, Badiou nos propone un nuevo giro en los intentos filosóficos del siglo XX por superar el pensamiento objetual del sujeto para proponerlo como un pensamiento relacional dividido entre un pensamiento de sí como objeto autoconstituyente y un pensamiento de sí como objeto determinado por el lugar<sup>37</sup>. Así lo expresa Badiou:

---

<sup>37</sup> En el ámbito del pensamiento francés del siglo XX los filósofos que, en nuestra opinión, han desarrollado su filosofía buscando nuevas formas de pensamiento que no caigan en el dualismo objeto-sujeto han sido Derrida, Foucault y Deleuze. Desde nuestro punto de vista todos estos filósofos se hacen eco, de alguna manera, de las investigaciones que en este ámbito realizaron filósofos como Nietzsche (con su «voluntad de poder»), Bergson (con su «impulso vital»), Heidegger (con su «diferencia ontológica») y, principalmente, Merleau-Ponty. Tal y como afirma Leonard Lawlor (2006) en la formación de lo que se ha denominado «vitalismo» (haciendo uso del término bergsoniano «impulso vital» [*élan vital*]) resulta fundamental la revisión que Merleau-Ponty realizó de la dialéctica hegeliana, de la fenomenología de la conciencia husserliana y de la ontología existencialista heideggeriana. Para Lawlor (*op. cit.*: 3) si queremos concebir el principio que fundamenta el «vitalismo» debemos obedecer al imperativo negativo que nos enseña Merleau-Ponty: el principio no debe ser ni positivo ni negativo, ni infinito ni finito, ni interno ni externo, ni objetivo ni subjetivo, ni idealista ni realista, ni teológico ni mecanicista, ni determinista ni indeterminista, ni humanista ni naturalista, ni metafísico ni físico. Caer en alguno uno de estos dos extremos es precisamente lo que no debemos hacer (Merleau-Ponty, 1956-1957: 203). Lo que la filosofía de Merleau-Ponty nos enseña es que el principio de la vida no debe ser pensado como una separación entre alguno de estos dos polos, ni tampoco como una coincidencia. La fórmula positiva para el imperativo merleau-pontiano es que dicho principio debe ser pensado como un «hiatus», un «écart», que mezcla a los dos extremos juntos (*id., op. cit.*: 164). La referencia a estos términos como principio del pensamiento vitalista aparece de manera explícita en varias de las obras de los filósofos citados anteriormente. Así Michel Foucault, en *Les Mots et les choses* (1966), hablará de «este rodeo [*écart*], ínfimo pero invencible, que reside en el “y” del retroceso y del retorno, del pensamiento y de lo impensado, de lo empírico y de lo trascendental, de aquello que pertenece al orden de la positividad y de aquello que es del orden de los fundamentos. La identidad separada de sí misma en una distancia [*distance*] que, en cierto sentido, le es interior, pero en otro la constituye» (330). También Jacques Derrida en *De la grammatologie* (1967) hablará de «una mínima diferencia [*différence*]; esta pequeña diferencia –la visibilidad, el espaciamento, la muerte– es indudablemente el origen del signo y la ruptura de la inmediatez» (295). Finalmente Gilles Deleuze también se referirá en *Logique de sens* (1969) a este «hiatus» o «écart» como «la distancia [*distance*] infinitiva, en lugar de identidad infinita [...]

[...] el problema consiste en pensar el pensamiento *como pensamiento* y no como objeto; o aun en pensar lo que es pensado en el pensamiento, y no «lo que» (el objeto) el pensamiento piensa [...]. Diremos, pues, que el pensamiento, como pensable, es «relación» de lo que es pensado en él, y que no tiene ningún estatuto objetual (1998a: 30).

Desde nuestro punto de vista, esta crítica al pensamiento del sujeto como unidad objetual aparece formulada con gran elocuencia por otro filósofo francés, Merleau Ponty. A lo largo de su obra, Merleau Ponty nos expone que la tarea esencial de la filosofía contemporánea es superar el «objetualismo» de las filosofías espiritualistas –o idealistas– y del positivismo científico. En *Le visible et l'invisible* (1964), nos muestra cómo estas dos concepciones del pensamiento comparten la característica de «sobrevolar» su objeto de conocimiento<sup>38</sup>. Para Merleau-Ponty, el «intelectualismo» es

---

desplazamiento [*déplacement*] de la perspectiva, diferenciación de la diferencia» que caracteriza a «los acontecimientos puros que el instante desplazado sobre la línea no deja de dividir en ya pasados y aún por venir. Únicamente subsiste el Acontecimiento, el Acontecimiento solo, *Eventum tantum* para todos los contrarios, que comunica consigo mismo por su propia distancia, resonando a través de todas sus disyunciones» (211, 212). De esta manera, nos dice Lawlor, podríamos concluir que aquello que une a todos estos filósofos es un compromiso con el pensamiento en immanencia con la vida (*op. cit.*: 3). Como referencia fundamental del pensamiento en immanencia o vitalismo de estos filósofos véase sus últimos escritos, principalmente: Gilles Deleuze, «Immanence: une vie» (1995), Michel Foucault, «Vie: Expérience et science» (1984) y Jacques Derrida, «L'Animal que donc je suis (à suivre)» (1999). En nuestra opinión, Badiou partirá de este vitalismo que dominó la filosofía francesa dominante durante la década de los sesenta y setenta. Su concepto de «acontecimiento», tal y como veremos, adopta la estructura del *hiatus* o de la *écart* propios del pensamiento en immanencia. Sin embargo se desmarcará de ella en dos puntos fundamentales. En primer lugar, el acontecimiento o la «*différance*» no puede ser pensado en sí mismo, sino que requiere de los dos términos que separa. De manera que la escena acontecimental estará representada por tres términos: dos términos opuestos y la diferencia que los une al tiempo que los separa. En segundo lugar, la estructura del acontecimiento no se reduce a su aplicación al ámbito del sentido y del lenguaje, sino que tiene un componente corporal o real. A través de este componente fáctico y materialista Badiou tratará de sacar la situación acontecimental del subjetivismo al que le había relegado el vitalismo.

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, a lo largo de su producción filosófica cuestionó el conocimiento imparcial y objetivante al que denominó «pensamiento de sobrevuelo». Describió este modelo cognitivo como un compromiso con la sistematización que tiene por principio situarse a la mayor distancia posible de su

característico del pensamiento heredero de Descartes quien, al adoptar como fundamento de la existencia el enunciado «*cogito ergo sum*», colocará por encima del mundo a conocer a un *Cogito* absoluto. Esta pura actividad de conocer se muestra incognoscible para sí misma, por lo que siempre aparecerá como un supuesto absoluto que «sobrevuela» los objetos de conocimiento, sin ser ella misma conocida. La confrontación típicamente cartesiana entre *cogito* (sujeto conocedor) y *cogitatum* (objeto conocido) origina una tensión de fuerzas que, al acentuar un extremo u otro de la relación, da lugar a las dos posibles polarizaciones: la de un objetualismo espiritualista (cuya tarea consiste en el estudio introspectivo de las relaciones entre sus ideas y emociones) o la de un objetualismo naturalista (cuya tarea consiste en la observación y el análisis de las relaciones físicas, sociales y culturales de los cuerpos que constituyen un entorno natural). Así, mientras que para la primera los objetos de conocimiento están en un «mundo» interior –llamado conciencia, espíritu o mente– dispuestos a ser aprehendidos mediante la reflexión, en el segundo los objetos de conocimiento están en el mundo exterior –«el Gran Objeto» (*op. cit.*: 33)– dispuestos a ser aprehendidos por un método de observación adecuado. Pero en ambos casos, para garantizar un conocimiento cierto, claro y distinto, es necesario postular la presencia de un Intelecto absoluto –un sujeto transcendental o sujeto científico– que sobrevuele dichos mundos<sup>39</sup>.

A partir de estos dos esquemas fundamentales del pensamiento moderno objetualista, Merleau Ponty buscará un tercer camino que le permita pensar el sujeto más allá de su concepción espiritualista o naturalista (*op. cit.*: 73-102)<sup>40</sup>. De acuerdo con

---

objeto para poder conocerlo. El filósofo francés critica más exhaustivamente este pensamiento en *Le visible et l'invisible* (1964). Para una buena exposición del tema, véase Josep Maria Bech, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento* (2005).

<sup>39</sup> Merleau Ponty realiza principalmente la crítica al objetualismo espiritualista o científicista en «La ciencia supone la fe perceptiva y no la aclara» y «Fe perceptiva y reflexión» (1964: 31-47; 47-71). Para una buena descripción de ésta véase Bech (*op. cit.*: 62-82).

<sup>40</sup> Uno de los problemas fundamentales que Merleau-Ponty se plantea y quiere resolver con sus dos primeras obras, *La structure du comportement* (1942) y *Phénoménologie de la perception* (1945), es precisamente superar la antinomia entre un primado absoluto de la interioridad y un primado absoluto de la exterioridad. Se trataría de superar la discordancia entre dos puntos de vista sobre el ser humano: aquel

el intelectualismo espiritualista, el sujeto –yo– aparecería como un objeto del pensamiento causado por un acto de introspección que unifica un conjunto de experiencias subjetivas. En palabras de Merleau-Ponty:

Lo que reprochamos a la filosofía reflexiva no es sólo que transforme el mundo en noema, sino también que desfigure el ser del «sujeto» reflexivo concibiéndolo como «pensamiento» [...]. La filosofía reflexiva parte del principio de que, si una percepción ha de ser mía, he de ser yo, como «pensamiento» quien efectúe la reunión de los diferentes aspectos bajo los cuales se presenta el objeto, y su síntesis en un objeto (1964: 65).

Para Merleau-Ponty la filosofía reflexiva sustituye el «mundo» por el «ser-pensado» (*op. cit.*: 64). Para el intelectualismo espiritualista el sujeto se autoconstituye en tanto pensamiento que unifica su propia realidad pensada, mientras que para el positivismo naturalista el sujeto, en un primer momento postulado como agente independiente del acto investigador, acaba siendo reducido a su estatuto de objeto empírico ya que ocupa un lugar que lo determina con respecto a los otros cuerpos del mundo material. El sujeto, visto desde la perspectiva naturalista, acaba siendo considerado como un objeto del mundo físico determinado por el lugar que ocupa en el «Gran Objeto»: «lo que al principio rechazó la ciencia como subjetivo, volverá a introducirlo poco a poco, cuando haya aprendido a localizarlo [...]. Entonces se cerrará el mundo sobre sí mismo y nos convertiremos en partes o momentos del Gran Objeto (1964: 32).

Para Merleau-Ponty el «pensamiento de sobrevuelo», obsesionado con la pureza unitaria del objeto del conocimiento, se muestra inadecuado para dar cuenta del carácter esencialmente dividido o «entrecruzado» del sujeto. Es necesario, dirá el filósofo francés, superar las carencias del pensamiento objetualista concibiendo un sujeto «encarnado» en el mundo, donde sujeto y mundo –objeto– compartan la misma

---

para el cual el hombre es la conciencia constituyente del mundo y aquel para el cual el hombre es una parte del mundo, incrustado en él como una cosa.



«carne»<sup>41</sup>. De manera que la relación que guarda este sujeto con el mundo ya no es una relación de dominio ni de dependencia sino una relación de dominio-dependencia. En otras palabras, no hay sujeto que no se encuentre inmerso en el mundo que le envuelve que no sea, al mismo tiempo, sujeto y objeto de dicho mundo. En palabras de Merleau-Ponty:

Nuestro objetivo no consiste en oponer a los hechos coordinados por la ciencia objetiva un grupo de hechos que –ya se les llame «psiquismo», «hechos subjetivos» o «hechos interiores»– «se le escapan» [...] sino como un llamamiento a la revisión de nuestra ontología, a un nuevo examen de las nociones de «sujeto» y «objeto» (*op. cit.*: 41).

### Hacia una nueva figura dialéctica

En nuestra opinión la teoría del sujeto «encarnado» de Merleau-Ponty está presente en la teoría del sujeto de Badiou, ya que ambas nos proponen una figura subjetiva como escisión esencial entre su autonomía para decidir con libertad acerca de su existencia y su determinación por el lugar en el que se ubica<sup>42</sup>. Ahora bien, lo que formalmente se encuentra implícito en esta concepción es una figura lógica que, en la medida en que propone la unidad de dos términos opuestos manteniendo su distinción<sup>43</sup>, trasciende la

---

<sup>41</sup> La noción de «carne» compendia cierto número de inextricables inherencias recíprocas. Entre otras, la de nuestro cuerpo con el mundo y con las cosas. La carne, dirá Merleau-Ponty, «que no es el cuerpo objetivo, y tampoco el cuerpo pensado por el alma (Descartes) como suyo, que es lo sensible en doble sentido de lo que se siente y lo que siente. Lo que se siente = la cosa sensible, el mundo sensible = correlato de mi cuerpo activo, lo que le «responde» — lo que siente = no puedo poner ninguna realidad sensible sin ponerla como arrancada de mi carne, sacada de mi carne, y mi carne misma es una realidad sensible en la que se efectúa una inscripción de todas las demás, eje del que participan todas las demás, realidad sensible clave, realidad sensible dimensional» (Merleau-Ponty, *op. cit.*: 312).

<sup>42</sup> Sin embargo, tal y como mostraremos a lo largo de esta investigación, Badiou, a diferencia de Merleau-Ponty, considera que el sujeto no es un individuo humano. Un individuo puede incorporarse a un sujeto y así ser uno de los elementos que constituyen su cuerpo –como sería el caso de un sujeto político o amoroso– pero nunca podría agotarla en su propia corporalidad.

<sup>43</sup> Desde nuestro punto de vista esta forma lógica coincide con aquello que Deleuze denominará «síntesis disyuntiva». La síntesis disyuntiva es un tipo especial de síntesis entre dos términos heterogéneos. Así lo expresa Deleuze en *Logique du sens* (1969): «Se distinguen tres clases de síntesis: la síntesis conectiva (si..., entonces) que apunta a la construcción de series convergentes; la síntesis conjuntiva (y), como

interpretación clásica de la dialéctica hegeliana que, como ya es conocido, proponía la superación de la contradicción entre dos términos opuestos con la aparición un tercer término. Así lo expresa Merleau-Ponty:

Lo que hay que advertir es que la dialéctica sin síntesis de que estamos hablando no equivale al escepticismo, al relativismo vulgar o al reinado de lo inefable. Lo que rechazamos o negamos no es la idea de una superación que reúne, sino la idea de que tal superación conduzca a un nuevo término positivo, a una nueva posición. (...) Dicho en otros términos, lo que excluimos de la dialéctica es la idea de lo negativo puro (*op. cit.*: 123).

En este texto Merleau Ponty nos muestra la existencia de dos concepciones de dialéctica: una dialéctica clásica, que se fundamenta en la superación de una concepción pura de la negatividad, frente a una «dialéctica sin síntesis» que mantiene la impureza de una contradicción. Merleau Ponty denominará a la primera «mala dialéctica» y a la segunda «buena dialéctica»:

La mala dialéctica es la que cree recompensar al ser con un pensamiento tético, con un conjunto de enunciados, con tesis, antítesis y síntesis; la buena dialéctica es la que tiene conciencia de que toda tesis es idealización, de que el Ser no se compone de

---

procedimiento de construcción de series convergentes; y la síntesis disyuntiva (o bien) que reparte las series divergentes. Las *conexa*, las *conjuncta*, las *disjuncta*. Pero, precisamente, toda la cuestión está en saber en qué condiciones la disyunción es una verdadera síntesis, y no un procedimiento de análisis que se contenta con excluir predicados de una cosa en virtud de la identidad de su concepto (uso negativo, limitativo o exclusivo de la disyunción). Se halla la respuesta cuando la divergencia o el descentramiento determinados por la disyunción se convierten en objetos de afirmación en tanto que tales. La disyunción no es reducida en absoluto a una conjunción; sigue siendo una disyunción ya que se refiere y sigue refiriéndose a una divergencia en tanto que tal. Pero esta divergencia es afirmada de modo que el *o bien* se convierte él mismo en afirmación pura. En lugar de que un cierto número de predicados sean excluidos de una cosa en virtud de la identidad de su concepto, cada «cosa» se abre al infinito de los predicados por los que pasa, a la vez que pierde su centro, es decir, su identidad como concepto o como yo. La exclusión de los predicados es sustituida por la comunicación de los acontecimientos. Hemos visto cuál era el procedimiento de esta disyunción sintética afirmativa: consiste en la erección de una instancia paradójica, punto aleatorio con dos caras impares, que recorre las series divergentes como divergente y las hace resonar por su distancia, en su distancia» (209-10).

idealizaciones o de cosas dichas, como creía la vieja lógica, sino de conjuntos unidos en los que la significación sólo aparece siempre como tendencia, en los que la inercia del contenido no permite nunca definir un término como positivo, otro como negativo y menos aún un tercer término como supresión absoluta de este último por sí mismo (*op. cit.*: 122-3).

La mala dialéctica, nos dice Merleau-Ponty, es aquella que se encuentra en la operación lógica de un pensamiento sintético que acaba suprimiendo la contradicción entre una tesis y una antítesis. Pero esta supresión de la contradicción sólo es posible si se realiza en un plano abstracto, es decir, desde el supuesto idealista de la existencia de un *Cogito* absoluto capaz de ver la pureza de los términos como objetos formales. La mala dialéctica, dirá Merleau-Ponty, «impone una ley y un marco exteriores al contenido» que nos impide ver que «siempre puede haber un suplemento de ser en el ser» y que tanto la vida como la historia resuelven los problemas de otros modo» (*op. cit.*: 122). Es necesario, pues, una buena dialéctica, una dialéctica que evite las imposiciones a priori de la dialéctica idealista.

En nuestra opinión Badiou retoma la tarea iniciada en los cincuenta por Merleau Ponty de desarrollar una teoría anti-idealista de la dialéctica. Este tarea, tal y como afirma Badiou, pasa por hacer materialista a Hegel: «La dialéctica, en la medida en que es la ley del ser, es necesariamente materialista». Sin embargo, a diferencia del materialismo marxista clásico, esta figura dialéctica no se sustenta en la superación de una unidad por otra, sino en el mantenimiento de su división: «Es, pues, indispensable – en una filosofía concreta, militante– anunciar que no hay sino una ley dialéctica: Uno se divide en dos. Tal es el principio de lo observable y de la acción» (Badiou, 1982: 25, 37).

El (re)comienzo de la dialéctica materialista propuesto por Badiou mantendrá así el punto fuerte de la dialéctica hegeliana en la medida en que le permite «aprehender cómo lo Uno de la unidad de los opuestos soporta la contrariedad en su ser» (*op. cit.*: 31). Será el despliegue completo de esta figura lo que proporcionará a Badiou la clave para superar las limitaciones de la teoría de la causa estructural althusseriana y la teoría del sujeto lacaniana a la hora de entender las consecuencias que se derivan del período

posterior a mayo del 68. Tal y como veremos a continuación la aplicación de esta figura dialéctica a su concepción de sujeto, dividido por una fuerza autoconstituyente y determinada por el lugar, le permitirá hacer efectiva la teoría de sobredeterminación y desarrollar una teoría de los efectos subjetivos posteriores al acontecer de un proceso revolucionario. Más adelante veremos cómo esta figura dialéctica *impura* es fundamental para entender el papel fundamental que éste le asigna al arte del cine, en tanto paradigma de su proyecto de (re)comienzo filosófico.

#### **1.2.2.1.1.2.- La segunda división del sujeto: la subjetivación y proceso de subjetividad**

Tal y como habíamos visto anteriormente, el argumento de Althusser a favor de la sobredeterminación ya rechazaba la estructura clásica de la lógica dialéctica hegeliana, en la medida en que rechazaba la pureza de sus contradicciones. Tal y como vimos, la teoría de la sobredeterminación de Althusser posibilitaba pensar en una figura compleja que incluyera una estructura que no pudiera ser determinada por la estructura hasta ahora dominante. Pero, tal y como señala Bosteels, Althusser nunca fue capaz de hacerla efectiva para interpretar los sucesos de la historia (2005: 82). Ahora bien, lo que la historia de gran parte del siglo XX nos muestra es un movimiento continuo, a saber, el de la lucha de las masas trabajadoras en contra de su determinación por el orden capitalista y el de la lucha interna del propio proletariado por no recaer en dicha determinación o en otras figuras oscuras.

#### La formalización de las diferentes formas subjetivas que se derivan de un momento de torsión estructural

La teoría estructural-formal del sujeto de Badiou partirá de las limitaciones de la teoría de sobredeterminación althusseriana para dar cuenta de este movimiento complejo. Filtrando la teoría dialéctica marxista con la premisa maoísta de «división en movimiento», Badiou es capaz de formalizar el proceso continuo por el que un cuerpo es capaz de invertir su determinación por el lugar y de desplegar a través de diferentes

estructuras subjetivas. Veamos, en primer lugar, cómo Badiou formaliza este punto de inversión (1982: 30-5):

Si partimos de la concepción estática del sujeto «A=(AAp)», donde «p» es el índice de la determinación «P» dentro de «A», se pueden dar dos situaciones:

- «Ap(AAp)», es decir «Ap» controla la esencia dividida de «A», o lo que es lo mismo, el lugar determina la fuerza del sujeto, «Ap(A)».
- «A(AAp)», es decir «A» controla la esencia dividida de «A», o lo que es lo mismo, la fuerza del sujeto determina el lugar, «A(Ap)».

De esta manera, podríamos formalizar este *impasse* o punto de inversión como el momento en el que, en una situación determinada, la fuerza autoconstituyente del sujeto *domina* su *determinación* por el sitio:

- «Ap(AAp) → A(AAp)».

En la situación de la política francesa de 1968, esta estructura formalizaría los acontecimientos de mayo del 68. En este *impasse*, la fuerza transformadora de la clase trabajadora, que por entonces se encontraba *determinada* por diferentes organizaciones sindicales y por el Partido Comunista Francés (PCF) –Ap(AAp)– *domina* la escena pública y política, «desenmascarando» la determinación burguesa y capitalista de estas organizaciones y reivindicando nuevas formas de autoorganización igualitaria –A(AAp).

A partir de este *impasse*, Badiou formalizará una serie de figuras subjetivas a través del estudio de sus efectos y consecuencias discursivas:

- En primer lugar la aparición de la figura de un sujeto escindido pero dominado por su fuerza transformadora y autoconstituyente –A(AAp)– que se mantiene fiel a la tarea de «purificarse» de su determinación por el sitio:

$$A(AAp) \rightarrow A(AAp)$$

Esta figura estaría representada en la situación política francesa post-mayo del 68 por una organización maoísta francesa (Grupo para la fundación de la Unión de los Comunistas de Francia Marxistas-Leninistas, UCFML). Este partido

maoísta representaría la figura de un sujeto dominado por la capacidad autoorganizativa de la clase trabajadora para desvincularse de los espacios organizativos determinados por el imperialismo burgués.

- En segundo lugar, la aparición de la figura de un sujeto escindido que acaba adaptándose al espacio burgués e imperialista, o sea «P». La figura de dicho sujeto –Ap(AAp)– adquiere la forma de una revisión superficial de las figuras subjetivas anteriores que se encontraban determinadas por el lugar:

$$A(AAp) \rightarrow Ap(AAp)$$

Esta figura subjetiva estaría representada por los movimientos políticos revisionistas posteriores a los acontecimientos de mayo del 68. Estos movimientos reivindicaban la renovación del antiguo PCF así como otras organizaciones sindicales. De manera que la fuerza de la clase trabajadora volvía nuevamente a ser un componente dominado por el imperialismo burgués.

- En tercer lugar, existen dos formas más de subjetividad que reaccionarían con violencia ante la división esencial de las formas subjetivas anteriores. Estos sujetos apelarían a figuras ilusorias y totalitarias para ocultar uno de los componentes del sujeto. Así nos encontramos, por un lado, con una reacción propia de la «derecha» conservadora que trataría de oscurecer la fuerza autoconstitutiva del sujeto. Para esta tarea se apelaría a la figura de la esencia original del lugar «P» como único elemento determinante en el devenir de un sujeto. La figura de un sujeto oscuro de derechas, tendría la figura de una recaída en el lugar: «Ap(Ap)=P» (nada tuvo lugar sino el lugar). La segunda forma consistiría en una reacción propia de la «izquierda» que, reivindicando la esencia idealista de la fuerza original del sujeto autoconstituyente, negará cualquier vínculo con el lugar. La figura de un sujeto oscuro de izquierda tendría la forma de una acción subjetiva suicida «A(A)=A». Para Badiou estas figuras subjetivas encontrarían representación en la situación política francesa post-mayo del 68 en los discursos pro-Estado y en las rebeliones sin porvenir de una izquierda nostálgica que se apoya en el comunismo de sus antepasados del siglo XIX.

Ambas figuras, afirma Badiou, consistirían en puras figuraciones estructurales que no tienen ninguna realidad ni eficiencia histórica (*op. cit.*: 34)<sup>44</sup>.

Vemos, por tanto, como Badiou, a través de su concepción dialéctica del sujeto como unidad dividida en fuerza y lugar, es capaz de formalizar diferentes formas de subjetividad a partir de la figura de un *impasse* o «torsión». Pero, además, lo que esta formalización nos muestra es la existencia de una segunda división fundamental para entender su teoría del sujeto (Pluth: 2010: 113-4). Tal y como hemos visto anteriormente, todo sujeto está compuesto de dos momentos: un *impasse* por el que se produce una inversión en la causa dominante de una situación y un proceso estructural que se deriva como efecto de dicho *impasse*. De ese modo, el sujeto aparece como la consecuencia de ese punto en el que la estructura de la causa ausente se une con la consistencia de una estructura: «Emplazada en ninguna parte, la fuerza evanescente sostiene la consistencia de las plazas» (*op. cit.*: 85). A través de esta nueva división Badiou reivindica la necesidad de pensar en el sujeto no sólo como una fuerza capaz de sobredeterminar la estructura existente –primera división– sino de hacer consistente dicha sobredeterminación en el orden por venir. De manera que la fuerza que trae el nuevo orden no es simplemente una causa evanescente, sino una fuerza que debe

---

<sup>44</sup> Badiou también ilustrará estas tendencias subjetivas tomando como modelo el devenir histórico del cristianismo a partir del concilio de Niza. Recordemos que el concilio de Niza representaba para Badiou este *impasse* en el que el cristianismo acepta como principio fundacional el axioma dialéctico «El Hijo es consustancial al Padre», formalizado como la unidad de opuestos «A=AAp», donde «A» es el Padre (la infinitud de Dios), «P» es el Hombre (la finitud del mundo humano), «Ap» es el Hijo (la humanidad de Dios) y «AAp» es Cristo. A partir de ahí, la historia del cristianismo se desarrolla de diferentes maneras dando prioridad a cada uno de los términos –«Cristo», «Dios», «Hijo» y «Hombre». Por un lado nos encontramos con el arrianismo, identificado por Badiou como «el oportunismo de derechas» en el cristianismo temprano. El arrianismo supone una recaída en la imagen monodimensional de Cristo determinada por su humanidad. El arrianismo para Badiou enfatizaría la finitud y la mortalidad de Cristo con respecto a la transcendencia de la verdadera divinidad de Dios, su Padre (A(AAp) → Ap(Ap) = P). Por otro lado tenemos la *gnosis*, identificada por Badiou como el «oportunismo de izquierda» del cristianismo. Para Badiou los gnósticos defienden la idea de que la muerte de Cristo es sólo una muerte aparente. Esta tendencia enfatiza la pureza de la infinitud de Dios a través del acto de resurrección. De hecho para la *gnosis* Cristo nunca tuvo realmente un cuerpo humano, sino que era algo así como un fantasma, un «semblante» (A(AAp) → A(A) = A) (*op. cit.*: 40-1).

mantenerse para dar consistencia al proceso de cambio<sup>45</sup>. Los términos que utiliza Badiou para denominar los diferentes momentos de esta división son «subjetivación» y «proceso subjetivo». La subjetivación señalaría el momento de emergencia del sujeto, mientras que el proceso subjetivo describiría su persistencia, refiriéndose al proceso de creación de algún nuevo orden, algún sistema de lugares o emplazamientos nuevos: «La anécdota muestra que es la interrupción de un algoritmo lo que subjetiva, no su efectuación. En cuanto al proceso subjetivo, no existe sino para recomponer la consecución respecto de la interrupción» (*op. cit.*: 278). Por lo tanto, un instante de insurrección no hace a un sujeto, sino que requiere una repetición, una consistencia, la recomposición de la estructura haciendo efectiva dicha insurrección. Ahora bien, si toda insurrección muestra la lógica de un exceso y una falta –el exceso de la fuerza autoconstituyente del sujeto y la falta de determinación del lugar– todo proceso de subjetivación se convertirá en un proceso que tiene que ser fiel a dicha lógica: «Se llama *subjetivación* la interrupción del batimiento por el exceso. Es una destrucción. Se llama *proceso subjetivo* el reposicionamiento del exceso en un *esplace* centrado sobre el exceso mismo. Es una recomposición» (*op. cit.*: 299). Podríamos decir que en *Théorie du sujet* Badiou elabora una teoría estructural que nos permite localizar al sujeto en la

---

<sup>45</sup> Badiou se desmarca en este punto de cualquier tipo de teoría vitalista –derivada de las teorías nietzschianas y deleuzianas– que se conformaría con una concepción del sujeto como fuerza evanescente. Las teorías vitalistas del sujeto serían capaces de dar cuenta de la irrupción de una torsión o de una transformación efímera, pero serían incapaces de entender cómo es posible que dicha transformación se mantenga consistente. Para Badiou estas teorías, a pesar de declararse immanentes, continuarían manteniendo un componente idealista en la medida en que postulan una figura totalitaria y ficticia para ocultar la determinación por el lugar del sujeto. El sujeto vitalista, ligado únicamente a la fuerza –voluntad– innovadora del sujeto, limita su compromiso a su propio acto de creación efímero. La figura formal de dicho sujeto sería la figura ficticia del sujeto oscuro de izquierdas «A(A)=A». Por otro lado, Badiou justifica la declaración idealista del sujeto vitalista sirviéndose de uno de los argumentos que habíamos extraído en nuestra exposición de las teorías pedagógicas de Rancière-Jacotot. Recordemos que «idealista» podría designar a aquel maestro que, al ocultar el principio de verificación, legitimaba su autoridad respecto a sus alumnos. Así, el sujeto vitalista, al igual que el maestro explicador de Rancière, se convierte en el único conocedor de los principios de verificación de su acto creador: «La vie rend possible la multiplicité des évaluations, mais elle est elle-même inévaluable. On peut dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, puisque tout ce qui arrive n'est qu'inflexion de l'Un, retour éternel du Même. On peut également dire que tout est constamment nouveau, puisque l'Un ne fait indéfiniment retour, dans sa contingence absolue, qua travers la perpétuelle création de ses propres plis» (Badiou, 1997b, 142).



articulación de dos procesos: un proceso de recomposición originado en un momento de insurrección y un proceso dialéctico de falta y exceso.

Finalmente, hemos visto cómo *Théorie du sujet* nos propone una teoría con la que poder *localizar* diferentes formas de subjetividades. Dicha obra nos muestra que todo sujeto se fundamenta en la lógica de un *impasse* y de sus consecuencias. Ahora bien, en *Théorie du sujet* poco se nos dice acerca de su fundamentación ontológica<sup>46</sup>. Tal y como señala Bruno Bosteels, «en este libro Badiou parece presuponer que desde el principio existe tal cosa como una subjetividad, sin darle a esta idea suficiente apoyo ontológico» (2005: 109). No será hasta *L'Être et l'événement* que Badiou desarrollará sistemáticamente la fundamentación ontológica de su teoría estructural del sujeto. Así lo expresa en su prefacio: «El enunciado (filosófico) según el cual las matemáticas son la ontología –la ciencia del ser-en-tanto-ser– es el rayo de luz que aclarará la escena especulativa que había limitado en mi libro *Théorie du sujet*, presuponiendo pura y simplemente que “había” subjetivación» (1988b: 12).

#### **1.2.2.1.2.- La teoría ontológica del sujeto: nominación y forzamiento**

Tal y como hemos dicho anteriormente, *L'Être et l'événement* parte del rechazo del supuesto de que existe una subjetividad. Esto implica preguntarse por el carácter acontecimental del sujeto. Podríamos decir que Badiou abandonará el dispositivo dialéctico desarrollado en *Théorie du sujet* para proponer un dispositivo acontecimental, un dispositivo que dé cuenta del ser del sujeto. Para esta tarea es

---

<sup>46</sup> Badiou al final de *Théorie du sujet* realiza un breve prelude de lo que posteriormente desarrollará en *L'Être et l'événement* al acudir a la teoría de conjuntos de Cantor para ubicar la ontología del sujeto en ese punto indeterminado entre la inclusión y la pertenencia a un conjunto (1982: 286-96). Esta breve incursión en la ontología o algebra del sujeto, le llevará a afirmar una de las tesis fundamentales de *L'Être et l'événement*: «el proceso subjetivo es la fundación retroactiva de la subjetivación en un elemento de certeza que sólo la subjetivación hizo posible [...] En la subjetivación, la certeza es anticipada. En el proceso subjetivo, la consistencia es retroactiva» (*op. cit.*: 272). En otras palabras, todo proceso de subjetivación es un proceso que verifica la certeza de la suposición del acontecer de una insurrección. Para más detalle véase el texto de Mount (2005), «The Cantorian Revolution: Alain Badiou on the Philosophy of Set Theory».

necesario preguntarse por la ciencia del ser en tanto que ser, es decir la ontología. Y para Badiou, desde los orígenes griegos de la filosofía, la ciencia del ser siempre ha sido el discurso matemático (1988b: 16). Hoy en día, dirá Badiou, dicho discurso se encuentra representado en la teoría axiomática de conjuntos desde Cantor hasta Cohen<sup>47</sup>. Ahora bien, paradójicamente, Badiou evidenciará mediante la teoría de conjuntos que el acontecer del sujeto no puede ser fundamentado por un discurso ontológico. De manera que sólo la filosofía, en tanto discurso meta-ontológico o teoría de las matemáticas, será capaz de dar cuenta del *impasse* ontológico en el que se ubica el sujeto<sup>48</sup>. Veamos con más detalle esta afirmación.

---

<sup>47</sup> «One of the central tasks of Badiou's *Being and Event* is to elaborate a theory of the subject in the wake of an axiomatic identification of ontology with mathematics, or, to be precise, with the Zermelo-Fraenkel axiomatization of classical set theory» (Fraser, 2006: 23). Para Fraser, Badiou no ha sido el primero en tratar de formalizar el sujeto desde las matemáticas. Esta operación ya fue realizada por Luitzen Egbertus Jan Brouwer a mediados de los setenta: «Brouwer, too, envisions the subject as a temporal process expressed in mathematical concatenations subtracted from law and language, and whose manifestations “within the bounds and in the forms peculiar to this life are irruptions of Truth”» (Brouwer, 1975: 7, citado por Fraser, *op. cit.*: 25). Sin embargo, la visión idealista de Brouwer de la realidad matemática se opone a la concepción materialista de las matemáticas de Badiou. Para más detalle acerca esta cuestión véanse Fraser (2006, 26 y ss.) y Hallward (2003, 379, n. 22)

<sup>48</sup> La justificación matemática de la ontología del sujeto ha impedido el acercamiento de muchos lectores no acostumbrados al formalismo matemático. Sin embargo, en nuestra opinión, comprender las teorías matemáticas sobre las que se sostiene el discurso de Badiou resulta fundamental para entender su concepto de sujeto y, por consiguiente, su proyecto filosófico. Más adelante veremos en qué medida el pensamiento ontológico de las matemáticas influye en el (re)comienzo de la filosofía contemporánea y cómo condiciona su aproximación al ámbito filmico. A lo largo de esta líneas trataremos de exponer con la mayor claridad posible la justificación matemática de su teoría del sujeto. Para ello evitaremos, en la medida de lo posible, el uso de formalismos propiamente matemáticos. Por otro lado, en caso de que el lector quisiera profundizar en algunas de estas teorías matemáticas, indicaremos algunos de los que a nuestro juicio, son los estudios más relevantes sobre las teorías matemáticas que justifican la filosofía de Badiou. Así, aparte de los textos ya citados de Fraser (2006), Mount (2005) o Hallward (2003: 323-348), el lector puede acudir a los textos de Smith: «Mathematics and the Theory of Multiplicities: Badiou and Deleuze Revisited» (2003), «Badiou and Deleuze on the Ontology of Mathematics» (2004), «The Limits of The Subject in Badiou's *Being and Event*» (2006); Brassier: «Badiou's Materialist Epistemology of Mathematics» (2005); Gillespie: *The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Metaphysics* (2004); Salanskis: «Les mathématiques chez x avec x = Alain Badiou» (2002); Hair: «Ontology and Appearing:

### 1.2.2.1.2.1.- Los fundamentos ontológicos de la teoría del sujeto: la teoría de conjuntos

El proyecto filosófico de Badiou en *L'Être et l'événement* consiste en identificar las matemáticas como ontología, así como elucidar los principios fundamentales que la constituyen como ciencia del ser en tanto que ser. De esta manera las matemáticas, en la medida en que consideran expresamente sus objetos y términos como lo que son –y no como elementos con propiedades– resultan ejemplares para la tarea del filósofo (1988b: 12, 78; 1992a: 165)<sup>49</sup>. Ahora bien, dentro del pensamiento contemporáneo de las

---

Documentary Realism as a Mathematical Thought» (2006): o Clemens: «Doubles of nothing: The Problem of Binding Truth to Being in the Work of Alain Badiou», (2005).

<sup>49</sup> Para Peter Hallward (2003, 72) Badiou distingue tres aproximaciones filosóficas a las matemáticas – todas ellas desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX –a saber, «realismo», «formalismo» e «intuicionismo». Para el «formalismo» o la teoría axiomática de conjuntos un conjunto no es concebido como una colección real de objetos, sino como «un objeto que satisface una lista de axiomas» (Phillip J. D., 1993: 226). La versión más popular de esta lista para Badiou, tal y como veremos, es el sistema de Zermelo-Fraenkel. Estos axiomas afirman la existencia de un conjunto vacío y de unas operaciones legítimas para poder construir un universo consistente de símbolos matemáticos. El precio que se paga por esta consistencia es la renuncia a la realidad y a la verdad: por un lado, y en la medida en que no se refiere a ningún dominio físico, reduce su coherencia al ámbito abstracto de su consistencia lógica interna; por otro lado, y en la medida en que no se pueden corroborar dichos axiomas, no se puede decir nada acerca de su verdad. (Badiou, 1988b: 340; cfr. Hallward, op. cit.: 73). Así, para el «formalismo» las matemáticas empiezan con axiomas justificados no por su verdad autoevidente o por su aproximación a la realidad sino por su utilidad, simplicidad y consistencia con otros postulados anteriores igualmente útiles. Por su parte el «realismo matemático» insiste en que los objetos matemáticos conservan un cierto tipo de existencia más allá de su consistencia lógica interna. Las operaciones matemáticas tienen una base real inabarcable. Así un teorema matemático es verdadero o falso independientemente de que existan medios disponibles para probarlo. En otras palabras, si principio matemático es concebible y demostrable entonces es, en algún modo, real. Un platónico como Kurt Gödel, por ejemplo, sugirió que la metodología cuasiempírica podría ser utilizada para proporcionar evidencias suficientes para que fuera posible asumir razonablemente esta conjetura. De esta manera, ciertos principios podrían ser directamente apreciados como ciertos, pero algunas conjeturas, como la hipótesis del continuo, podrían ser consideradas como indecidibles basándose en esos mismos principios (Gödel, 1947: 483-4). Finalmente el «intuicionismo matemático» (considerado como una escuela del constructivismo) aceptará únicamente aquellas proposiciones que puedan ser verificadas por un proceso determinado. Ahora bien, para el intuicionismo

matemáticas, Badiou considera especialmente reveladoras las investigaciones en el campo de la teoría de conjuntos de Zermelo-Fraenkel, considerando su sistema axiomático formal –axiomas de ZF– como «el mayor esfuerzo del pensamiento nunca conseguido por la humanidad» (*op. cit.*: 536)<sup>50</sup>. Los axiomas de ZF postulan, a través de pasos claramente definidos, la posibilidad de presentar al pensamiento la estructura de cualquier multiplicidad dada, finita o infinita: «En la teoría de conjuntos, hay realmente sólo una noción fundamental: la capacidad de considerar cualquier colección de objetos como una entidad simple (es decir, un conjunto)» (Devlin, 1979: 2). A continuación veremos cómo, para Badiou, la teoría de conjuntos nos muestra que a través de unos axiomas fundamentales y operacionales es posible sistematizar las leyes por las que se presenta cualquier multiplicidad.

---

sólo podemos saber aquello que hemos hecho o podido hacer a través de una prueba directa, de manera que los únicos objetos matemáticos aceptables son aquellos que pueden ser intuitivos o imaginados por un lenguaje ya existente (Dummett, 1977: 7). De ahí que para el «intuicionismo» sólo existen aquellos elementos matemáticos que puedan ser deducidos de la lógica del lenguaje existente. Finalmente, para Hallward (*op. cit.*: 72), la filosofía de las matemáticas de Badiou partiría de una inusual combinación entre realismo y formalismo, para hacer frente a las restricciones lingüísticas del intuicionismo. El «realismo axiomático» asumiría del «formalismo» su carácter estrictamente autoconstituyente y del «realismo» la materialidad que sostiene al número. De esta manera, mientras que el «formalismo» defiende que los números son meras figuras de nuestro pensamiento desprovistas de significación ontológica, Badiou mantendrá que es precisamente nuestro pensamiento encarnado en la materialidad del número lo que nos da acceso a la realidad del ser en tanto ser-pensado. De la misma manera, mientras el realismo mantiene que los objetos matemáticos existen de alguna manera independientemente de que los pensemos, para Badiou la materialidad del objeto matemático es en sí mismo su propio ser pensado. Por tanto, las concepciones formales y axiomáticas del pensamiento matemático de Badiou le permiten fundamentar una ontología en la que ser y pensamiento sean una y la misma cosa.

<sup>50</sup> La teoría de conjuntos se encuentra fundamentada, por tanto, en el sistema axiomático formal llevado a cabo por Zermelo, Fraenkel, von Neuman y Gödel entre 1908 y 1940 (Badiou, 1988b: 56). Los nueve axiomas que lo constituyen son el axioma de extensionalidad, de subconjuntos, de unión, de separación, de reemplazamiento, de vacío o conjunto vacío, de fundación, de infinito y de elección. Brevemente, el axioma del vacío provee la única base existencial de la teoría, y el axioma del infinito asegura la efectiva expansión infinita de esta existencia. El axioma de extensionalidad prescribe cómo difieren los distintos conjuntos. Los axiomas de subconjunto, de unión, de separación, de reemplazamiento y de elección prescriben las leyes de operaciones particulares entre un conjunto ‘x’ y otro conjunto ‘y’. (*op. cit.*: 75)

## Los axiomas fundamentales de la teoría de conjuntos: la extensionalidad y el conjunto vacío

¿Qué es un conjunto? Los axiomas de ZF abordan esta cuestión desde un punto de vista extensional, en lugar del punto de vista intensional anteriormente usado<sup>51</sup>. Según el axioma de extensionalidad un conjunto es determinado únicamente por sus miembros (Badiou, 1993d: 42). Bajo este axioma dos conjuntos son iguales si poseen el mismo número de elementos –es decir, si su cardinalidad es la misma– independientemente de las características intrínsecas de estos elementos o de sus relaciones. (*op. cit.*: 76-77). La concepción extensional asegura el carácter continuamente abierto de un conjunto, en la medida en que el único requisito para la construcción de un conjunto es la ya alegada prioridad de los elementos. No es necesario, por tanto, una regla o un protocolo previo para determinar la selección de los elementos de un conjunto, tal y como propondría la concepción intuicionista-constructivista de conjunto<sup>52</sup>. Simplemente basta con tener un múltiple ya dado para diferenciarlo de otro múltiple de otro. De manera que un conjunto extensional puede incluir desde una propiedad determinada hasta una elección completamente azarosa. Por otro lado, según el axioma extensional, el número preciso de elementos carece de relevancia para caracterizar un conjunto, de manera que un conjunto puede tener infinitos elementos sin ningún tipo de problema.

---

<sup>51</sup> La noción intensional de conjunto defiende la idea de que un conjunto es la colección de objetos que son comprendidos por un concepto. Los conjuntos de los números primos, de las cosas rojas, etc., son intensionales. La concepción de intensionalidad fue defendida principalmente por Frege y Russell (1920: 12). Hoy en día la concepción más habitual de la teoría de conjuntos es la extensional, de manera que los miembros de un conjunto disfrutan de un tipo de prioridad lógica sobre el conjunto mismo. Ellos existen «primero» (Moore, 1990: 129).

<sup>52</sup> La teoría intuicionista o constructivista de los conjuntos rechaza las concepciones extensionales. Para un intuicionista se requiere un principio de construcción bien definido, es decir, claros criterios de pertenencia de sus miembros. Para Badiou, el problema del intuicionismo es que se resiste a aceptar que las personas, al igual que los números, no somos construidos de un modo intensional. Según Badiou, es cierto que las personas pueden agruparse atendiendo a determinadas razones –incluso deducir de ahí un efecto de comunidad, alegando que todos ellos comparten unas propiedades intrínsecas comunes. Pero en el fondo, las razones que subyacen a dicha reunión son estrictamente contingentes. De manera que el único criterio para estudiar la formación de dichas formaciones sin caer en la falacia de su efecto comunitario se deriva del extensionalismo.

El axioma de extensionalidad muestra a Badiou la concepción de una situación como múltiple que adquiere consistencia a través de la operación básica de presentar sus elementos como «contados por uno» sin recurrir a la unidad de la cualidad abstracta. Así lo afirma el propio Badiou:

Ese carácter puramente extensional del régimen de lo mismo y de lo otro es inherente al hecho de que la teoría de conjuntos es teoría de lo múltiple-sin-uno, de lo múltiple en tanto múltiple de múltiples [...]. Ninguna cualidad puede servirnos para marcar la diferencia, ni siquiera que lo múltiple pueda distinguirse de lo uno, puesto que lo uno no es (Badiou, 1988b: 76-7).

Pero al mismo tiempo, la teoría axiomática de conjuntos le muestra que antes de ser contados, los elementos de un múltiple «inconsistenten» pues carecen de unidad. Así, podríamos decir que todo múltiple consistente, presentado o «contado por uno» supone, retroactivamente, un múltiple inconsistente, inconcebible o, lo que es lo mismo, un «múltiple-de-nada» (*op. cit.*: 83). De manera que para posibilitar la «cuenta por uno» de un conjunto, se requiere postular un mínimo de consistencia. Este mínimo de consistencia será para la teoría de conjuntos una marca, a saber, «el conjunto vacío». Así lo define el axioma del vacío: «Existe un conjunto que no tiene elemento alguno. Este elemento es único y tiene por nombre propio la marca “conjunto vacío” ( $\emptyset$ )» (Hertas y Manzano, 2002: 10). La marca del «conjunto vacío» es la marca diferencial de lo concebible. Para Badiou la teoría de conjuntos nos muestra que el vacío o la nada no es más que una suposición que limita la división eterna de los múltiples de un conjunto. De manera que todo múltiple acaba teniendo como base o elemento fundamental la existencia del vacío. Ahora bien, este punto de parada no puede ser nunca captado por la cuenta de un conjunto, ya que nada que no sea un múltiple de múltiple puede ser presentado en un conjunto. Es el puro nombrar su existencia lo que fundamenta su propia existencia. El sistema de axiomas ZF, mediante el axioma de vacío, nombrará al vacío con la marca «conjunto vacío». El axioma de vacío aparece así como una declaración de existencia que *pone al vacío en uno* para poder ser presentado en un conjunto. Podríamos decir que dicho axioma nos presenta al conjunto vacío como la porción elemental de existencia de un conjunto, la mínima cantidad de materia, a

partir de la cual cualquier conjunto matemático puede ser derivado<sup>53</sup>. Resumiendo, el axioma del conjunto vacío confiere a la teoría de conjuntos un elemento fundacional, la afirmación de existencia de un «múltiple de vacío» que, aun estando presente en todo conjunto, carece de otros múltiples que puedan ser presentados.

Los axiomas operacionales de la teoría de conjuntos: axioma de subconjuntos, de unión, de separación y de reemplazo

Para Badiou existe una serie de axiomas que «forman una segunda categoría» y que nos permiten realizar «construcciones de múltiples a partir de ciertas características internas de múltiples supuestos existentes» (1988b: 77). Tales son el axioma de subconjuntos, de unión, de separación y de reemplazo. De manera que todos ellos requieren de los axiomas fundamentales de extensionalidad y conjunto vacío.

Tal y como hemos visto, el axioma de extensionalidad postula que todo lo que existe pertenece a un conjunto. Y como todo conjunto es un múltiple de múltiples, podríamos concluir que sólo podemos declarar la existencia de un múltiple –o elemento– en la medida en que pertenece a otro múltiple: «Existir como un múltiple es simplemente pertenecer a una multiplicidad. Existir es ser-un-elemento-de. No hay otro posible predicado de existencia como tal» (Badiou, 1998i: 130). Por lo tanto, ser presentado por un múltiple significa pertenecer a un múltiple<sup>54</sup>. De manera que el hecho de que un elemento exista como perteneciente a un múltiple no tiene nada que ver con

---

<sup>53</sup> El segundo axioma de Zermelo (llamado «Axioma del conjunto elemental») se refiere al conjunto vacío como «ficción», es decir una fabricación requerida por la teoría (Zermelo, 1908: 202). Por otro lado, Zermelo demostró a través del axioma de infinitud que todo conjunto está fundamentado en la afirmación de existencia de conjunto vacío. Todo lo que necesitamos asumir es un conjunto vacío y prescribir una operación básica –la regla de pertenencia– que nos permita considerar cualquier término, o grupo de términos, comenzando con el cero mismo, como colección o conjunto. De esta manera si partimos de estas dos asunciones, podríamos construir todo los conjuntos requeridos en matemáticas (Devlin, K., 1979: 12). Para una breve explicación de estas teorías véase Hallward (2003: 103-104, 412-420).

<sup>54</sup> Así, la pertenencia de un elemento a un múltiple depende de un modo «extensivo» de ser contado por uno –en la medida en que el acto de contar parte de la totalidad de los elementos dados– a diferencia del modo «intensivo», en el que la pertenencia o no a un conjunto dependería de las propiedades intrínsecas de sus elementos.

las propiedades intrínsecas de dicho elemento, sino que depende del propio hecho de «estar presente» en dicho múltiple.

Ahora bien, parece obvio que la pertenencia a un conjunto pueda ser agrupada en distintas partes a través de un lenguaje que se derive de dicho conjunto. Para Badiou (1988b) el axioma de separación nos muestra que dado un conjunto es posible identificar ciertas propiedades, ciertas fórmulas, a las que es posible corresponderle una parte perteneciente al conjunto (53-4)<sup>55</sup>. La teoría de conjuntos nos permite denominar «conjunto» a cada una de esas partes gracias al axioma de unión, y gracias al axioma del conjunto de los subconjuntos, sabemos que un «conjunto» puede incluir numerosos «subconjuntos» sin perder la propiedad de ser conjunto, siempre y cuando contenga elementos pertenecientes al conjunto que lo incluye (78). Se trata de una nueva operación que «cuenta-por-uno» los elementos ya dados por el conjunto inicial. Podríamos decir que el subconjunto es un múltiple que «hace-uno de todo lo que incluye» (103). Los subconjuntos clasifican nuevamente los elementos presentados y los hacen pertenecer a nuevos conjuntos incluidos en el conjunto original. Así, vemos cómo de un elemento se puede predicar su pertenencia o no a un conjunto y de una parte o subconjunto se puede predicar su inclusión o no en un conjunto. Jugando con las diferentes variables podemos encontrar tres tipos múltiples: un múltiple «normal» u «ordinario» que pertenezca a otro múltiple y que además esté incluido a través de un subconjunto; un múltiple «vacío» que no pertenezca a ningún múltiple pero que esté incluido en él; y un múltiple «singular» que pertenezca a un múltiple pero que no esté incluido en él (117). Finalmente, gracias al axioma de reemplazo, sabemos que «la consistencia de un múltiple no depende de los múltiples particulares de los cuales él es múltiple» (80). De manera que si se los cambia, su consistencia permanece, pese a que haya realizado una sustitución múltiple por múltiple. A continuación veremos la aplicación de algunos de estos axiomas en el teorema del punto de exceso.

### El teorema del punto del exceso

---

<sup>55</sup> Dado un conjunto «p», el conjunto de los elementos de «p» que poseen una propiedad explícita (del tipo  $f(x)$ ) también existe. Así, se dirá que es posible predicar la existencia de una parte de «p» de la que decimos que está separada por la fórmula  $f(x)$  (*op. cit.*: 548).



Para Badiou (*op. cit.*), una de las grandes contribuciones a la teoría de conjuntos ha sido demostrar lo que él mismo ha denominado el «teorema del punto de exceso» (97-109). Dicho teorema afirma que la cardinalidad del conjunto de las partes de un conjunto es superior a la del conjunto. En otras palabras, que para todo conjunto «a», hay forzosamente al menos un conjunto que es elemento de «p(a)» –el conjunto de los subconjuntos de «a»–, pero que no lo es de «a» (570-1). Así vemos que la «inclusión excede, de manera irremediable, a la pertenencia». Existe, por tanto, en todo conjunto una parte formada por elementos que no pertenecen al conjunto original que gracias al sistema de axiomas ZF, podemos denominar con el término «conjunto vacío» (102, 108). Una vez estos axiomas garantizan la existencia de la marca «conjunto vacío» como aquello que puede denominar a una multiplicidad indeterminada, podemos aplicarla a la parte que excede la pertenencia de un conjunto. Pero veamos qué es lo que nos muestra el teorema del punto de exceso.

Para Badiou (*op. cit.*) el teorema del punto de exceso debe ser leído de la siguiente manera. Todo conjunto, en la medida en que es un múltiple cuya consistencia depende de un procedimiento de «cuenta-por-uno» que parte de los elementos dados, corre el riesgo de inconsistir en la medida en que siempre puede aparecer un nuevo elemento que nos haga cuestionar la propia operación de cuenta. Este «riesgo de vacío», el riesgo de inconsistencia, es inherente a toda presentación de un múltiple, por lo que es necesario postular una segunda operación que sea capaz de «poner-como-uno» dicha inconsistencia (112). Esta segunda operación, tal y como hemos visto anteriormente, consistiría en la inclusión de los elementos del conjunto en subconjuntos. Lo que el teorema del punto de exceso nos dice es que para evitar el «errar del vacío» dicha tarea debe postular un subconjunto extraordinario incluido en el conjunto, capaz de clasificar el posible exceso de elementos no pertenecientes al conjunto original. Este subconjunto extraordinario –o supernumerario–, al que la teoría de conjuntos ha llamado «conjunto vacío» tendría la propiedad estar incluido en todo conjunto aunque no perteneciera a él. Así, al adscribir de manera a priori la propiedad de «no pertenecientes al conjunto original» a los posibles elementos extraordinarios por venir, se inhibe el riesgo a la inconsistencia del conjunto.

Tal y como muestra Badiou en las «meditaciones 26 y 36» de *L'Être et l'événement*, las diferentes orientaciones de las matemáticas de conjuntos en la última mitad de siglo, se han caracterizado por un fracaso a la hora de medir este exceso – ejemplificado en el Teorema de Cohen-Easton. Y es precisamente este fracaso en la mensurabilidad del punto de exceso la clave para comprender la justificación ontológica del *impasse* que posibilita el acontecer del sujeto. Veamos a continuación qué consecuencias tiene el sistema axiomático formal de la teoría de conjuntos sobre el pensamiento filosófico.

#### **1.2.2.1.2.2.- El pensamiento meta-ontológico: hacer presente la historicidad axiomática de la estructura del ser**

Si el discurso matemático es el discurso ontológico por excelencia, aquello que realiza Badiou en *L'Être et l'événement* no puede ser considerado como ontológico, sino meta-ontológico. De esta manera Badiou delimita el discurso filosófico con respecto al discurso ontológico: «la filosofía está en su origen separada de la ontología» (*op. cit.*: 22). En consecuencia, el objetivo de Badiou no es presentar un tratado acerca de la estructura del ser (como podría ser una introducción al análisis de las matemáticas de conjuntos), sino establecer un discurso meta-ontológico, hacer su historicidad. El discurso filosófico sustrae los axiomas que han posibilitado el discurso acerca la estructura del ser a lo largo de la historia. Y para conseguirlo la filosofía deberá articular dos discursos que no son propios de ella: «la matemática, ciencia del ser, y las doctrinas de intervención del acontecimiento, el cual designa, precisamente, lo que “no-es-el-ser-en-tanto-ser”» (22). En esta tarea Badiou se hará servir de una serie de conceptos meta-ontológicos o filosóficos, tales como «situación», «estado de la situación», «representación», «presentación», «acontecimiento», «sitio del acontecimiento», «verdad», «sujeto», «intervención» o «forzamiento». Veamos con más detalle el desarrollo de su meta-ontología.

Ontológicamente, la teoría de conjuntos nos muestra a través de su definición de conjunto como múltiple de múltiples, que el Uno no *es*. En palabras de Badiou: «No

hay ningún Dios. Lo que también se dirá: el Uno no es. Lo múltiple “sin Uno” –dado que todo múltiple no es nunca a su vez sino un múltiple de múltiples– es la ley del ser. El único límite es el vacío» (1993a: 51). Así el gesto de apertura de *L'Être et l'événement* invierte la historia de la ontología, la cual desde Parménides ha mantenido que el ser es uno y que lo que hay es múltiple<sup>56</sup>. Teniendo en cuenta las famosas tesis sobre Parménides, Badiou sostendrá que la verdadera afirmación platónica no es «si lo uno no es, nada es», sino más bien «si el uno no es, (la) nada es» (1988b: 48). En último término esto significa que, si no hay consistencia última o unidad del ser («el uno no es») entonces el ser debe ser lo que «inconsiste» («la nada es»). En otras palabras, el ser, pensado en su propio ser –el ser en tanto ser– no es otra cosa que una multiplicidad inconsistente. Badiou denomina al pensamiento de esta multiplicidad «la ciencia del múltiple puro» u «ontología»: «La ontología, si existe, debe ser la teoría de las multiplicidades inconsistentes como tales. Cosa que también significa lo siguiente: lo que aparece al pensamiento de la ontología es lo múltiple, sin más predicado que el de su multiplicidad» (*op. cit.*: 28). Ahora bien, si el ser es múltiple de múltiples, ¿cómo es posible pensar de manera consistente el ser sin traicionar su multiplicidad inconsistente?

Para Badiou (*op. cit.*) la teoría de conjuntos nos enseña que el pensamiento ontológico puede presentar el ser de manera consistente sin necesidad de postular su unidad. Ahora bien, ¿cómo realizar esa presentación sin traicionar la multiplicidad del ser? Parece inaceptable, dirá Badiou, presentar la multiplicidad del ser según lo uno de una ley –de una estructura– ya que esto implicaría la pérdida de dicha multiplicidad. De manera que la presentación del ser se tiene que realizar como prescripción implícita de una prohibición, a saber, que es imposible encontrar un concepto definido de lo múltiple (39-40). Se trata, tal y como nos muestra la teoría formal de ZF, de la presentación de

---

<sup>56</sup> Para más detalles acerca del modo en el que la teoría ontológica de Badiou supone una revisión de los conceptos de «ser», «nada», «unidad» y «multiplicidad» en el pensamiento de Parménides y Platón véase «L'apport de Badiou à la considération de la 8<sup>ème</sup> hypothèse du Parménide» de Verstraeten (2002), «Platonic Meditations» de Clemens (2001) y «Où finit le platonisme?» de Imbert (2002). Finalmente para un estudio en profundidad de estos conceptos en relación a la filosofía de Deleuze véase «Badiou and Deleuze. On the One and the Many» de May (2004), «Mathematics and the Theory of Multiplicities: Badiou and Deleuze Revisited» de Smith (2003) y «The Rights of Simulacra: Deleuze and the Univocity of Being» de Widder (2001).

un sistema de axiomas. «En efecto, una presentación axiomática consiste en partir de términos no definidos, para prescribir la regla de su uso [...]. Esta puesta en consistencia axiomática evita la composición según lo uno» (40). «Se requiere la axiomatización para que lo múltiple, confiado a lo implícito de su regla de cuenta, sea liberado sin concepto, es decir, sin implicar el ser-de-lo-uno» (57). Ahora bien, toda presentación axiomática parte de una presentación particular, de un múltiple ya presentado. De manera que la presentación ontológica debe consistir en «depurar» la presentación de toda particularidad para «sustraer» axiomáticamente el «sistema de condiciones» de los elementos presentados (39)<sup>57</sup>. Sin embargo, los axiomas fundamentales sustraídos, en la medida en que no están fundamentados, se muestran inconsistentes para el pensamiento. Por tanto, es necesario emprender un proceso de verificación de su consistencia. Para ello hay que elaborar un saber, un léxico de la situación, a partir de sus elementos y de los axiomas fundamentales supuestos<sup>58</sup>. Tal y como nos ha mostrado la teoría axiomática de conjuntos, esta segunda operación desarrolla el sistema axiomático fundamental de la presentación a partir de la elaboración de «condiciones específicas o axiomas secundarios que presuponen el establecimiento de hipótesis de trabajo, que pueden desarrollarse en una dirección u otra» (Quesada, 2004, 226). A través de esta operación el sistema estructural de una presentación irá ganando en consistencia, verificando la fiabilidad de la primera operación sustractiva. Así pues, según la teoría de conjuntos, podríamos definir el pensamiento ontológico como el proceso por el que se sustraen los axiomas fundamentales y derivados que hacen particular y consistente a un múltiple ya presentado sin necesidad de postular su unidad. La operación axiomática de presentación estructurada de los elementos de una situación sin necesidad de postular la unidad resulta fundamental, tal y como veremos, para entender la tarea universal e

---

<sup>57</sup> Tal y como hemos dicho anteriormente, y como ha demostrado el sistema axiomático de ZF, todo conjunto puede definirse con los axiomas de conjunto vacío –en el que se postula la unidad elemental de existencia– y el axioma de extensionalidad –en el que se postula la regla de pertenencia. El resto de axiomas son axiomas secundarios u operativos –de subconjuntos, de unión, de separación, de reemplazamiento, de fundación, de infinito y de elección– que hacen referencia de una manera u otra a la existencia de estos axiomas fundamentales.

<sup>58</sup> Acerca de una descripción más detallada de las operaciones ontológicas de «sustracción» y «purificación» véase los ya citados Žižek (2004b) y Gillespie (1996a).

igualitaria de la filosofía. Esta operación tendrá repercusiones en el modo en que el proyecto filosófico de Badiou se aproxima a otros ámbitos, incluido el cinematográfico, pues únicamente aquellos que puedan ser presentados axiomáticamente tendrán cabida en dicho proyecto. En los siguientes apartados desarrollaremos con más detalle cómo afecta esta concepción del pensamiento ontológico a la tarea filosófica.

### La presentación de la estructura de una situación

Para Badiou (1998b), el discurso matemático de la teoría de conjuntos es el paradigma del pensamiento ontológico, el pensamiento sistemático del ser en tanto ser-múltiple. Así, por ejemplo, a través de su definición de conjunto dicha teoría nos muestra que todo múltiple se presenta al pensamiento como múltiple estructurado o «contado por uno». Badiou llamará «situación» a esta presentación. De manera que podríamos decir que gracias a la teoría de conjuntos sabemos que todo ser es un ser situado, o perteneciente a una situación. Ahora bien, sabemos que todo ser es un ser-múltiple y que la ontología es su ciencia, luego es fácil deducir que todo pensamiento ontológico debe ser la presentación del ser-múltiple de una situación particular: «Mantendré –es la apuesta de este libro– que la ontología es una situación. Tendré, pues, que resolver los dos grandes problemas que se despenden de esta opción– el de la presentación, del que se deriva que se puede hablar racionalmente del ser-en-tanto-ser, y el de la cuenta-por-uno» (37). Para Badiou (*op. cit.*) «todo pensamiento supone una situación de lo pensable, es decir, una estructura, una cuenta-por-uno, en la que lo múltiple presentado resulta consistente, numerable» (46). Por lo tanto, la estructura de una situación es lo que especifica una situación como particular, aquello que distingue a sus elementos como propios: «La definición más general de una estructura es la que prescribe, para una multiplicidad presentada, el régimen de cuenta-por-uno» (34). Podríamos decir, en otras palabras, que la estructura califica el «ser-en-común» de los elementos de una presentación, la regla de pertenencia que comparten: «Cuando en una situación, algo –sea lo que fuere– es contado por uno, eso significa solamente su pertenencia a la situación según el modo propio de los efectos de su estructura» (34). De manera que, siguiendo lo visto en el apartado anterior, podríamos definir el pensamiento ontológico como la tarea por la que se presentan las reglas o axiomas que estructuran las

unidades elementales como pertenecientes a una situación particular (Wahl, 2002: 171-7).

Por otro lado, es importante señalar que, en tanto proceso de investigación continuo, el origen de la presentación de la estructura de una situación no se muestra como algo ya fundamentado, sino como un supuesto cuya consistencia está todavía por verificar<sup>59</sup>. Este punto es crucial para entender en qué medida el fundamento ontológico-matemático de Badiou le permite desarrollar una teoría de la estructura del sujeto sin caer en el pensamiento objetual de las concepciones idealistas y naturalistas. Pensar la estructura de una situación significa iniciar un proceso de sustracción del sistema de axiomas a través de los cuales dicho múltiple adquiere consistencia para el pensamiento. Ahora bien, dado que un sistema de axiomas, como prescripción sin fundamento, carece de consistencia es necesario un segundo procedimiento para proporcionar dicha consistencia (*op. cit.*: 39). Veamos con más detalles en qué consiste dicho procedimiento.

#### La representación de la estructura de la situación: meta-estructura, estado de la situación y exceso

La teoría de conjuntos nos ha mostrado a través del axioma de separación que un conjunto puede volver a contarse formando subconjuntos según fórmulas de pertenencia sustraídas de las propiedades de sus elementos<sup>60</sup>. En términos ontológicos esto significa

---

<sup>59</sup> «De los enunciados estructurales admisibles no se dirá nunca que son verdaderos, sino solamente que son verídicos. No testimonian de la verdad, sino del saber» (Badiou, 1989a: 85). La verificabilidad, para Badiou, es una convención –un consenso– unida a las afirmaciones del lenguaje de la situación. (1985c, 42; 1988b: 368-9).

<sup>60</sup> La presentación ontológica o axiomática permite mostrar que la presentación de los múltiples de múltiples considerados dentro de la situación (axioma de la unión) precede a la tarea de presentar (representar) a los múltiples a través del lenguaje de sus propiedades (axioma de separación). Las propiedades no se pueden extraer más que a partir de una multiplicidad ya presentada. El lenguaje –la propiedad del pensamiento– no «sobrevuela» la materia, sino que distingue dentro de ella sus propiedades (Tardy, 2005, 73). El lenguaje, a diferencia de las concepciones intuicionistas o constructivistas que clasificarían los múltiples según categorías lingüísticas previas, no sería más que una puesta-en-uno posterior a la presentación de un sistema de pertenencia primario.

que el acto de presentación de una situación puede ser nuevamente presentado o re-presentado (Hallward, 2002: 95-9). La representación consiste así en un segundo acto de estructuración de la estructura: «toda situación está estructurada dos veces». Badiou llamará a este segundo acto de cuenta-por-uno «estado de la situación» (*op. cit.*: 112). El estado –y Badiou utiliza dicho término jugando con la ambigüedad de su sentido político y ontológico– construye la meta-estructura de la situación, es decir, la organización y clasificación de los elementos de una situación en partes según el «saber [savoir]» operativo existente. Este saber dispone de un lenguaje sustraído de las propiedades de los elementos presentados por la situación para nombrar y clasificar los subconjuntos de una situación (1992a: 191). Para Badiou, la meta-estructura podría ser entendida como un «estado de legalidad» mediante el cual una situación se muestra consistente para el pensamiento.

Ahora bien, sabemos por el teorema del punto de exceso que toda estructuración primaria carece de unidad, en la medida en que consiste en una operación de cuenta continua y siempre abierta. De manera que su consistencia siempre está en «riesgo» ante la posibilidad de que aparezca un exceso, un término extraordinario que nos haga cuestionar sus reglas de pertenencia. En términos ontológicos, podríamos decir que dicho teorema nos muestra que la estructura de toda situación incluye un lugar en el que la cuenta-por-uno se excede. En otras palabras, el teorema de punto de exceso nos dice que toda situación se presenta ontológicamente al pensamiento necesariamente dividida entre un lugar estructurado por unos axiomas y un lugar que los excede y que nos recuerda su origen contingente. De la misma manera, también sabemos por dicho teorema que sólo haciendo coincidir dicho exceso con la existencia de un subconjunto vacío –incluida pero no perteneciente– es posible hacer consistente todo conjunto. Usando la terminología ontológica desarrollada por Badiou podríamos decir que todo estado construye una meta-estructura de «legalidad» para hacer inexistir dicho exceso incluyéndolo de manera abstracta como una parte no representada: «el teorema del punto de exceso se enuncia de una manera sencilla: siempre hay submúltiples que, pese a estar incluidos en la situación como composiciones de multiplicidades, no pueden ser contados en ella como términos, y, en consecuencia, no existen» (*id.*, 1988b: 115). En otras palabras, un estado es una meta-estructura que pone-en-efecto-de-uno la estructura

de una situación gracias a la operación de hacer coincidir el exceso inherente a toda situación con la marca de vacío. La esencia del estado es establecer la seguridad y el cierre por el cual una situación consiste según el efecto de uno. La teoría de conjuntos nos muestra así que toda situación contiene al menos un lugar donde se evidencian el poder y la carencia de su estado: el poder, en la medida en que el estado inhabilita el riesgo de inconsistencia de toda situación para mostrar la unidad de su estructura; y su falta, porque esta consistencia es un efecto que se obtiene como consecuencia de una operación ficticia, de manera que lo que realmente muestra es su imposibilidad real de conseguirlo<sup>61</sup>. Podríamos decir que el punto de exceso de una situación se muestra como el lugar donde se desarrolla la batalla por la consistencia y la inconsistencia de una situación. Por un lado, es en dicho lugar donde se desarrolla la operación del estado para dar unidad a la estructura; por otro lado, es también donde puede acontecer un exceso que haga quebrar la tarea del estado haciendo evidente que la unidad de la estructura es mera apariencia (*id., op. cit.*: 112-3).

Para Badiou, si atendemos a las categorías de «presentación» y de «representación», podemos caracterizar ontológicamente a los términos –partes o elementos– que se encuentran en una situación: «Llamaré *normal* al término que está, a la vez, presentado y representado; *excecencia* al que está representado, pero no presentado; *singular* al que está presentado, pero no representado» (*op. cit.*: 117). De estas tres figuras se deduce que la normalidad de una situación se evidencia en el buen funcionamiento de un estado, la normalidad califica a una situación en calma. En esta situación el uno del estado coincide con el uno de la estructura original. Ahora bien, en ocasiones irrumpen elementos «singulares» que exceden la unidad estructural de la situación, de manera que estando presentes en la situación carecen de representación, ya que son inclasificables para el estado. En esta situación acontecimental el uno de la situación excede el uno del estado, haciendo evidente la distancia real entre estructura y

---

<sup>61</sup> «Pero ¿qué es, conceptualmente, una “parte”? La primera cuenta –la estructura– permite que, en la situación, sean designados términos que son unos-múltiples, esto es, multiplicidades consistentes. Una “parte” sería, intuitivamente, un múltiple que estaría compuesto, a su vez, por esas multiplicidades. Una “parte” compondría, entre ellas, las multiplicidades que la estructura compone bajo el signo de lo uno. Una parte es “submúltiple”» (Badiou, 1988b: 114)



meta-estructura, entre presentación y representación, entre la situación y su estado. Finalmente, el estado, para restablecer la normalidad, acude a la categoría de «excrecencia» –categoría que únicamente existe para la representación estatal– para convertir el exceso en vacío. De manera que restablece la situación en la que el uno de la estructura coincide con el del estado (Hallward, 2003: 99-102).

### La situación natural e histórica: el sitio del acontecimiento

Del apartado anterior podemos deducir que para Badiou existen dos tipos de situaciones: una situación normal u ordinaria que no contiene ningún elemento singular que altere o amenace su estabilidad y continuidad, y una situación a-normal o extraordinaria que contiene un elemento singular que irrumpe en la situación desestabilizándola. Badiou denominará a la primera «natural» y a la segunda «histórica» (1988b: 195-200, 212). Una situación histórica es, por tanto, una situación caracterizada por la presencia de al menos un elemento nuevo que esté presentado pero no representado por el estado de dicha situación<sup>62</sup>. Lo que distingue una situación histórica de una situación natural es una cuestión puramente estructural: la presencia de al menos un múltiple (o proceso de estructuración) singular. Para Badiou este múltiple caracteriza a toda situación como histórica en la medida en que es a partir de él que una transformación estructural es posible. Badiou denomina a este múltiple «sitio del acontecimiento» (*op. cit.*: 202). El sitio del acontecimiento es el lugar desde donde puede tener lugar una innovación estructural en la medida en que contiene elementos indiscernibles y misteriosos que son amenazantes para la estabilidad de la situación

---

<sup>62</sup> «Llamaré históricas a las situaciones en las cuales figura al menos un sitio de acontecimiento. Elijo el término “histórica” por oposición a la estabilidad intrínseca de las situaciones naturales. Insisto en que la historicidad es un criterio local» (Badiou, *op. cit.*: 199). Badiou mantiene la tesis utilizada en *Théorie du sujet* por la cual se aleja de la concepción propia de un marxismo vulgar de la Historia como totalidad. Para Badiou la Historia como totalidad no existe, de manera que la idea de que se produzca un acontecimiento cuyo origen sea la realización de un estado de totalidad es imaginaria. «Podemos pensar la historicidad de ciertos múltiples, pero no una Historia». Las consecuencias prácticas –políticas– de esta concepción, dirá Badiou, son considerables porque establecen una concepción de la acción diferente, en la medida en que toda práctica transformadora ya no tiene origen en una Idea exterior sino «en un punto, que es, en el interior de una situación, un sitio de acontecimiento» (*op. cit.*: 199).

original. Por esa razón, es tarea del estado asegurar la normalidad de la situación inhabilitando su amenaza potencial. Para ello el estado etiquetará al sitio del acontecimiento con la marca del «vacío»<sup>63</sup>.

Llegados a este punto podríamos ilustrar lo dicho con un ejemplo<sup>64</sup>. Utilicemos para ello la situación nacional española actual. Si partimos del pensamiento extensional de la pertenencia a dicha situación deberíamos afirmar que dicha pertenencia no estaría definida por el hecho de que un individuo tenga alguna propiedad particular que lo haga pertenecer a ella (su naturaleza étnica particular o experiencias vividas propias), sino por el hecho de ser prescrito como unidad elemental existente en dicha situación (axioma de conjunto elemental). Podemos decir que, hoy en día, aquello que mayoritariamente regula la pertenencia o no al conjunto de la población española es ser contado por el censo de población del territorio español. Por otro lado, el territorio español posee un estado, representado por las diferentes leyes que construyen un orden consistente con respecto a la regulación de la representación como «ciudadano español». De esta manera el estado establece un sistema de condiciones legales o meta-

---

<sup>63</sup> El «sitio del acontecimiento» aparece en la filosofía de Badiou como uno de los términos fundamentales para entender su teoría del sujeto. Este concepto ha sido analizado por algunos teóricos desde perspectivas diferentes. Por un lado, desde el althusserianismo, Barker (2003 y 2004) retoma la cuestión marxista de la influencia de la base en la superestructura y viceversa, desde el pensamiento ontológico de Badiou. Este teórico adopta la definición de estructura (situación) y meta-estructura (estado) de Badiou para argumentar la ausencia de relación entre la base económica y la superestructura ideológica. Esto le llevará a justificar la auténtica política revolucionaria como aquella que tiene comienzo precisamente en este punto en el que la superestructura excede las bases, y que Badiou denomina «sitio del acontecimiento». Por otro lado, desde el psicoanálisis, Gillespie (2006) y Chiesa (2006) se aproximarán al «sitio de acontecimiento», tal y como Badiou lo define a partir de la teoría de conjuntos, partiendo de los conceptos lacanianos de «falta» y «tachadura». Así, nos mostrarán cómo el «sitio de acontecimiento» para Badiou no es otra cosa que la síntesis entre el término matemático de «conjunto vacío» y el término laciano de «*objet petit a*».

<sup>64</sup> Aplicaremos el pensamiento meta-ontológico de la teoría de conjuntos al campo de la política, por ser éste uno de los campos a los que Badiou acude con frecuencia para ejemplificar sus teorías. Para ello tomaremos como base el modo en que Badiou lee los acontecimientos ocurridos en 1983 y en 1984 en la fábrica francesa de Talbot. En *Peut-on penser la politique?* (1985b: 45-57) Badiou nos describe estos acontecimientos desde el paradigma del pensamiento meta-ontológico. Nosotros realizaremos esta lectura aplicándola a una situación política nacional.

estructura por el que un individuo además de vivir en el territorio español –regla de pertenencia–, es un ciudadano español –regla de inclusión. En otras palabras, el estado establece las reglas por las que un individuo humano tiene representación en el estado español –pagando impuestos, cobrando la prestación por desempleo, consiguiendo títulos académicos, etc. Esto coincidiría con aquello que Badiou había denominado la «puesta en uno» de la estructura de la situación. Podríamos definir esta situación de estabilidad como una situación normal o natural, en la que el *uno* de la estructura –la población española existente– coincide con el *uno* de la meta-estructura –la legalidad que concede la ciudadanía española. Ahora bien, en las últimas décadas nos encontramos con un colectivo singular, un colectivo que está presente en el censo de la población española pero que carece de representación en el estado: el colectivo de los inmigrantes ilegales o «sin papeles». Este colectivo supone una amenaza para la estabilidad de la situación española en la medida en que cuestiona la estabilidad entre la pertenencia al territorio español y la inclusión en la ciudadanía española. Usando terminología utilizada por Badiou podríamos decir que el colectivo de los «sin papeles» se presenta como «múltiple singular» de la situación nacional española en la medida en que sus axiomas se fundamentan en un principio no contemplado por la legalidad española, a saber, «los inmigrantes sin papeles no son ilegales». El colectivo de los «sin papeles» supone un riesgo para la estructura vigente ya que puede iniciar un procedimiento por el que se renueve la legalidad que determina la ciudadanía española. Es tarea del estado de la situación evitar que dicho procedimiento comience y recuperar la estabilidad de una situación natural. Para ello debe hacer inoperante el potencial transformador de dicho colectivo. Se trata de aplicarles un lenguaje que dentro de la legalidad existente les haga parecer como excluidos, individuos que no son dignos de ser denominados «ciudadanos españoles». Sancionándolos como «terroristas», «violentos», «radicales religiosos», «incivilizados» o «intolerantes», el estado logra generar el efecto de vacío, el efecto de que no pertenecen al conjunto de población española –lo que en teoría de conjuntos hemos denominado el conjunto vacío ( $\emptyset$ ). El estado de la situación bloquea cualquier intento de desarrollar aquello que reivindica el colectivo de los sin papeles. Es necesario que algo cambie para que los elementos singulares sean representados no como la nada de una situación, sino como un múltiple que representa una estructura legal alternativa a la dominante. En nuestro ejemplo este

«algo» fueron las manifestaciones y los encierros de varios miles de inmigrantes «sin papeles» en numerosas ciudades españolas durante el 2001 que finalizaron con la realización por parte del Ministerio del Interior de un proceso de regularización durante junio y julio del 2001<sup>65</sup>. Los encierros del 2001 aparecen como un acontecimiento dentro de la situación nacional española que presenta a su sitio –el colectivo de los «sin papeles»– como lo que es, es decir, como un múltiple que reivindica una alternativa a las actual legislación que regula la ciudadanía española.

A través de este ejemplo hemos tratado de mostrar cómo el estado de la situación bloquea cualquier intento de verificar los enunciados implícitos en un múltiple singular y cómo sólo siguiendo fieles a un acontecimiento que los represente es posible mostrar sus reglas de pertenencia no como el vacío de la situación, sino como el «sitio» donde tiene origen una alternativa a su legalidad vigente. Es esta característica la que lleva a

---

<sup>65</sup> A partir del día 23 de enero, día en el que entraba en vigor de la nueva ley de extranjería del 2001 por la que se podía detener y expulsar a cualquier inmigrante que no tuviera en regla el permiso de residencia, miles de inmigrantes «sin papeles» de todo el estado decidieron comenzar una serie de encierros en instituciones públicas y parroquias. En los encierros de Barcelona y Cornellá, Madrid, Lorca, Huelva y Valencia de enero a marzo del 2001, los inmigrantes realizaron numerosas asambleas en las que se planteaban diferentes métodos para impedir la aplicación de dicha ley y negociar con el gobierno otras alternativas. Los encierros demostraron a las personas inmigradas «sin papeles» que, unificados, podían realizar una lucha sin precedentes como la que acabó el 7 de Marzo. Las comunidades que participaron nunca habían tenido vinculación permanente entre ellas ni se conocían: India, Bangladesh, Pakistán, Marruecos, Europa del Este y Latinoamérica; a todos/as les unía un hecho en común, el no tener «papeles». La convivencia, las decisiones que se tomaban en las asambleas de inmigrantes fue demostrando que se conocía el objetivo fundamental: su legalización, el tener «papeles» para tener trabajo y una vida digna en el estado español, algo que el gobierno y sus leyes de extranjería siempre les habían negado. En junio del 2001, después de algunos procesos de regularización de inmigrantes «sin papeles» ocurridas en delegaciones del gobierno en ayuntamientos locales, tiene lugar un proceso de regulación estatal. El 11 de junio del 2001, la Delegación para la Extranjería y la Inmigración envió a las delegaciones del Gobierno una circular interpretativa que ordenaba «proceder a la resolución favorable de aquellas peticiones de Permiso de Residencia de los extranjeros que acreditaran que se encontraban en España antes del 23 de enero del 2001, demostrasen un sustrato de arraigo [...] y no estuvieran incurso en causa de expulsión» (Barbero, 2010, 466-7). En agosto del 2001, el Ministro del Interior, Mariano Rajoy, da por concluido el proceso excepcional de regularización de inmigrantes, haciendo nuevamente funcionar el criterio de «la situación del mercado de trabajo» (*id.*, *op. cit.*: 469).

Badiou a definir un acontecimiento como un múltiple que se compone por los elementos del sitio del acontecimiento y por sí mismo: «el acontecimiento hace un-múltiple de todos los múltiples que pertenecen a su sitio y del propio acontecimiento» (1988b: 202). En nuestro ejemplo estaría representado por el acto mediante el cual los propios inmigrantes «sin papeles» se presentan como un colectivo autorepresentado: «Nosotros exigimos “papeles” para todos». Ahora bien, un acontecimiento, en la medida en que carece de legalidad dentro de la situación –es decir, el estado lo representa como que no pertenece a ella– tiende a desaparecer. De manera que en sí mismo no se puede considerar un proceso de transformación de la estructura de la situación. En el siguiente apartado veremos cómo es posible dicho proceso.

#### Acontecimiento y verdad: intervención y forzamiento

En el apartado anterior hemos visto que Badiou definía el acontecimiento como el múltiple que estaba constituido por los elementos de su sitio y por sí mismo. A través de esta definición podemos deducir que la configuración de una situación cualquiera puede ser atravesada por la llegada de un *algo* que lo transforma de una manera no duradera. Pero también que dicho *algo* está condicionado a dicha situación en la medida en que adviene desde un *sitio* dentro de ella<sup>66</sup>. Esta condición le hace depender de las fuentes y

---

<sup>66</sup> Badiou (*op. cit.*) nos propone una revisión del concepto de «acontecimiento». Al acontecimiento, dirá Badiou, se le ha relacionado simplemente con la «pura empiria de lo-que-adviene» haciendo imposible un pensamiento estructurado de su concepto (201). Ahora bien, lo que Badiou nos propone es que sólo se puede pensar el acontecimiento si se anticipa su concepto, es decir, su «forma abstracta» y si se puede «comprobar en la retroacción de una práctica de intervención». ¿Qué significa esto? Para Badiou el hecho de que un acontecimiento sea algo novedoso y suponga una ruptura con el orden simbólico establecido evita que pueda ser reconocido en acto: «un acontecimiento es siempre localizable» (201). De manera que si hubiera un acontecimiento, éste siempre se realizaría en un punto inherente a una situación histórica. En las situaciones naturales o normales sólo hay hechos –múltiples representados por la legalidad del estado; en las situaciones históricas hay, además de hechos, «sitios», donde es posible que ocurran acontecimientos. El «sitio» sólo es una «condición de ser del acontecimiento» de manera que es posible que «una situación histórica no produzca necesariamente un acontecimiento» (202). Por esta razón «un sitio es “de acontecimiento” únicamente cuando es calificado, de manera retroactiva, por el acontecimiento» (202). Para un estudio más detallado del concepto de acontecimiento véase «Nouveauté et événement» de Meillassoux (2002), «Alain Badiou and the Miracle of Event» de Bensaïd (2004) y

los límites de su sitio, apareciendo como la presentación desconocida, no analizada y no representada por el estado de una situación: «El acontecimiento (como la intuición capta fácilmente) no puede entonces ser pensado estatalmente como parte de la situación» (*op. cit.*: 205). El acontecimiento se muestra dentro de la situación como un múltiple a-normal, es decir, un múltiple singular cuyos elementos no son representados dentro de la situación más que por sí mismos (*op. cit.*: 206). De manera que cuando se da un acontecimiento no podemos decir nada acerca de él en la medida en que sus elementos trascienden la legalidad del lenguaje de la situación. En otras palabras, lo que podemos decir de los elementos de un acontecimiento es que son elementos cualesquiera. Por lo tanto, a pesar de que ignoramos lo que lo compone, un acontecimiento nos muestra que existe una mínima estructura, una estructura que excede el orden representacional, pero que evidencia el «ser-en-conjunto» de sus elementos, o como decíamos antes, su «ser-en-común». Así, la indecibilidad del acontecimiento puede interpretarse de dos maneras: por una parte como el nombre del vacío y por otra parte como la sobre-estructura de la situación cuya regla de pertenencia simplemente enuncia su «ser-en-común». Es por esta razón que Badiou dirá que todo acontecimiento se encuentra «al borde del vacío» haciendo presente una estructura ilegal a la legalidad de la meta-estructura existente (*op. cit.*: 205). De hecho, será el carácter ilegal de la estructura presentada lo que confiere al acontecimiento su ser efímero, de manera que una vez desaparezca el acontecimiento la situación tiende a recuperar su estado original.

Ahora bien, si un acontecimiento es un cambio efímero en la estructura de una situación, ¿cómo es posible que dicho cambio se haga efectivo en una situación? Para

---

«Miracles Do Happen: Essays on Alain Badiou» de Hoens (2004). Para un estudio de los orígenes heideggerianos del concepto de acontecimiento de Badiou, véase el libro de Marchart (2007), *Post-Foundational Political Thought, Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, principalmente el capítulo «El Estado y la política de la verdad: Alain Badiou» (147-178). Finalmente, para un estudio más detallado de las semejanzas y diferencias con el concepto deleuziano de «acontecimiento» véase «The Ontological Dispute: Badiou, Heidegger, and Deleuze» de Beistegui (2005), «One or Several Events? The Knot between Event and Subject in the Work of Alain Badiou and Gilles Deleuze» de Besan (2005). Más adelante abordaremos las semejanzas y diferencias entre el concepto de acontecimiento de Deleuze y el de Badiou.

Badiou un cambio es efectivo sólo si se produce la «intervención» de un sujeto. Esta intervención consiste en «nombrar» un acontecimiento para reconocerlo como tal, es decir, como un múltiple no presentado por la situación que reivindica su legalidad. Pero en la medida en que un acontecimiento no tiene legalidad en la situación presente, carece de fundamentos que legitimen su nombrar. De manera que toda la legitimidad se deriva de la «decisión» de apostar su existencia o, con términos que utiliza Badiou (*op. cit.*), nombrarlo como si «hubiera tenido lugar» (225). Nombrar un acontecimiento consiste en apostar por el «hay» del acontecimiento y afirmar que aquello que declara su sitio pertenece a la situación: «la esencia de la intervención consiste en nombrar ese “hay” y desplegar las consecuencias de esta nominación en el espacio de la situación a la que pertenece el sitio» (227).

Ahora bien, ¿cómo es posible dicho nombrar si el estado carece de un lenguaje para nombrarlo? El acto de nombrar debe ser un acto al margen del estado de la situación, de la legalidad existente. Se trataría de nombrar el «hay» del acontecimiento con un nombre «ilegal» (*id., op. cit.*: 230). En nuestro ejemplo se trataría de nombrar los acontecimientos del 2001 ocurridos en Barcelona con el siguiente enunciado ilegal: «todo individuo humano es ciudadano de allí donde vive». Pero este enunciado nos muestra una regla de inclusión cuyo sentido excede la legalidad existente, de manera que no puede pertenecer al conjunto de subconjuntos de la situación –meta-estructura o estado. Para que dicho enunciado pueda pertenecer a dicho conjunto se debe producir un procedimiento radical que construya una nueva meta-estructura –orden representacional o legal– partiendo de la estructura que se derive de la nueva regla supuesta. Para ello será necesario verificar –Badiou lo denomina forzar–, uno a uno, la pertenencia de los elementos presentes en la situación original a la nueva estructura postulada. Se trataría de construir una nueva situación desde dentro de la situación existente mostrando la «fidelidad» de sus elementos a la nueva regla de inclusión que se deriva del acontecimiento. Así, y sólo así, se podrá verificar la existencia del acontecimiento. Pues bien, Badiou denomina a este procedimiento «procedimiento genérico», «procedimiento verdadero» o, simplemente, «verdad»; y «sujeto» al agente que lo hace posible, es decir la materialidad activa de una verdad. Así, y dado que nombrar un acontecimiento y nombrar su «hay» es una y la misma cosa, podemos

concluir que una verdad es el proceso de investigación que, gracias a un sujeto, nombra y fuerza la pertenencia de un acontecimiento a una situación o, en otras palabras, el venir a ser de este subconjunto a través de la sucesión de investigaciones finitas que evalúan a los elementos de la situación con respecto a un elemento suplementario, el cual es la huella en la situación de un acontecimiento evanescente. Un sujeto es en este sentido la cara activa de estas exploraciones, la materialidad indiscernible de su existencia.

Badiou fundamenta ontológica y matemáticamente su definición de verdad a partir de la teoría del subconjunto genérico de Cohen. A partir de Cohen nosotros sabemos que el ser de una verdad es un «conjunto genérico». Una verdad al igual que el conjunto genérico se sitúa en el espacio abierto por el *impasse* ontológico, es decir, por la imposibilidad de medir el exceso infinito de la inclusión sobre la pertenencia, que a su vez es el lugar normalmente ocupado por el estado de la situación. Este *impasse* es el punto a través del cual un sujeto puede advenir, en la medida en que sólo un sujeto es capaz de tomar aquellas decisiones que permiten «forzar» un nuevo camino a través de dicho *impasse*. Ontológicamente, una verdad es un subconjunto o parte de la situación que hace suyos todos los elementos positivamente investigados de la situación. Una verdad es lo que cuenta como uno todos los elementos que la investigación ha conectado con el nombre o implicación del acontecimiento: «Lo genérico es el ser-múltiple de una verdad» (Badiou, *op. cit.*: 375). Para Badiou, Cohen nos muestra en su teoría que un subconjunto puede ser calificado como «genérico» si evade todos los criterios de discernimiento operativo en la situación que lo incluye. Así, el ser de un subconjunto genérico, al igual que el de una verdad, se caracteriza por su universalidad, en la medida en que cualquier elemento de una situación puede pertenecer a él (Badiou, *op. cit.*: 371-380; 2000c)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Para más detalles acerca del concepto de «verdad» que Badiou desarrolla en *L'Être et l'événement* véanse el texto ya citado de Hallward (2003: 130-3, 340-8), «Doubles of Nothing: The Problem of Binding Truth to Being in the Work of Alain Badiou» de Clemens (2005), «The True Is Always New: Essays on Alain Badiou» de Hoens (2003), «Beyond Being: Badiou's Doctrine of Truth» de Gillespie (2003), y «Working Through as a Truth Procedure» de Hoens y Pluth (2004).



Volviendo a nuestro ejemplo de la situación nacional española. Afirmar que los sucesos de junio del 2001 fueron un acontecimiento político, pasa por investigar sus consecuencias post-acontecimientales. Así nos encontramos que después de los encierros y de las asambleas realizadas en las iglesias de Barcelona, el colectivo de inmigrantes «sin papeles» tomó conciencia de su capacidad de autoorganización para luchar contra las leyes de extranjería estatales<sup>68</sup>. A través del lema «Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal» el movimiento de los «sin papeles» desarrolla un manifiesto por el que se establece su «ser-en-común», es decir, los axiomas de un movimiento político que lucha por la transformación de las leyes de extranjería estatales. Este movimiento, constituido no sólo por los propios inmigrantes «sin papeles» sino por otras organizaciones y asociaciones, inicia un conjunto de acciones en los años posteriores por todo el estado español consiguiendo, de manera progresiva y con diferentes grados de éxito, cuestionar las leyes de extranjería nacionales. Usando términos utilizados por Badiou podríamos decir que para una situación determinada (situación de la nacionalidad española) denominaríamos: «sitio del acontecimiento» al colectivo formado por inmigrantes «sin papeles»; «acontecimiento», a los encierros de «sin papeles» ocurridos en España durante el 2001; «verdad» o «procedimiento verdadero» al conjunto de acciones que tratan de hacer reales las consecuencias del acontecimiento, aquellas que son «nombradas» o definidas en el manifiesto de «papeles

---

<sup>68</sup> Para Norma Falconi, una de las principales representantes del colectivo de «Papeles para todos», la perspectiva planteada después de los encierros llevó a los propios inmigrantes «sin papeles» a aceptar o rechazar un nuevo reto: la autoorganización de las comunidades involucradas en la lucha y que tienen de referente a «Papeles para todos y todas». «A partir de que por primera vez en la historia del estado español, las personas inmigradas desafiaron a un gobierno con mayoría absoluta, que implementa una ley de extranjería que recorta los más elementales derechos, como son los de manifestación, reunión y sindicación, que muchos en su defensa señalan que no son importantes porque son derechos políticos. Por eso se hace ineludible incentivar que los inmigrantes sin papeles organizados tengan su propia identidad, su propio protagonismo. Algo que siempre ha sido objetivo de nuestra Asamblea, romper con el asistencialismo y paternalismo de ONGs, sindicatos y partidos políticos sobre la inmigración. La lección que nos dejan los encierros es que se puede luchar cuando las condiciones nos son adversas, se pueden crear espacios de debate, se demuestra que las personas inmigradas aunque hablen otras lenguas pueden negociar, decidir, resolver los problemas por sí mismos, que el asumir responsabilidades y equivocarse es parte del proceso del desarrollo de toda persona» (Pauné, 2011). Véase un estudio más detallado de cómo se organizaron sus encierros en Barbero (2010: 309-63).

para todos y todas»; y finalmente por «sujeto» de dicha verdad se entenderá al conjunto de cuerpos activos del movimiento de los «sin papeles» –individuos, panfletos, imágenes, etc.– que hacen posible dicho procedimiento de manera local: «Llamo sujeto a toda configuración local de un procedimiento genérico que sostiene una verdad» (Badiou, *op. cit.*: 432)<sup>69</sup>.

#### **1.2.2.1.2.3.- El fundamento (meta)ontológico de la teoría estructural del sujeto: todo sujeto es un sujeto fiel al acontecimiento**

Estamos ya en posición de entender con más exactitud lo que entiende Badiou por el fundamento ontológico de la teoría estructural del sujeto. Un acontecimiento expone el vacío de una situación, es decir, el puro ser-genérico de lo que se presenta en ausencia de un saber que nos permita reconocerlo. El sujeto es, por tanto, una respuesta a esta exposición en la medida en que trata de articular sus implicaciones a través de la construcción de un proceso de verdad. Paradójicamente, la búsqueda del fundamento ontológico de la estructura del sujeto nos lleva a ubicarla precisamente en ese punto de *impasse* en el que la ontología carece de fundamentos, a saber, el acontecimiento:

El acontecimiento revela el vacío de la verdad [...]. Es a partir de ese vacío que el sujeto se constituye como fragmento del proceso de una verdad. Es ese vacío el que lo separa de la situación o del lugar, el que lo inscribe en una trayectoria sin precedente. Por eso es verdad que el desafío del lugar, del lugar como vacío, funda al sujeto de una verdad, pero ese desafío no constituye ningún magisterio. A lo sumo podríamos afirmar, de manera absolutamente general, que un sujeto cualquiera es el militante de una verdad. La elección que liga el sujeto con la verdad es la elección de continuar siendo. Fidelidad al acontecimiento. Fidelidad al vacío (Badiou, 1998h, 103).

---

<sup>69</sup> Para ver el manifiesto de la iniciativa «Papeles para todos y para todas. Ningún ser humano es ilegal» así como las Organizaciones firmantes: <<http://www.ucm.es/info/uepei/manifiesto.html>>; y para ver las actividades realizadas por dicho movimiento: <<http://www.geocities.ws/papelesparatodosytodas/index-2.html>>.

Una verdad evoluciona como un nuevo proceso de estructuración inherente a la propia situación a partir de las premisas genéricas del sitio del acontecimiento. Para ello se desarrollará como una investigación que trata de recoger todos aquellos elementos de una situación que responden o «conectan» positivamente a la revelación de dicho vacío. Y dado que una situación es un múltiple de múltiples, esta tarea estará siempre abierta a nuevas incorporaciones. De esta manera el sujeto, como configuración local de una verdad, no puede identificarse con los elementos particulares de una verdad, ya que son infinitos, sino con una combinación de persistencia y azar que le llevará a seguir realizando todas estas investigaciones que una verdad recoge: «un sujeto, que efectúa una verdad, no es sin embargo commensurable con ella, puesto que él es finito y la verdad es infinita» (*id.*, 1988b: 436-7).

Ahora bien, dado que un acontecimiento no puede ser dicho en el lenguaje de la situación original, el sujeto debe «intervenir» para nombrar el acontecimiento y extraer sus implicaciones locales y genéricas de manera que orienten el proceso por el que se «forzará»<sup>70</sup> una nueva meta-estructura de la situación. Así vemos que el significado de una «lengua-sujeto» está condicionado, por un lado, al presente de la situación y, por otro lado, al futuro anterior de una situación «por-venir»: «Decimos “habrá sido”, ya que la veracidad en cuestión es relativa a esta otra situación por-venir, en la que una verdad de la primera (una parte indiscernible) habrá sido presentada» (*id. op. cit.*: 441). Como hemos visto anteriormente, ningún sujeto finito puede conocer una verdad

---

<sup>70</sup> «Llamaré “forzamiento” a la relación implicada en la ley fundamental del sujeto. Que un término de la situación fuerce un enunciado de la lengua-sujeto quiere decir que la veracidad de ese enunciado en la situación por-venir equivale a la pertenencia de ese término a la parte indiscernible que resulta del procedimiento genérico. Por consiguiente, que ese término, ligado al enunciado por la relación de forzamiento, pertenece a la verdad. O bien que, encontrado por el trayecto aleatorio del sujeto, ese término ha sido indagado positivamente en cuanto a su conexión con el nombre del acontecimiento» (Badiou, 1988b: 444). En su artículo «The Limits of the Subject in Badiou’s Being and Event» (2006), Smith señalará al axioma de la elección y la teoría del forzamiento de Cantor como dos de los aspectos de la teoría de conjuntos fundamentales para entender la incorporación y participación en un proceso subjetivo: por un lado, el axioma de elección nos permite entender cómo a través del acto de nominación del vacío es posible pensar la conexión entre el individuo, el sujeto y el acontecimiento; por otro lado, la teoría del «forzamiento» nos ofrece la posibilidad de pensar de manera sistemática en el desarrollo de un proceso excepcional genérico.

infinita. Pero, en lugar de ello, el sujeto es capaz de predecir aquello que «habrá sido» una situación transformada por las implicaciones de un acontecimiento evaluando en qué medida los elementos de la situación «conectan» con el acontecimiento. Para ello es necesario ir reformulando los términos del saber de la situación como si fueran los términos que «habrán existido» en el saber dominante de una situación por venir (Hallward, 2003: 141)<sup>71</sup>. Estos nuevos términos «desviados» o «reestructurados», «desfasan las significaciones establecidas para dejar vacío el referente, el cual habrá de colmarse si la verdad adviene como situación nueva» (Badiou, *op. cit.*: 440).

En la medida en que la verdad, en el sentido en que la utiliza Badiou, se desarrolla como consecuencia de la creación de un lenguaje excepcional al saber existente, podríamos decir que todo sujeto se encuentra en la intersección entre conocimiento y verdad, y no simplemente en el lado de la verdad. Así vemos cómo en *L'Être et l'événement* Badiou revisa el carácter «esencialmente destructivo» del sujeto –tal y como lo había definido en *Théorie de la contradiction* (1975: 16-7) y en *Théorie du sujet* (1982)– en la medida en que la construcción de una novedad no implica una desaparición de los elementos de una situación sino de su saber:

Todos los múltiples de la situación fundamental están también presentados en la nueva situación. No pueden desaparecer por el hecho de que la situación nueva es nueva. Si desaparecen, es según la situación antigua [...] podemos tener un saber de la destrucción; basta para ello la enciclopedia de la situación primera. Una destrucción no es verdadera sino sapiente. Matar a alguien depende siempre del estado (antiguo) de las cosas, no puede ser un requisito de la novedad (Badiou, 1988b: 448-9).

---

<sup>71</sup> Por ejemplo, cuando el sujeto «Schoenberg» suspendió radicalmente las funciones tonales declarando los principios atonales de la música dodecafónica, anticipó en décadas su verificación acontecimental dentro del orden musical tónico. ¿Cómo es posible que Schoenberg nombrara algo que la terminología musical existente no podía nombrar? A través del «desplazamiento» de notas y timbres existentes a nuevos lugares de la partitura musical. A partir de ahí comienza a desarrollar un conjunto de investigaciones musicales, indiscernibles en la situación musical tónica, que darán lugar al procedimiento de verdad musical denominado «dodecafonismo». (*id.*, *op. cit.*: 442).

Consideremos ahora el enunciado «Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal». Este enunciado genérico –en la medida en que cualquiera puede hacerlo suyo– está en la «lengua-sujeto» del procedimiento de verdad «movimiento para la regularización de los “sin papeles”». Su universo de referencia es una hipotética nación en la que su estado trataría como ciudadano legal a cualquier individuo humano que viviera en España. Los procesos de «forzamiento» son las indagaciones e intervenciones militantes de los diferentes colectivos que constituyen dicho movimiento en diferentes localidades en busca de nuevas incorporaciones al enunciado anterior. La nueva situación por venir no es una situación en la que desaparezcan individuos de la situación original, sino una situación en la que desaparezca el antiguo orden legal.

Por otro lado, lo que nos muestra Badiou en *L'Être et l'événement* es el desarrollo del fundamento ontológico de la subjetivación de un individuo. Badiou denomina «individuo humano» o *un* «alguien [quelqu'un]» a un elemento indiferente ya presentado en una situación. Así mismo, un sujeto no preexiste al proceso de verdad que lo inspiraba, sino que depende de él. Por lo tanto, en *L'Être et l'événement* Badiou nos muestra cómo una subjetivación debería ser entendida como la «conversión» abrupta de un «alguien» en un «sujeto» gracias a su «intervención» en una verdad a través del acto de nombrar las implicaciones (estructurales) del acontecimiento que la origina. De la misma manera, y en la medida en que dichas implicaciones se fundan en principios indiscernibles para la legalidad de la situación, hemos visto cómo todo proceso de verdad se caracterizaba por ser una investigación infinita completamente indiferente a la distribución estatal de particularidades. Así que al ser indiferente a las diferencias establecidas, la ley que caracteriza toda verdad puede ser entendida como la ley de una singularidad universal<sup>72</sup>. Finalmente, podríamos concluir que a partir de *L'Être et l'événement* Badiou nos presenta la posibilidad de pensar en el origen formal de la subjetivación de un individuo: un individuo se «convierte» en sujeto de una situación

---

<sup>72</sup> «Lo que hace que un acontecimiento pueda constituirse en origen de una verdad, única cosa que es para todos y que es eterna, reside en que justamente está ligado a la particularidad de una situación sólo por la vía de su vacío. El vacío, en tanto “múltiple-de-nada” no excluye ni obliga a nadie. Es neutralidad absoluta del ser» (Badiou, 1993a, 106). Para un estudio más detallado acerca de la universalidad del concepto de verdad de Badiou, véase el texto de Ingram, «Can Universalism Still Be Radical? Alain Badiou's Politics of Truth» (2005).

cuando se identifica con la ley universal-singular (las implicaciones de un acontecimiento) que da origen a una verdad y participa en su verificación. En palabras de Badiou: «El trayecto de una verdad, que induce a su sujeto a separarse de las leyes estatales de la situación, no es menos consistente, según otra ley que, destinando la verdad a todos, universaliza al sujeto» (1997: 94).

*L'Être et l'événement* nos muestra que el sujeto de una verdad, incapaz de conocer aquello que una verdad le deparará, sólo puede ser guiado en sus investigaciones por una suerte de rigurosa fe, confianza [confiante] o fidelidad [fidélité] a la ley universal-singular que se deriva de un acontecimiento: «De modo que la fidelidad de la que un acontecimiento es el origen, aunque sea una ruptura inmanente en una situación singular, no por eso deja de apuntar a la universalidad» (Badiou, 1993a: 106). Podríamos concluir este apartado afirmando que, atendiendo a su fundamento ontológico, la teoría del sujeto de Badiou afirmará que únicamente hay sujeto si hay fidelidad a las consecuencias estructurales que se derivan de un acontecimiento: en primer lugar, como identificación del «riesgo de vacío» inherente a una situación estructurada –es decir, identificación de su carácter contingente; en segundo lugar, como identificación local de un principio estructural genérico y universal (Žižek, 2000: 155). Frente a este sujeto auténtico Badiou señala la existencia de un sujeto falso cuyo origen se encuentra en la denominación particular de un acontecimiento. Badiou (*op. cit.*) denomina a este acto de intervención «simulacro» (107). El simulacro del acontecimiento es el acto mediante el cual un individuo, en lugar de convocar al vacío de una situación –su pura contingencia– convoca a la unidad de una sustancia supuesta –a una «particularidad plena»– para nombrar una ruptura radical de la situación<sup>73</sup>. Así,

---

<sup>73</sup> Tal y como señala Widder (2001), Badiou ligará el término «simulacro» a la figura de la unidad como una crítica implícita al pensamiento Deleuziano y en concreto al concepto de «virtual». Para Badiou el problema fundamental del pensamiento de Deleuze es no haber conseguido liberar lo múltiple del concepto de lo Uno. Lo múltiple, en Deleuze, es entendido dentro de una figura de términos opuestos que adopta diferentes formas: lo virtual frente a lo actual, lo nomádico frente lo sedentario, o lo desterritorializado frente a lo reterritorializado (437). Sin embargo, para Badiou el primer término de esta figura, ya que aparece como término fundacional del segundo desvinculado de toda representación, aparece como un elemento puramente formal o modal. Es precisamente su multiplicidad desvinculada de todo lo real lo que convierte a lo virtual no en una imagen de lo Uno, sino en su «simulacro» (Badiou,

la fidelidad a un simulacro «regula su ruptura no según la universalidad del vacío, sino según la particularidad cerrada de un conjunto abstracto» (108). El simulacro de verdad sustituye la ley del «dirigido para todos» por el «dirigido a algunos» (108). La empresa de este «simulacro de sujeto» (107) es la de construir sin fin este conjunto cerrado y para ello se ve en la obligación de «hacer vacío» (108), es decir, destruir aquellos elementos que pueden amenazar su empresa y que habíamos establecido como pertenecientes al «sitio del acontecimiento». Es por ello que para Badiou la fidelidad al simulacro induce a un Mal que ha tenido consecuencias desastrosas para la historia de la humanidad<sup>74</sup>. También es posible que un sujeto auténtico «traicione» (113) su fidelidad al acontecimiento y recaiga por cansancio en la utilización del lenguaje derivado de la situación dominante.

Badiou nos muestra en *L'Éthique* que para evitar un «Mal desastroso» (123) y una recaída en el nihilismo conservador el sujeto verdadero tiene que sostenerse sobre una doble fidelidad (67). Una doble fidelidad que, desde nuestro punto de vista, coincide en gran medida con la concepción del sujeto dividido que Badiou había desarrollado en *Théorie du sujet*. A partir de *L'Être et l'événement* y de *L'Éthique* el ser de todo sujeto tiene origen en el acto de reconocer en una situación histórica el acontecer del lugar que muestra el carácter contingente de su estado, así como las implicaciones universales que se derivan de su estructura. Diremos que este acto de reconocimiento o subjetivación se

---

1997b: 43). De manera que, en última instancia, lo múltiple deleuziano permanece como un trascendente que domestica la contingencia de los acontecimientos sometiéndolos a la virtualidad del acontecimiento e imposibilitando un pensamiento genuino de la revolución (Widder, *op. cit.*: 438). Más adelante desarrollaremos esta cuestión.

<sup>74</sup> Badiou ilustra este ejemplo con la revolución nacional-socialista alemana. Para los nazis, esta revolución hace advenir una comunidad particular, el pueblo alemán, a su verdadero destino, que es un destino de dominación universal. De manera que el «acontecimiento» no hace advenir el vacío de la situación anterior, sino su completitud, la particularidad absoluta de una comunidad enraizada en los rasgos de la tierra, la sangre y la raza. Por lo tanto, a partir de la denominación del «acontecimiento» de la revolución nacional-socialista como el advenimiento de la esencia de la comunidad alemana, se desarrolla un proceso de fidelidad a esta ley particular por el que se depura su unidad «haciendo vacío» de su «sitio de acontecimiento». En el caso del nazismo, se hará vacío a partir de la eliminación del pueblo judío, pueblo que remite a su lazo evidente con el universalismo, en particular con el universalismo revolucionario (Badiou, 1993c: 106-9).

fundamenta en una primera dimensión de la fidelidad acontecimental. Por otro lado, hemos visto cómo a partir de este acto de nominación un sujeto puede iniciar un proceso de transformación del saber del estado. Para realizar este proceso es necesario llevar a cabo continuas investigaciones que traten de verificar la conexión positiva de los elementos de la situación original con las implicaciones acontecimientales, pero además también es necesario tener siempre presente la creencia de que toda estructura está contingentemente estructurada, o lo que es lo mismo, que el vacío de la estructura puede volver a acontecer. Diremos que este proceso de subjetivación se fundamenta en la segunda dimensión de la fidelidad acontecimental. A través de la primera fidelidad el sujeto verdadero se previene de nombrar un simulacro y caer en el desastre de determinar la estructura según la unidad de un estado totalitario. Gracias a la segunda fidelidad el sujeto verdadero evita desfallecer y recaer en el lenguaje de la situación dominante (*id., op. cit.:* 115-23). Badiou denominó en *Théorie du sujet* a estos simulacros de sujeto, «sujeto oscuro» y «sujeto reaccionario», respectivamente.

Podríamos decir que, partiendo de la fundamentación ontológica de *L'Être et l'événement*, la teoría del sujeto de Badiou nos permite distinguir el ser auténtico de un sujeto frente a los simulacros de sujeto. El problema es que la limitación del pensamiento ontológico le lleva a reducir su teoría del sujeto a la figura unidimensional de la estructura de un sujeto fiel al acontecimiento, sin analizar prácticamente los posibles devenires del sujeto ni desarrollar otras figuras subjetivas que se puedan fundamentar en la reacción o la negación del acontecimiento. En sus trabajos posteriores, Badiou desarrollará con más detalle los fundamentos estructurales de cada una de estas figuras subjetivas. Para ello se verá obligado a ampliar su discurso ontológico con un discurso lógico, o lo que es lo mismo, complementar su discurso sobre el análisis del ser del sujeto con un discurso sobre la descripción del aparecer del sujeto. ¿Cómo es posible que el sujeto aparezca como consistente en un mundo determinado? De esta manera, veremos, Badiou retorna nuevamente a la concepción dialéctica de la teoría estructural del sujeto gracias a la elaboración de unos fundamentos ontológico-lógicos (u «onto-lógicos»).

#### **1.2.2.1.3.- La teoría ontológico-lógica del sujeto: incorporación y consecuencias**



Los fundamentos onto-lógicos de la teoría del sujeto: la teoría de las categorías, la «Gran lógica», y la fenomenología objetiva

Aunque en algunos capítulos del *Court traité d'ontologie* (1998b: 111-69) Badiou ya expone brevemente algunos de los fundamentos «ontológico-lógicos» u «onto-lógicos» de su teoría del sujeto, no será hasta la publicación de *Logiques des mondes* (2006b) cuando aparecerán completamente expuestos. En *Logiques des mondes* su principal tarea es afrontar el problema que había dejado suspendido en *L'Être et l'événement*, y que le imposibilitaba pensar la formación consistente de un sujeto en un mundo determinado. La tarea pasaba por responder a la cuestión ¿cómo es posible el orden del aparecer? Para ello se alejará de la respuesta kantiana que condicionaba el aparecer de todo orden fenoménico a las formas a priori de un sujeto constituyente. En lugar de eso, el materialismo ontológico de Badiou le permitirá empezar su investigación a partir de la concepción de un sujeto no constituyente del orden del aparecer sino constituido por él. Ya que, tal y como hemos visto, el sujeto siempre es la corporalidad activa de una verdad –corporalidad infinita por venir resultante de una fidelidad a las consecuencias de un acontecimiento que agujerea el saber–, y por tanto es raro, generalmente no individual, secuencial y singularizado por un acontecimiento. De manera que si el aparecer quiere tener una consistencia con independencia del sujeto, únicamente será por su relación con el ser, ya que es el ser el que aparece. Esta es la tarea que realizará Badiou en *Logiques*: pensar la singularidad del aparecer en su relación con el ser.

Ahora bien, la consistencia del aparecer se hace según lógicas diferentes, al contrario de la ontología que se encuentra sometida a la lógica clásica. En efecto, tal y como hemos visto, la teoría de conjuntos se muestra dentro del régimen de lo «verdadero» o «falso», no hay una tercera opción –*tertium non datur* o *tercio excluso*. Sin embargo el aparecer, lejos de obedecer a la ley del *tercio excluso*, nos muestra una riqueza variada de juicios ponderados, de verdades a medias o de grados de probabilidad, que imposibilita la tarea de reducirlo a la afirmación y a la negación (Meillassoux, 2011: 10). Ante esta dificultad, Badiou se ve impelido a complementar

sus matemáticas del ser con una lógica del aparecer que le permita pensar con consistencia sus numerosos modos de aparecer: «Se llama “lógica” a la teoría general del aparecer o del ser-ahí, es decir a la teoría de los mundos, o de la cohesión de lo que llega para existir». La exposición de esta lógica matematizada será lo que desarrollará buena parte de *Logiques des mondes*. Y para esta tarea tomará como bases la teoría de las categorías, una «lógica matemática» capaz de teorizar los universos lógicos clásicos o no clásicos<sup>75</sup>. El nombre que Badiou dará a dicha lógica será «Gran Lógica» (2006b: 649, 56-8).

A través de la «Gran Lógica» el filósofo trata de determinar los conceptos mediante los cuales se aprehende el aparecer o el ser-ahí de una multiplicidad cualquiera. Badiou (*op. cit.*) denominará «grande» a esta lógica por oposición a la «pequeña lógica» lingüística y gramática –como el cálculo formal de las proposiciones y de predicados de primer orden propio de la filosofía analítica– cuya exposición formal muestra su dependencia de la primera. De manera que en tal sentido «la lógica no es más que la transcripción al lenguaje de ciertas reglas de coherencia del ser ahí» (199). En el «libro II» de *Logiques des mondes*, Badiou expone los conceptos que rigen la consistencia de todo aparecer, es decir, las propiedades formales de aquello que se ha denominado, después de Kant, un «transcendental»: «toda situación de ser –todo “mundo”– lejos de reducirse a los múltiples puros (que es, sin embargo, su ser como tal), contiene una organización transcendental» (123). Así, mientras que para el discurso ontológico las relaciones no eran relevantes, pues de un múltiple infinito ya dado sólo se podía predicar su pertenencia a otro múltiple sin importar el orden que guardaran sus

---

<sup>75</sup> De esta manera, la exposición propiamente matemática del transcendental se tendrá que apoyar en una teoría matemática capaz de formalizar los universos derivados de lógicas clásicas y no clásicas. Badiou encuentra sus fundamentos en una de las especializaciones de la teoría de las categorías, la teoría de los *topoi*. En el interior de esta teoría de las categorías, Badiou encuentra una categoría especial, «el álgebra completa de Heyting», cuya estructura permite relacionar la estructura de conjuntos con el orden formalizado de una lógica transcendental, o lo que es lo mismo, la relación entre el ser y el aparecer (Badiou, 2006b: 431, 585, 590-3).

elementos, el discurso de la «Gran Lógica» permitirá a Badiou unir la consistencia del orden de pertenencias del ser con la consistencia del orden relacional del aparecer<sup>76</sup>.

La nueva tarea emprendida por Badiou en *Logiques des monde* hay que entenderla como la exposición de los fundamentos ontológicos-lógicos de una «fenomenología objetiva». Una «fenomenología objetiva» que, a diferencia de una fenomenología «intencional o vivida», trataría de exponer la consistencia de «aquello de lo cual se habla» –es decir, mundos y objetos– neutralizando su componente subjetivo. Sólo a partir de esta «escritura transparente» es posible examinar por sí misma la cuestión del cambio, y singularmente la del cambio radical o acontecimiento (*op. cit.*: 56, 60). De manera que encontraremos, tal y como veremos, modificaciones importantes a lo que se decía en *L'Être et l'événement*.

#### La indexación del transcendental de un mundo a través de las funciones del aparecer: el grado de identidad y el grado de existencia

Badiou comienza su exposición de la «Gran Lógica» recordándonos la demostración matemática de la no existencia de un múltiple de todos los múltiples, es decir, lo que anteriormente habíamos denominado «el no ser de lo Uno» (*op. cit.*: 131-3, 177-9). Para Badiou la principal consecuencia de la no existencia de un Todo nos lleva a la necesidad de pensar el aparecer a partir de un análisis meramente local. La ausencia de un Todo significa que es imposible pensar un múltiple que aparece (denominado por Badiou «ente» o «ser-ahí») en relación a algún tipo de Lugar universal, como el cosmos aristotélico, en el cual se dispongan de un modo único la relación y las diferencias entre los existentes. De esta manera el pensamiento que identifica a un ente no puede ser determinando de otra manera que a través de su grado de identidad y de diferencia con respecto a otros entes ya dados en un lugar común. Badiou llamará «mundo» al lugar en el que se realiza la evaluación de dicho grado:

---

<sup>76</sup> Para un estudio acerca de los principales cambios que ofrece el pensamiento de Badiou en *Logiques des mondes* con respecto a *L'Être et l'événement*, véase: «Had We But Worlds Enough, and Time, this Absolute, Philosopher...» de Clemens (2006) y «Décision et indécidabilité de l'événement dans *L'Être et l'événement I et II*» de Meillassoux (2011b).

En el contexto de operaciones de pensamiento por las cuales la identidad de un múltiple es asegurada a partir de sus relaciones con otros múltiples, se llama «ente» al múltiple así identificado, y «mundo», en lo relativo a las operaciones consideradas, al lugar-múltiple donde operan dichas operaciones. Se dirá también que el múltiple identificado es un «ente del mundo» (*op. cit.*: 135).

Por lo tanto, existen infinitud de mundos posibles, todos ellos caracterizados por un transcendental. Badiou define el transcendental «como el conjunto operatorio que permite darle sentido al “más o menos” de las identidades y de las diferencias, en un mundo determinado» (*op. cit.*: 140). Formalmente, un transcendental consiste en una estructura de orden cuyos valores indicarán el grado de semejanza y de diferencia de unos seres en relación a otros. En otras palabras, un transcendental confiere al aparecer una escala de grados en relación a la identidad y a la diferencia entre los entes que pertenecen a un mundo. El grado de identidad de dos entes «x» e «y» de un mismo mundo se representará formalmente como  $\langle \text{Id}(x,y)=p \rangle$ . Leyéndose: «x» e «y» son idénticos en el grado «p», siendo «p» un valor que puede variar entre un mínimo y un máximo. Si ese grado es el *máximo* significa que son completamente idénticos; si es el *mínimo*, son completamente diferentes. Badiou denominará «función de aparecer» o «indexación transcendental» a la atribución de un grado transcendental a todo par de entes (*op. cit.*: 181, 228).

Ahora bien, ¿qué representa el grado de identidad de un ente consigo mismo? Para Badiou representa la existencia de dicho ente: «Dados un mundo y una función de aparecer que tiene sus valores en el transcendental de ese mundo, llamaremos “existencia” de un ente x que aparece en ese mundo al grado transcendental asignado a la identidad de x consigo mismo» (*op. cit.*: 236). En términos formales el grado de existencia se representaría  $\langle \text{Id}(x,x) \rangle$ . Así, la existencia se diferencia del ser en la medida en que admite infinitas variaciones de un mundo a otro. Un mismo múltiple podrá existir con mayor o menos intensidad dependiendo de los diferentes grados de

identidad que dicho ente muestra consigo mismo en cada uno de los mundos en los que aparece<sup>77</sup>.

La función del aparecer o indexación trascendental nos muestra cómo se constituye un red infinita de evaluación de las identidades y, por tanto, de las diferencias. Aquello que Badiou denomina «el fenómeno» de cada uno de los entes que se localizan en un mundo. En palabras de Badiou: «Dado un ente cualquiera, que aparece en un mundo, llamaremos “fenómeno” de ese ente al sistema completo de evaluación trascendental de su identidad con todos los entes que coaparecen en ese mundo» (*op. cit.*: 229). Pero para conseguir que esta red de evaluación sea consistente es necesario realizar una serie de operaciones más.

#### Las operaciones trascendentales de un mundo: el mínimo, la conjunción y la envoltura

En este apartado veremos las operaciones que permiten presentar de un modo estructurado la red de evaluación de apariencias de un mundo. Todas estas operaciones trabajan, por lo tanto, sobre la base de un índice trascendental dado, constituyendo un «álgebra trascendental» (*id.*, *op. cit.*: 156). Para Badiou estas operaciones son tres: «el mínimo», «la conjunción» y la «envoltura» (*op. cit.*: 184-9). El «mínimo» hace referencia al grado mínimo de aparición para un ente en un mundo, es decir, el índice mínimo de existencia que muestra el trascendental de un mundo para sus existentes

---

<sup>77</sup> Tal y como señala Quentin Meillassoux (2011a: 14-5) resulta fundamental no perder de vista la relación entre el ser de un múltiple y su aparecer. El ser-múltiple de un ente es aquel que, por sí mismo, nunca varía. Por el contrario, su aparecer es aquel que, envuelto en una red infinita de relaciones, no cesa de variar. Así, un mismo ente puede aparecer de manera diferente dentro de diversos mundos aunque su ser-múltiple permanezca idéntico. Por ejemplo, un mismo hombre puede aparecer de manera diferente dentro de los diferentes mundos en que se encuentre: el mundo profesional, el mundo familiar, etc. Nuevamente Badiou yuxtapone al análisis inmutable de su ser ontológico (un múltiple está compuesto de sus elementos, siempre iguales) el análisis local y lógico de su ser-ahí dentro de mundos distintos. Dentro de este análisis todo está relacionado y mediado por el grado de identidad de un ente con otro. Encontramos una buena aproximación al estudio formal de la «Gran Lógica» de Badiou en el texto de Rabouin (2011): «Objet, Relation, Transcendental. Une introduction au formalisme de *Logiques des mondes*».

(184)<sup>78</sup>. La «conjunción», que hace referencia al grado de co-aparición de dos entes dentro de un mismo mundo, es decir, el grado de lo que aparece como «siendo común a dos aparecientes», determina una región en el aparecer del mundo, de manera que también puede ser evaluada por el trascendental y relacionada con otras regiones según un grado de semejanza y de intensidad existencial (185, 149). Finalmente la «envoltura» se referirá al múltiple cuyo valor de aparición máximo nos permite evaluar el grado de aparición de una región determinada de un mundo en referencia a otras, dando al trascendente del mundo una apariencia de globalidad, estabilidad y orden. En palabras de Badiou «la envoltura designa el valor de aparición de una región del mundo como superior a todos los grados de aparición que esa región contiene» (154, 188). A partir de estas tres operaciones fundamentales se pueden derivar otras tres operaciones: el «reverso» (que corresponde a la negación lógica), el «máximo de aparición» (que designa la aparición indubitable de un ente) y la «dependencia» (*op. cit.*: 158, 161, 156). Habida cuenta de la importancia en la tradición trascendental de la noción de relación causal o de necesidad, Badiou muestra cómo es posible derivar de las tres operaciones fundamentales una medida de correlación, en un mundo dado, entre el aparecer de un múltiple y el de otro. En otras palabras, se puede medir el grado de intensidad fenoménica según el cual la aparición de un múltiple particular es dependiente de la de otros. Así, para un mundo dado, un ente será menos dependiente si *casi* todo el mundo se puede «conjuntar» con él, es decir, si comparte un «aparecer común» con *casi* todos los entes; de la misma manera, un ente será más dependiente si no se puede «conjuntar» con casi ningún ente (*op. cit.*: 157).

---

<sup>78</sup> «Sabemos que en el orden ser existe una vacuidad intrínseca, la del conjunto vacío, o conjunto de nada, que es en sí mismo el múltiple *minimum*. Pero el conjunto vacío es en realidad un nombre que sólo cobra sentido en una situación muy particular, la situación ontológica, que es la matemática históricamente desarrollada. En esa situación, “conjunto vacío”, o  $\emptyset$ , es el nombre propio del ser-en-tanto-ser. Con respecto a lo que aparece en un mundo cualquiera, todo lo que podemos esperar es poder evaluar trascendentalmente una intensidad mínima. Evidentemente, para quien habita ese mundo, ese *minimum* equivaldrá a cero, puesto que no tendrá conocimiento de ninguna intensidad inferior a ese *minimum*. Para el lógico del aparecer, empero, ese *minimum* será relativo al trascendental considerado» (Badiou, *op. cit.*: 184).

Para Badiou, lo que realmente nos muestran las operaciones transcendentales de la «Gran Lógica» es que, dadas las funciones de aparición de un mundo, es posible derivar su estabilidad estructural o, lo que es lo mismo, su consistencia en tanto conjunto. Esto es precisamente lo que evidencia la teoría de los *topoi*, a través del «álgebra completa de Heyting»<sup>79</sup>. Lo que nos muestra un «álgebra completa de Heyting» es que dada una organización transcendental (una sistema evaluativo que nos muestra que algo es «mayor que» o «menor que») de un aparecer es posible construir su estructura si somos capaces de ordenar, según una escala de intensidades de aparición que oscila entre el máximo existente y el mínimo existente, diferentes regiones del aparecer de dicho mundo. El «álgebra completa de Heyting» nos muestra que es posible presentar una estructura de pertenencia partir de la estructura operatoria y viceversa. En otras palabras, podríamos decir que visto como un ordenamiento lógico, el transcendental de un mundo sería un conjunto parcialmente estructurado, cuyo único requisito necesario para presentar su estructura es poder ordenarlo nuevamente estableciendo una jerarquía de regiones o fragmentos del aparecer<sup>80</sup>.

En resumen, la teoría de los *topoi* o «Gran Lógica» permite a Badiou fundamentar su método fenomenológico a partir de una lógica materialista. De manera que, partiendo del análisis de los fenómenos de un mundo, sea posible extraer su estructura inteligible (onto-lógica) –a la que, en homenaje irónico a Kant, Badiou denomina «transcendental»– sin acudir a la figura de un sujeto empírico o transcendental<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> En homenaje al lógico holandés Arendt Heyting, padre de la lógica intuicionista, que descubrió la importancia de unas estructuras o «retículos acotados» más generales que aquellas expuestas por George Booles hace un siglo (Rabouin, 2011: 27)

<sup>80</sup> Es importante señalar como esta tarea muestra semejanzas con la tarea de presentación de la estructura de un conjunto a través de su organización en subconjuntos (Rabouin, *op. cit.*: 35-6).

<sup>81</sup> Johnston, en su artículo «Phantom of Consistency: Alain Badiou and Kantian Transcendental Idealism» (2008: 356-7) elabora una glosa de las diferencias entre el uso del término transcendental en Badiou con respecto de Kant. El transcendental en Kant, tal y como lo caracteriza Badiou, posee cuatro características: subjetividad, en la medida en que el andamiaje de las condiciones de posibilidad para presentar objetos de la realidad va asociado con la mente de un agente individual cognoscente; singularidad *qua* universal, ya que hay una y sólo una estructura fundamental de estas condiciones de posibilidad que son compartidas por todos los agentes mentales; necesidad, en la medida en que sin este singular, la matriz trans-individual común a todos los agentes mentales, no hay realidad; y

## Fenomenología objetiva: hacer presente la estructura onto-lógica de un objeto

Para Badiou los fundamentos teóricos de la «Gran Lógica» le permiten desarrollar un método particular de análisis de los objetos, al cual denominará «fenomenología objetiva». A través de él tratará de determinar cómo es posible pensar dentro del aparecer el equivalente de un conjunto contado por uno dentro del ser. En otras palabras, la tarea del estudio fenomenológico objetivo que nos presenta Badiou consiste en extraer la estructura inteligible de un objeto, poniendo en juego los fundamentos ontológicos de la teoría de conjuntos con los fundamentos lógicos de la teoría de las categorías.

¿Qué es un objeto? Tal y como nos ha mostrado la «Gran Lógica» y la teoría de las categorías, es posible realizar un análisis del aparecer del objeto sin necesidad de postular un sujeto (empírico o transcendental). Para ello simplemente es necesario hacer presente la lógica de su ser-ahí, de manera que podamos, además, extraer el soporte ontológico que lo fundamenta materialmente. A partir de esta «clausula lógico-materialista» es posible definir un objeto como una cierta estructura (o conjunto) a partir del análisis lógico de su aparecer (Badiou, *op. cit.*: 223, 224). Ahora bien, la «Gran Lógica» nos muestra que una de las condiciones para pensar un ente es que siempre aparece en relación a algo. Es decir, tal y como vimos, dado que no existe el Todo, todo ente depende de sus relaciones con otro ente, o lo que es lo mismo, todo ente aparece en «un sistema de objetos y de relaciones» al que Badiou ha denominado «mundo». (*op.*

---

transcendencia, ya que este transcendental no es interno al campo en el que la realidad aparece. Por el contrario, para Johnston, el transcendental en Badiou es completamente inverso al transcendental kantiano en la medida en que es: «no-subjetivo» [*asubjective*] porque carece de agente mental central o individuo cognoscente que organice los mundos de apariencias; múltiple *qua* no-universal, en la medida en que la co-extensión de los regímenes transcendentales con la pluralidad de mundos nos permiten pensar en la existencia de múltiples transcendentales; contingente, porque el carácter abierto de la multiplicidad de mundos con diferentes regímenes de transcendentales evita pensar en ellos en términos de necesidad; e inmanente, en la medida en que aquellos elementos que funcionan como condición de posibilidad para un mundo particular aparecen de manera simultánea como elementos dentro del mismo mundo.



*cit.*: 377). Este es el origen del que parte toda investigación fenomenológica de un objeto: todo objeto es objeto de un mundo dado (Rabouin, *op. cit.*: 27).

Ahora bien, en todo mundo existe una «escala» del aparecer que lo hace singular. Es a ella a la que llamamos el «trascendental» de un mundo (*id.*, *op. cit.*: 180). La teoría de las categorías nos ha mostrado que es posible formalizar la escala de evaluación del aparecer y, por tanto, la lógica de un mundo a través de unas funciones. Por otro lado, el «álgebra completa de Heyting» nos ha mostrado que tenemos fundamentos matemáticos para inferir de manera retroactiva que el transcendental de un mundo tiene unas bases axiomáticas u ontológicas. De manera que, partiendo de un análisis de las relaciones objetivas de los elementos de un entorno a través de unos operadores lógicos, es posible llegar hasta el punto en que se suturan con su consistencia estructural en tanto conjunto. Todo esto nos lleva a afirmar que el mundo en el que aparece un objeto debe ser concebido como el aparecer de un múltiple o conjunto que contiene otros múltiples (a los que denominaremos objetos) que se relacionan entre sí. Esto nos lleva a poder pensar nuevamente los objetos como el aparecer de un múltiple (mundo) que contiene a su vez otros múltiples (objetos) que se relacionan entre sí. De este modo, vemos cómo para Badiou la distinción entre mundo y objeto (conjunto y elemento) dependerá de los puntos de referencia de los que parta un estudio fenomenológico.

Podríamos decir que para Badiou, pensar onto-lógicamente un elemento-objeto debe partir siempre del supuesto de poder pensarlo como un múltiple perteneciente a un conjunto-mundo dado. Esto le lleva a establecer como primera tarea de un estudio fenomenológico objetivo la necesidad de hacer presentes unos axiomas fundamentales – axioma de vacío y de extensionalidad– y unas funciones transcendentales –un sistema de funciones de identidad en referencia a «las formas, colores u otros indicios representativos» (*op. cit.*: 233). Se tratará, por tanto, de enumerar los elementos mínimos pertenecientes al conjunto para posteriormente «indexarlos» fenoménicamente a un mundo según sus diferentes grados de apariencia (228). Badiou (*op. cit.*) denomina

a esta tarea «construcción trascendental de los fenómenos» de un objeto (235)<sup>82</sup>. Así, y tal y como vimos anteriormente, de acuerdo con una función de aparecer podríamos identificar el grado de identidad de un objeto con otros elementos (el grado de semejanza respecto a su forma, color, sonido, etc.), cuyos valores oscilarán entre un máximo («idéntico a») y un mínimo («diferente a»), y el grado de identidad del objeto consigo (que es, tal y como vimos, el grado de intensidad de aparecer o existencia de un elemento en un trascendental y que identificaría la nitidez o claridad con la que aparece una forma, un color, un sonido, etc.) cuyos valores oscilarían entre un máximo (mayor grado de intensidad de aparición que conozca este mundo) y un mínimo (mínimo grado de intensidad de aparición que conozca este mundo o in-existencia) (*op. cit.*: 237)<sup>83</sup>. Resumiendo, la primera tarea del estudio fenomenológico de un objeto propuesto por Badiou consistiría en la indexación fenoménica de un objeto, es decir, la descripción del aparecer de dicho objeto de acuerdo con una escala de evaluación de semejanzas y diferencias relativas a un orden fenoménico o indexación trascendental de un mundo<sup>84</sup>.

Pero para Badiou (*op. cit.*) el hecho de que tengamos establecidas las identidades y las diferencias entre un objeto de acuerdo con los fenómenos de un mundo no es suficiente para establecer su consistencia estructural. Para realizar esta tarea, el aparecer del objeto no debe ser evaluado en relación a una indexación trascendental, sino por su «localización» y su grado de existencia en una red de «espacios comunes de aparecer» de un mundo (372). Badiou denomina a cada uno de estos espacios comunes «componentes fenoménicos» o «regiones del aparecer» de un mundo (242). Para

---

<sup>82</sup> «Hemos llamado “fenómeno” de un ente múltiple, en lo relativo al mundo en el que aparece, al dato de los grados de identidad que miden su relación de aparición con todos los otros entes del mismo mundo (o más exactamente, como veremos, del mismo objeto-del-mundo)» (Badiou, *op. cit.*: 235).

<sup>83</sup> Más adelante desarrollaremos la cuestión de la in-existencia cuando nos refiramos al «sitio del acontecimiento». Por lo pronto, simplemente destacar que el grado de existencia hace referencia simplemente a la intensidad de aparición de un elemento, no en relación con otro elemento sino consigo mismo.

<sup>84</sup> Un atardecer de otoño, una manifestación en las calles de una ciudad, una ópera pueden ser tales objetos, por los que podemos entender un cierto dominio cerrado de variaciones cualitativas de identidades y de diferencias entre sus elementos, es decir, un mundo-conjunto.

Badiou el «componente fenoménico» determina un «átomo de aparecer», es decir, la unidad mínima de «aparecer-en-ese-mundo» a la que puede pertenecer como mínimo un elemento de un mundo (243, 241). La distribución de los fenómenos de un mundo en componentes fenoménicos podría ser entendida ontológicamente como la clasificación de los elementos de un conjunto en una red de subconjuntos, cuyas reglas de pertenencia estarían determinadas por las propiedades que caracterizan dicho mundo. Ahora bien, para construir dicho sistema de pertenencia es necesario realizar una «analítica de los fenómenos» que constituyen un mundo (239). Tal y como nos ha enseñado la teoría de las categorías, la analítica fenoménica está fundamentada por las operaciones lógicas transcendentales de «mínimo» (disponer de los grados de aparición a partir de la no aparición), «conjunción» (saber lo que dos múltiples tienen o no tienen en común cuando coaparecen) y «envoltura» (globalizar la aparición de modo tal que tenga sentido hablar, en un mundo cualquiera, de una región del aparecer). Con estos fundamentos lógicos, la analítica fenoménica comenzaría con la sustracción del conjunto de fenómenos de un mundo dado, una serie de propiedades máximamente ejemplificadas a partir de las cuales, y gracias a unas funciones de identidad, se pudiera definir una red de subconjuntos o «componentes fenoménicos», de manera que si para un elemento del mundo considerado, «la función vale el grado  $p$ , eso significa que el elemento pertenece “en el grado  $p$ ” al componente definido por la función» (242). El grado de pertenencia a un «componente fenoménico» se muestra así como el grado de identidad de dos entes del mundo respecto a una propiedad compartida (función de conjunción). Ahora bien, para ello es necesario identificar los elementos que validan máximamente cada una de las propiedades prescritas. Badiou llamará a estos elementos «mayorantes» (188). De manera que podemos decir que un «mayorante» pertenece en un grado máximo al «componente» definido por la propiedad que él valida máximamente o, en otras palabras, que la intensidad de aparición o grado de existencia de un mayorante respecto a su componente es máxima. Gracias a la función de identidad podemos utilizar a un «mayorante» como referencia para medir el grado de pertenencia y de existencia de cualquier otro elemento respecto a un componente. Podríamos decir, por tanto, que el grado de aparición de cualquier elemento en dicha región «depende» en un cierto grado de su «mayorante». Igualmente, podríamos decir que dicho elemento, al no depender de ningún otro elemento para evaluar su intensidad

de aparición en dicha región, existe absolutamente. Es por esta razón que podemos afirmar que un «mayorante» envuelve o representa a un «componente». Del mismo modo, deberíamos identificar al elemento que valida mínimamente a un «componente», de manera que su intensidad de aparición común con el «mayorante» sea mínima. Este elemento sería aquél que, para una región del aparecer de un mundo, tiene una intensidad de aparición mínima, pudiendo decir que prácticamente in-existe en relación a los otros entes que pertenecen a dicha región. Finalmente, una vez identificados los elementos del mundo que validan los valores máximos y mínimos del aparecer de una propiedad sustraída, es posible establecer los bordes superiores e inferiores de intensidad existencial que regulan la pertenencia a una región del aparecer. El sistema de «componentes fenoménicos» se muestra así como una red de subconjuntos (regiones del aparecer) que dan mayor estabilidad estructural al transcendental del mundo ante posibles variaciones en la intensidad de aparición de sus propiedades. Dicho sistema aparece como una retícula de invariabilidad «regional» que nos permite establecer las condiciones transcendentales por las que podemos medir las cualidades de un «objeto apareciente» en un mundo dado. Así, a través del establecimiento de las subestructuras regionales del aparecer y de una escala de grados de existencia, podemos describir de manera objetiva el aparecer cualitativo de un objeto para un mundo determinado. El estudio consistiría simplemente en identificar el grado de identidad (o de aparecer común) con cada uno de los elementos «mayorantes» que envuelven a cada uno de los «componentes» o regiones fenoménicas de un mundo, para que sea posible conocer sólo su grado de pertenencia y, como consecuencia, su grado de existencia para dicho componente.

Llegados a este punto podemos completar la estructura lógica del transcendental de un mundo estableciendo una escala que nos permita evaluar el grado de existencia de un objeto en relación a las consecuencias que tiene su aparición en un mundo. Partiendo de las consideraciones anteriores, para una estructura transcendental dada, podríamos identificar al elemento con mayor grado de existencia o intensidad de aparición de un mundo, es decir, a aquel cuya suma de los grados de pertenencia respecto a los «componentes fenoménicos» de dicho mundo sea mayor. Dicho elemento determinaría el grado máximo de aparición de un elemento para un transcendental dado, «aquello

cuyo ser ahí en el mundo está absolutamente verificado» (*op. cit.*: 184). Tal grado es necesariamente máximo, de manera que al no poder tener un grado de aparición superior se convierte en la «medida de la aparición como tal, o sea el mundo entero en tanto que hace que una medida del aparecer sea». En suma, es la medida de la «envoltura» de un mundo dado aquello cuya existencia condiciona el orden del aparecer del resto de entes del mundo. Por otro lado, podríamos identificar al objeto cuya suma de grados de pertenencia de los componentes fenoménicos de un mundo es mínima. Badiou llamará a este ente «in-aparente» el «in-existente» de un mundo. Así visto, la aparición de un «inexistente [inexistant]» no tendría ninguna consecuencia en el resto de «aparecientes [apparaissants]» (*op. cit.*: 158 y ss.; 357 y ss.). Así, podríamos decir que el «inexistente» es el «reverso» del grado máximo de aparición de un mundo (*op. cit.*: 161, 162, 163)<sup>85</sup>. Finalmente vemos la «completitud lógica» de la estructura transcendental de un mundo, en la medida en que el «mayorante» y el «inexistente» de un mundo establecen los límites superiores e inferiores de consistencia de un mundo. La «envoltura» establecería el borde superior de la consistencia, el grado de estabilidad máximo para un apareciente del mundo, y el grado de aparición del «inexistente» determinaría el borde inferior de la consistencia de un mundo, el límite en el que dicho mundo dejaría de tener estabilidad como unidad. Por esta razón Badiou afirma que el «inexistente» señala el carácter contingente de la estructura transcendental de un mundo, es decir, la posibilidad de que la medida de los grados de aparecer de un mundo pudiera haber sido otra (*op. cit.*: 357, 358). Finalmente, a través de la función de dependencia, podemos establecer el grado de existencia de un objeto en relación al grado de consecuencias que tiene su aparición sobre la aparición de otros entes. Este punto, tal y como veremos en los siguientes puntos, es fundamental para entender la teoría formal del sujeto que Badiou nos plantea en *Logiques des mondes*.

Estamos, pues, en disposición de entender qué es un objeto. Un objeto es un sistema de relaciones lógicas y de grados de existencia cuya inteligibilidad y consistencia únicamente es posible en referencia al transcendental del mundo en el que aparece. Por lo tanto, la tarea de la fenomenología objetiva es extraer y describir la

---

<sup>85</sup> La figura lógica del «reverso» aparece en la filosofía de Badiou como una nueva concepción de la negación hegeliana. Véase Badiou (*op. cit.*: 173-6).

«completitud lógica» de dicho sistema a partir del análisis relacional de los fenómenos de su mundo. Ahora bien, sabemos, por el «principio de completitud lógica» que un objeto es lógicamente completo si las relaciones transcendentales que se despliegan en su mundo son «dadas a ver» universalmente dentro del mundo considerado. De manera que es necesario no sólo describir las relaciones y los grados de identidad de un objeto con respecto a los otros objetos de un mundo, sino que se debe hacer explícita la estructura del orden transcendental del mundo, «la Relación entre las relaciones» (*id., op. cit.*: 347, 354, 347). Ahora bien, sabemos por el principio de imposibilidad del Todo que dicha tarea sólo es posible si se presenta dentro de la estructura lógica del objeto un elemento que inexiste dentro de este objeto, es decir, un elemento cuyo grado de existencia en referencia al transcendental del mundo es mínimo. Este elemento garantizará la completitud lógica de un mundo al precio de mostrarnos su contingencia (*id., op. cit.*: 357, 358). Podemos concluir este apartado afirmando que el estudio fenomenológico de la completitud lógica de un objeto implica describir de manera objetiva sus características. Para ello es necesario hacer explícito el sistema de relaciones entre fenómenos y componentes que determina la estructura onto-lógica o transcendental del mundo en el que aparece. Esta operación pasaría por la identificación no sólo de su «mayorante», sino de su «inexistente», para que pudiéramos hacer explícita una retícula completa de lugares de aparición y de grados de existencia con las que poder localizar y baremar el aparecer del objeto.

Tratemos de aplicar el método de la fenomenología objetiva al mundo «la ciudadanía española a partir de 1990». Sustraigamos la imagen de su «completitud lógica». En primer lugar extraigamos el orden transcendental o sistema de relaciones que regula el grado de existencia de sus elementos. ¿Cuales son las lógicas que regulan las relaciones entre los habitantes españoles? Parece evidente que, al igual que en la mayoría de estados occidentales, estas relaciones se regulan por las lógicas económicas y democráticas que dominan la sociedad española de las últimas décadas. Podríamos decir, por tanto, que son las operaciones del mercado capitalista y la legalidad constitucional las que establecen todo un sistema de lugares de aparición y de escalas de grados de existencia. Las operaciones, o funciones del mercado, y la constitución establecerían unas regiones del aparecer (componentes) en las que se podría evaluar las

relaciones de identidad de sus entes de acuerdo con su poder económico y con su respaldo legal y jurídico. Ahora bien, para dar consistencia a este sistema es necesario identificar al «mayorante» de este mundo. Aquel ente cuya existencia es absolutamente evidente y necesaria para dar al sistema una «envoltura», la apariencia de un todo consistente. En nuestro mundo, su «envoltura» esta garantizada por aquello que Althusser denominó «los aparatos ideológicos del estado», es decir, la policía, los tribunales de justicia, los medios de comunicación, las escuelas, etc. Los aparatos ideológicos se convierten así en la medida de la aparición como tal, la medida dominante de un mundo dado, aquello cuya existencia condiciona el orden del aparecer del resto de entes del mundo. Por otra parte, también habría que identificar al «inexistente» del sistema: el «reverso» del «mayorante». Tal y como dijimos, el «inexistente» sería aquel ente cuyo grado de apariencia para estas regiones o componentes es mínimo. Así podríamos identificar al colectivo de los inmigrantes «sin papeles» como uno de estos «inexistentes», en la medida en que su poder económico y su respaldo legal y constitucional es mínimo. De este modo tenemos completa la imagen de la estructura onto-lógica que regula el aparecer de un individuo o colectivo en el mundo «la ciudadanía española a partir de 1990».

#### **1.2.2.1.3.2.- Lógicas del inexistente: modificación, hecho, singularidad débil y acontecimiento**

Llegados a este punto, podemos desarrollar uno de los conceptos más polémicos que desarrolla Badiou en *Logiques des mondes*, a saber, el «inexistente». Este concepto, tal y como señala Bosteels (2005: 75), retoma claramente la estructura dialéctica que Badiou desarrolló en *Théorie du sujet*<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> De hecho, tal y como señala Bosteels, este argumento sobre el inexistente como signo o huella de la contingencia fue anticipado en un trabajo póstumo de Althusser, en particular dentro del manuscrito inédito *Livre sur le communisme*. Dentro de este texto, aquello que Althusser describe en términos de «non-existence» es perfectamente comparable al rol que juega lo inexistente dentro de *Logiques des mondes* de Badiou: «Le secret de l'existence historique des modes de production existants [...] doit être cherché moins dans le fait accompli des conditions de leur existence que dans le fait annulé, non-accomplis des conditions de non-existence de ces mêmes modes de production (car ces conditions on parfois signifié leur mort)» (Althusser, 1978-1987: XLVI-XLVII; citado por Bosteels, 2011: 76).

Dentro de *Logiques des mondes*, el concepto del «inexistente» realiza dos funciones a la vez. Por un lado, en el ámbito que hemos visto de la «lógica trascendental», señalaría el múltiple que en lo relativo a una estructura trascendental del aparecer muestra un grado de existencia mínimo (Badiou, *op. cit.*: 358). Este múltiple, en la medida en que nos muestra un régimen particular del aparecer para un mundo, nos apunta el estricto grado de contingencia de todo aparecer: «Todo objeto –considerado en su ser como múltiple puro– está inevitablemente marcado por el hecho de que, al aparecer en ese mundo, también hubiera podido no aparecer en él, y porque, además, es posible que aparezca en otro». De esta manera, el inexistente aparece como «una reserva de ser» que, sustraída al aparecer, señala precisamente el punto contingente de todo aquello que existe en un mundo: «Se dirá además que se traza en la existencia, que mide el grado de aparición de un objeto en un mundo, un punto real de inexistencia, en el que se lee que el objeto todo entero hubiera podido no existir» (*op. cit.*: 357, 358). En nuestro ejemplo del mundo «España y la cuestión de la ciudadanía a partir de la década de los noventa» podríamos denominar como inexistente al colectivo de los «sin papeles» ya que son ellos los que revelan la contingencia del orden objetivo de «derechos civiles y políticos» reservados únicamente a los ciudadanos españoles. Así, podemos concluir que dado un objeto en un mundo, existe un único elemento de ese objeto que inexiste en ese mundo, su «inexistente». Él verifica, en la esfera de la apariencia, la contingencia del ser-ahí: «En ese sentido, su ser (ontológico) tiene al no-ser (lógico) como ser ahí» (*id.*: *op. cit.*: 360).

Por otro lado, el concepto de «inexistente» en *Logiques des mondes* no se reduce exclusivamente a revelar la contingencia de todo objeto que aparece en un mundo determinado, sino que es una parte fundamental para comprender la estructura ontológica de un acontecimiento (Bosteels, 2011: 75-81). Es precisamente en este apartado en el que *Logiques des mondes* introduce las mayores innovaciones con respecto a *L'Être et l'événement*: «En lugar de la oposición rígida entre situación y acontecimiento, despliego los matices de la transformación, desde la móvil-inmóvil modificación hasta el acontecimiento propiamente dicho, pasando por la neutralidad del hecho» (Badiou, 2006b: 401). Badiou presenta una progresión en relación a cuatro



términos: «modificación», «hecho», «singularidad débil» y «singularidad fuerte» o «acontecimiento». Así, mientras que la «modificación» no supone otra cosa que el simple movimiento de los objetos ordinarios de un mundo, el «hecho» y las «singularidades» se fundan en la existencia de un objeto excepcional o inexistente al que Badiou denomina «sitio» (*op. cit.*: 415). Veamos con más detalle cómo define Badiou en *Logiques des mondes* qué es el «sitio».

Por un lado, desde el punto de vista ontológico, Badiou (*op. cit.*) define el «sitio» como «un múltiple al que le ocurre comportarse en el mundo con respecto a sí mismo como con respecto a sus elementos, de tal suerte que es el soporte de ser de su propia aparición» (403), siendo precisamente su carácter autorreflexivo aquello que lo convierte en un «término evanescente» que «no aparece sino para desaparecer» (409). De manera que nada en la estructura ontológica de un «sitio» nos permite pensar en él como aquél que tiene consecuencias en el orden lógico de un mundo, ya que es posible que aunque sea identificado ontológicamente no deje ninguna huella en el aparecer. Sólo desde el estudio lógico (o intramundano) de los valores de existencia es posible dar cuenta de sus consecuencias en el mundo. En palabras de Badiou:

El sitio es el aparecer/desaparecer de un múltiple cuya paradoja es la autopertenencia. La lógica del sitio concierne a la distribución de las intensidades en torno a ese punto desaparecido que es el sitio. Hay que comenzar, entonces, por el comienzo: ¿cuál es el valor de existencia del sitio mismo? (*op. cit.*: 411).

Atendiendo a los valores de existencia de un sitio, Badiou (*op. cit.*) distinguirá entre un «hecho» –un «sitio» cuya intensidad de existencia no es máxima– y una «singularidad»– un sitio cuya intensidad de existencia es máxima (413). Así, un «sitio» se convierte en una singularidad si se produce una basculación efímera por la que su inexistente pasar a existir máximamente. Ahora bien, existir máximamente durante el tiempo de su aparición/desaparición le da al «sitio» la potencia de ser una singularidad fuerte o acontecimental, siempre y cuando mantenga a sus consecuencias mundanas con un valor máximo de existencia. De la misma manera, una singularidad puede ser débil si la máxima intensidad de existencia del sitio no se mantiene en el despliegue de sus consecuencias (414). Así vemos que Badiou limita el término «acontecimiento» al

«sitio» entendido como «singularidad fuerte». En otras palabras, un «sitio» es un acontecimiento si, y solo si, muestra con máxima existencia a un «inexistente» y a las consecuencias lógicas o mundanas que de él se derivan. Dentro del mundo «la ciudadanía española a partir de 1990» los encierros y movilizaciones de los «sin papeles» en el 2001 podrían representar una «singularidad fuerte» o acontecimiento ya que significaron no sólo el cambio por el que los inmigrantes ilegales dejaron de afirmar «nosotros no somos nada» para afirmar «nosotros somos todo», sino además el mantenimiento de la máxima existencia de sus consecuencias, unificadas todas ellas bajo el enunciado: «Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal».

Ahora bien, sabemos que aquello que caracteriza a un «sitio» es su excepcionalidad con respecto al transcendental de un mundo, es decir, aquello que ontológicamente denominamos su «punto de exceso» y que definimos matemáticamente en clave universal como el «subconjunto genérico» al cual puede pertenecer cualquier elemento del conjunto. Pero lo que nos ha enseñado la fenomenología objetiva es que podemos estudiar este «sitio» como un mundo que guarda una estructura transcendental propia y, por tanto, un sistema propio de pertenencias y grados de existencia. Sólo que, en la medida en que carece de propiedades o componentes reconocibles por la estructura transcendental dominante, dicho sistema tendría la estructura onto-lógica siguiente: cualquier elemento perteneciente a este mundo es máximamente identificable con cualquier otro o, en otras palabras, para este mundo dado (el del «sitio») cualquier «apareciente» tiene el mismo grado de existencia que cualquier otro. De manera que esta lógica igualitaria le permite no sólo ser excepcional en este mundo particular, sino en «todo otro punto del tiempo, o en todo otro mundo particular» (*id., op. cit.*: 51). Para Badiou, su carácter indeterminado, desidentificado e igualitario, otorga al «sitio» una lógica universal y eterna (Toscano, 2004b: 148; Ingram, 2005: 568-9). Pero, tal y como hemos visto, sólo como acontecimiento esta lógica tendría consecuencias. De manera que, tal y como veremos a continuación, el acontecimiento aparece como el desencadenante necesario para que un proceso guiado por una lógica universal y eterna tenga lugar en un mundo particular. Este proceso, tal y como vimos en *L'Être et l'événement* y en *Saint Paul* será denominado por Badiou un proceso verdadero o verdad.

## Huella del acontecimiento, enunciado primordial y el cuerpo de una verdad

En el apartado anterior hemos definido el acontecimiento como un cambio que es capaz de «elevar» o «relevar» al inexistente de un mundo a una existencia máxima. Se trataría de un «vuelco» mediante el cual aquello que existe mínimamente pasaría a existir máximamente. Gracias al acontecimiento «se reconocerá entonces la singularidad fuerte por lo que tiene como consecuencia, en el mundo, hacer existir en él al inexistente propio del objeto-sitio» o, lo que es lo mismo, sólo «bajo el efecto de un acontecimiento, el inexistente del sitio existe absolutamente» (*id., op. cit.*: 417, 420).

Ahora bien, supongamos que sobreviene un acontecimiento y que, debido a su carácter ilegal, desaparece dejando únicamente la máxima existencia de sus consecuencias y, entre ellas, aquel enunciado que define el valor acontecimiental del sitio como aquél por el que un «inexistente» pasó a ser máximamente existente (*id., 2009e* 92). Pues bien, Badiou denominará a este enunciado la «huella de un acontecimiento desvanecido» (2006b: 499). Este enunciado, en la medida en que «relevar» al «inexistente» del «sitio», puede adoptar la forma de un «mandato» o «enunciado primordial» posibilitando que se inicie en el mundo «un nuevo cuerpo, que será el cuerpo de verdad, o cuerpo subjetivable». Este cuerpo se formará «según las afinidades entre los otros cuerpos del mundo y el enunciado primordial», de manera que «los múltiples que se comprometen en el proceso de despliegue de las consecuencias del acontecimiento se agrupan en torno a ese enunciado, que es el que concentra el origen y autoriza la novedad de las consecuencias» (2009e: 93, 93). Si pensamos en el ejemplo de los «sin papeles» españoles, el enunciado «Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal» sería el «enunciado primordial» o «huella» de los encierros acontecimientales del 2001, a través del cual se agrupa la totalidad de individuos que participarán en la formación de un «cuerpo de verdad» o «cuerpo subjetivo» denominado «el movimiento de los “sin papeles”».

El «enunciado primordial», relevo de lo inexistente, será en lo sucesivo un múltiple que aparece en el mundo con un valor máximo para aquellos individuos que formen

parte del cuerpo de una verdad. De esta manera podemos identificar la consistencia del aparecer de una verdad en el mundo en la medida en que el grado de identidad de un múltiple cualquiera con un «enunciado primordial» es máximo. Así lo define Badiou (2006b): «el proceso de una verdad es la construcción de un cuerpo nuevo que aparece en el mundo a medida que se agrupan en torno a un enunciado primordial todos los múltiples que mantienen con ese enunciado una auténtica afinidad» (97)<sup>87</sup>. Incorporarse al devenir de una verdad significa unirse al cuerpo que soporta una verdad a través de su identificación máxima con la «huella» de un acontecimiento: «Se dirá entonces que un múltiple del mundo se incorpora al proceso de una verdad, o deviene un componente del cuerpo de esa verdad, si su grado de identidad con el enunciado primordial es máximo» (96).

Ahora bien, tal y como hemos visto, la lógica que caracteriza un «sitio» se fundamenta en un principio igualitario que le confiere un carácter universal y eterno. De este modo el enunciado primordial, en tanto consecuencia y «relevo» del «sitio», a pesar de una singularidad que lo liga a un mundo particular, mantendrá siempre la siguiente forma lógica de este principio: «Todo elemento que aparezca en este mundo tiene el mismo grado de existencia». De esta manera, y en la medida en que la existencia de un cuerpo de verdad se construye a partir de la máxima identificación con un enunciado primordial, podríamos concluir que todo aquel elemento que forme parte de un cuerpo de verdad se identifica máximamente con un mandato (o axioma) que posee la forma lógica anterior. Por ejemplo, el enunciado «Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal» oculta bajo la particularidad del sitio al que pertenece (la existencia de seres humanos inmigrantes cuya existencia no es reconocida igualmente a la de un ciudadano español) la forma lógica universal y eterna del enunciado «Todo ser humano tiene el mismo grado de existencia que cualquier otro».

---

<sup>87</sup> A través de este concepto de «verdad», Badiou puede describir el aparecer del cuerpo subjetivo de una verdad como un proceso más o menos gradual por el que se verifica un acontecimiento. Tal y como afirma Bosteels «La verdad de este acontecimiento no emerge en un acto único e instantáneo de desaparición que coincidiría con el acontecimiento mismo, sino que surge después en un proceso continuo de tropiezos, de destrucciones y recomposiciones, de retrocesos y resurrecciones, de fidelidad y de la repercusión extrema de la reacción y el oscurantismo. Un acontecimiento es un comienzo repentino, pero solamente un recomienzo produce la verdad de este acontecimiento» (Bosteels, 2007: 166).

### 1.2.2.1.3.3.- Figuras subjetivas: el sujeto fiel, el sujeto reactivo y el sujeto oscuro

Por lo tanto, suponiendo la existencia de un cuerpo de verdad, podríamos deducir que la posición tomada respecto de él vale en cuanto a la posición tomada respecto al carácter universal y eterno que se deriva de la «huella» de un acontecimiento o, lo que es lo mismo, «respecto a lo que debe existir o no en ese mundo». Badiou (2009e) formalizará de modo abstracto tres tipos de posiciones o «subjetivaciones» respecto a un acontecimiento y, por tanto, respecto al cuerpo de verdad que de él se despliega: «Y diremos que hay tres tipos de subjetivación, que prescriben, respecto del cuerpo subjetivable, tres tipos de sujeto: fiel, reactivo y oscuro» (99, 100)<sup>88</sup>. Todos ellos son «figuras contemporáneas del acontecimiento» y, en consecuencia, deben ser entendidas como figuras nuevas que participan en la creación y orientación del cuerpo de una verdad. De manera que «decir “sujeto” o decir “sujeto con respecto a una verdad” es redundante, ya que no hay sino sujeto de una verdad, a su servicio, al servicio de su negación, o de su ocultación» (68). En otras palabras: «Los tres tipos de sujeto son figuras del presente activo en que se trama una verdad antes desconocida. Componen una historia en la cual, arduamente, una verdad hace su camino» (100-1). Veamos con más detalle cada una de las figuras subjetivas:

#### La figura de un sujeto fiel

La figura del sujeto fiel es aquella que orienta el cuerpo reconociendo en él el cuerpo de una verdad y, por tanto, siendo guiado como consecuencia de su incorporación o máxima identificación con la lógica universal que se deriva de la huella de su acontecimiento. En este sentido, el sujeto fiel existe como localización de una

---

<sup>88</sup> En *Logiques des mondes*, Badiou señala un cuarto sujeto, a saber, el sujeto que resucita. Pero este sujeto no propone una figura subjetiva nueva, sino que responde a la misma estructura de la figura del sujeto fiel. «Una resurrección» afirmará Badiou, es «esta destinación que reactiva un sujeto en otra lógica de su aparecer-en-verdad. Una resurrección supone, desde luego, un nuevo mundo que prodigue el contexto de un nuevo acontecimiento, de una nueva huella, de un nuevo cuerpo, en resumen, de un procedimiento de verdad según el cual se reordene el fragmento ocultado después de haber sido extraído de su ocultación» (*op. cit.*: 84)

verdad, «en la medida en que afirma sostener cierto número de puntos». De manera que el único devenir del sujeto de una verdad es a través del tratamiento de puntos. Pero, ¿en qué consiste tratar un punto? Badiou (*op. cit.*) define como «punto del mundo» «aquello que hace comparecer la infinidad de los matices de un mundo, la variedad de los grados de intensidad del aparecer, la red ramificada de las identidades y de las diferencias, ante la instancia del Dos que es “sí” o “no”, la afirmación o la negación, el abandono o el rechazo, el compromiso o la indiferencia» (442). Un punto del mundo, convoca al cuerpo-sujeto a «decidir» acerca de su continuidad en el mundo a través de una «elección» entre dos posibilidades: o bien sigo fiel a la huella de un acontecimiento o bien lo abandono<sup>89</sup>. Lo que se pone en cuestión en el tratamiento de un punto del mundo es la decisión acerca de la existencia o no de un acontecimiento (516). De este modo, en la medida en que la huella de un acontecimiento es la propuesta de un transcendental excepcional al transcendental del mundo, los puntos de un mundo deben de ser entendidos como la «parte activa» de dicho mundo que pone a prueba su consistencia frente a una alternativa. Así, Badiou distinguirá entre «mundos átonos» o «pasivos» carentes de puntos y, como consecuencia, de propuestas alternativas; y «mundos tensos» o «activos» con numerosos puntos que proponen distintas alternativas (462, 462-7). Ahora bien, todos los elementos que componen el cuerpo de una verdad (que son fieles al enunciado primordial) no son eficaces para tratar un punto. Badiou denominará «órganos» de un cuerpo a «las regiones eficaces del cuerpo» que tratan localmente un punto para validar un «sí»:

La eficacia de un cuerpo se juega localmente, punto por punto. Un punto remite los componentes del cuerpo a la intimación del Dos. Para que así sea, debe haber regiones eficaces de los cuerpos que validen el «sí» a las nuevas consecuencias contra la inercia del viejo mundo, y debe haber, además del brillo de la huella, órganos apropiados para tal validación. Órganos que son la síntesis immanente de la eficacia regional de un cuerpo (*op. cit.*: 517).

---

<sup>89</sup> Para Badiou un punto es la cristalización de lo infinito en la figura que Kierkegaard llamaba «la Alternativa» –del “o bien... o bien”– y puede denominarse asimismo, efectivamente, elección o decisión. (*op. cit.*: 442, 469-77).

Así, el sujeto fiel de una verdad, más allá de ser entendido como un cuerpo cohesionado por la huella de un acontecimiento, se ve obligado a evolucionar «punto por punto» en su relación con el presente<sup>90</sup>. Para ello, tal y como hemos visto, debe ser capaz de organizarse local y coyunturalmente en «regiones de eficacia» con el único propósito de hacer posible su continuidad en el mundo. Estas «regiones de eficacia» conseguirán nuevos elementos del mundo que se incorporarán al nuevo presente, al presente acontecimental que surge como consecuencia de aceptar la máxima existencia del enunciado primordial, ampliando y modificando la naturaleza del sujeto fiel. Finalmente es importante señalar que el cuerpo de este sujeto, en la medida en que está orientado y subordinado al presente, no estará «todo entero», sino que estará dividido en una región eficaz, un órgano, apropiado para el punto tratado, y un «vasto componente inerte» en cuanto a ese punto (*op. cit.*: 70)<sup>91</sup>.

#### La figura del sujeto reactivo

Frente a un presente acontecimental, la figura de un sujeto reactivo actuaría con indiferencia, como si nada hubiera tenido lugar. Este tipo de sujeto, por tanto, «estaría convencido de que, si el acontecimiento no se hubiera producido las cosas serían, en lo esencial, idénticas» (*id.*, 2009e: 100). La «posición reactiva» anularía el carácter novedoso acontecimental para conservar la estabilidad de la situación precedente. Se trata de una figura conservadora que al negar la efectividad del acontecimiento tratará de orientar el cuerpo novedoso de una verdad hacia la estructura transcendental del mundo existente. Para ello, inducido por el nuevo cuerpo, inventará nuevas prácticas conservadoras, cuyo objetivo será la construcción de un «falso presente» que conserve

---

<sup>90</sup> Badiou realiza en *Logiques des mondes* una definición de «presente» fundamental para entender la tarea de la filosofía. El término «presente» denota en Badiou el «conjunto de las consecuencias de la huella acontecimental, tal como son realizadas por el tratamiento sucesivo de los puntos» (*op. cit.*: 70). Más adelante volveremos a tratar la cuestión del presente en referencia al proyecto de (re)comienzo de la filosofía contemporánea.

<sup>91</sup> Badiou hace referencia en este punto al concepto lacaniano de «tachadura» o «clivaje». Así, en tanto «forma subjetiva pura», tenemos un cuerpo tachado, un cuerpo dividido por los puntos que trata (*op. cit.*: 71).

«el semblante de la continuidad» y que disimule el «presente de lo Verdadero» (*op. cit.*: 102-3).

De esta manera, existe además del sujeto fiel, un sujeto reactivo que niega que un cuerpo verdadero, y por lo tanto universal y eterno, pueda ser derivado de las consecuencias sustraídas de un acontecimiento. Pero una figura reactiva no se conformará con la negación de la huella post-acontecimienta, sino que tratará de construir un nuevo presente, un presente que ya no es el «presente afirmativo» del sujeto fiel sino un «presente negativo», al que Badiou denomina un «presente extinguido» o «presente débil» (2006b: 74, 75). El sujeto reactivo, guiado por la ley de la negación de toda huella del acontecimiento, se opondrá a la actividad del sujeto fiel orientando el cuerpo de una verdad hacia formas derivadas del transcendental existente. Su tarea consistiría en debilitar el grado de identificación con el enunciado primordial para que el «sitio» deje de tener fuerza como acontecimiento y sea considerado como un simple cambio derivado de un hecho. Así, el sujeto reactivo haría aparecer el cuerpo de una verdad, no como una figura universal, sino como una figura particular, articulable con la lógica transcendental del mundo anterior gracias a unas pequeñas «modificaciones» (Power y Toscano: 2009: 42-3).

#### La figura del sujeto oscuro

La tercera posición frente al cuerpo de una verdad es la de un sujeto oscuro. Para Badiou (2009e) esta figura subjetiva muestra hostilidad al nuevo cuerpo, tratándolo como una «irrupción extranjera nociva que debe ser destruida» (100). La figura subjetiva oscura, en la medida en que rechaza cualquier cuerpo que sea diferente de la tradición, deseará la muerte del cuerpo de una verdad. No se contenta, tal y como haría el sujeto reaccionario con ocultarla y orientarla hacia estructuras derivadas del transcendental anterior, sino que hay que destruirla. Su tarea consistirá, por tanto, en «liquidar al sujeto fiel bajo todas sus formas, puesto que el sujeto fiel es la orientación de ese cuerpo» (103). Para reunir estas «fuerzas destructivas» el sujeto oscuro inventará «un cuerpo ficticio que sea el rival del cuerpo de verdad» y que rechace el acontecimiento del que procede su rival (103). Así, acudirá a la tradición para buscar



esa «sustancia eterna» que «siempre ha estado ahí» (104). La figura oscura destruirá el presente acontecimental gracias a la construcción de un «presente-pasado» (105). De manera que mientras el sujeto de una verdad construye un nuevo presente siendo fiel a la lógica universal y eterna del acontecimiento, el sujeto oscuro construye, por oposición, un presente-pasado fundamentado en la lógica particular de una sustancia ficticia y eterna, un «Cuerpo trascendente, pleno y puro, un cuerpo ahistórico o antiacotecimental (Ciudad, Dios, Raza...)» (*id.*, 2006b: 78). Por lo tanto, la figura del sujeto oscuro coincidirá con la tarea del sujeto reactivo de negar la huella del acontecimiento, pero, a diferencia de éste, su orientación hacia figuras totalitarias del pasado le hará suprimir su preocupación por el presente ocultando el carácter dividido del cuerpo (Power y Toscano, *op. cit.*: 45). Así, podríamos decir que el objetivo del sujeto oscuro sería mostrar al cuerpo de una verdad, no como una figura universal, sino como una figura terrorífica, totalitaria y particular, cuyo único objetivo es destruir aquello que la historia de la humanidad y la tradición han legitimado de manera «natural».

Si aplicamos la distinción de las tres figuras estructurales del sujeto que nos propone Badiou al mundo «la ciudadanía española a partir de 1990», vemos cómo en dicho mundo el nuevo presente de la ciudadanía española está producido por un cuerpo-sujeto que muestra tres orientaciones diferentes a partir de diferentes posicionamientos respecto a la huella de los encierros del 2001 y del propio cuerpo que lo constituye. Así, el sujeto fiel produciría lo que podría ser denominado un «presente acontecimental», expansivo y suplementario con respecto al orden transcendental existente. Este presente mostraría un transcendental fundado en los axiomas que se derivan de la huella de los acontecimientos del 2001 («Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal») y su cuerpo-sujeto estaría constituido por aquellos inmigrantes «sin papeles» que llevan a cabo cada una de las acciones («puntos del sujeto») en busca de nuevas incorporaciones a dicho enunciado. Estos individuos forman el cuerpo activo («órganos del sujeto») de un procedimiento que, en la medida en que lo identifica el carácter universal y eterno de sus axiomas acontecimientales, podría ser concebido como una secuencia local de una verdad cuyo nombre singular es «el movimiento de los “sin papeles” en el mundo de la ciudadanía española a partir de 1990». Por otro lado, el cuerpo-sujeto fiel de este

movimiento, orientado siempre al presente y a los nuevos puntos a tratar, muestra una estructura organizativa siempre flexible y abierta a nuevas incorporaciones. De la misma manera, la figura de un sujeto reactivo produciría un «presente extinguido», «sin esplendor» o «debilitado». El cuerpo que constituye este presente, aunque novedoso, se niega a participar en las consecuencias que se derivan del acontecimiento (*id.*, 2006b: 74). En nuestro ejemplo, el cuerpo de este presente estaría constituido por aquellos inmigrantes sin papeles que, aun estando de acuerdo con las reivindicaciones del movimiento de los «sin papeles», las niegan ante el miedo a la represión o al castigo, manteniéndose al margen del movimiento y proponiendo vías más moderadas para conseguirlas. De esta manera el sujeto reactivo abogaría por la construcción de un nuevo presente para la ciudadanía española a través de la constitución de nuevos partidos políticos u otras formas de representación estatal. Este nuevo presente, lejos de proponer una estructura transcendental alternativa a la anterior, se presentaría como una mera modificación de ella. Finalmente, la forma subjetiva oscura crea un presente ocultado, el cual no es tanto la producción de un presente como negación, sino un presente que retorna al pasado presentándose como novedad contemporánea (*id.*, *op. cit.*: 78). En nuestro ejemplo el presente ocultado lo constituiría la orientación que algunos inmigrantes «sin papeles» tratan de dar al movimiento apelando a nuevas formas de lucha violenta contra el opresor occidental basadas en fundamentalismos étnicos o religiosos. El nuevo presente que nos proponen las figuras subjetivas oscuras para la ciudadanía española oscurece el carácter genérico y universal del origen acontecimental del movimiento de los «sin papeles», limitando la participación en él a una particularidad determinada por una entidad ficticia. Podríamos concluir, por tanto, que en el mundo «la ciudadanía española a partir del 1990» existe un presente, un nuevo presente, como consecuencia de los encierros de los «sin papeles» en el 2001 y de las consecuencias que de ellos se derivaron. Así, este nuevo presente se despliega bajo la forma de diferentes tendencias u orientaciones corporales subjetivas, de manera que las orientaciones fieles a los enunciados genéricos y universales de los que derivan deben hacer frente a otras orientaciones más moderadas o violentas.

#### **1.2.2.1.4.- Conclusiones: la imagen estructural del presente**

Badiou nos ha presentado esta última teoría formal de los sujetos como una suerte de autocrítica, argumentando que la teoría formal del sujeto que se derivaba del *L'Être et l'événement* suponía una oposición demasiado firme entre la novedad y lo antiguo. Según Badiou, el proceso de cambio iniciado por un acontecimiento no presupone que alguna de las premisas de lo nuevo por venir esté ya presente dentro del orden antiguo. Tal y como ha escrito en *L'hypothèse communiste*:

L'important est ici de remarquer qu'un événement n'est pas la réalisation d'une possibilité interne à la situation, ou dépendante des lois transcendantales du monde. Un événement est la création de nouvelles possibilités. Il se situe, non pas simplement au niveau des possibles objectifs, mais à celui de la possibilité des possibles (2009a: 191).

De esta manera podríamos decir que, en lo referente a la situación o a un mundo, un acontecimiento abre la posibilidad de aquello que es imposible, atendiendo al punto de vista de la composición o legalidad transcendental de este mundo. Pero, lejos de fundamentar la posibilidad de este cambio en un acto de ruptura radical con el orden de lo posible, Badiou nos plantea esta tarea como «un proceso continuo de tropiezos, de destrucciones y recomposiciones, de retrocesos y resurrecciones, de fidelidad y de la repercusión extrema de la reacción y el oscurantismo» (Bosteels, 2007: 166). Dentro de la nueva teoría formal, Badiou sugiere la necesidad de enfrentarnos, tal y como hizo en *Théorie du sujet*, a la existencia de aquello que él denomina «novedades reaccionarias» y «ficciones oscuras» (*op. cit.*: 72). Así, la fundamentación onto-lógica que realiza Badiou de su *Théorie du sujet* le permite regresar, nuevamente, a una teoría dialéctica del cambio, y por extensión, a su tarea de reelaboración de una dialéctica materialista. La figura del sujeto del cambio que nos propone la *Théorie du sujet* de Badiou es, por tanto, la figura de un sujeto que debe reconocer los acontecimientos que tienen lugar, sacando las consecuencias genéricas que de ellos se derivan y forzando la situación para que influyan punto por punto en la situación actual a partir del saber disponible. De esta manera, la tarea de dicho sujeto, lejos de ser una tarea dogmática aparece como una tarea impura, confusa y entremezclada como riesgos de recaídas y oscuridades (Power y Toscano, *op. cit.*: 45-6).

Finalmente, y volviendo al comienzo, podríamos afirmar que la teoría formal del sujeto de Badiou se muestra como el método que nos permite orientar nuestro pensamiento del presente en la medida en que nos da la posibilidad de extraer su imagen o emblema del presente. Orientarse en el presente, tal y como vimos, se definió como el mecanismo del pensamiento que nos permite ordenar una situación a través de su capacidad analítica y descriptiva. Badiou denominaba a esta operación «la sustracción de una imagen o emblema del presente». Así, el emblema o la imagen del presente debería ser entendida como la figura del pensamiento que asegura la consistencia y estabilidad inteligible de un mundo. Pues bien, lo que nos ha enseñado la teoría formal del sujeto es que extraer la imagen del presente de *un* mundo consiste en presentar la «completitud lógica» de su transcendental. De igual manera hemos visto que para realizar dicha operación es necesario identificar a aquello que le da estabilidad o «envoltura», es decir, la lógica dominante de su «mayorante», y aquello que señala su poder-no-haber-sido o contingencia, es decir, la lógica excepcional de su «inexistente». En otras palabras, la teoría formal del sujeto de Badiou nos dice que la imagen de un presente se determina haciendo presente el orden dominante de un mundo y su excepción inmanente. Este es el punto que gobierna realmente la imagen: «La loi des images elle est là, elle est dans ce qui légifère sur les emblèmes chargé de présenter comme idéal et maintenance ce qui en réalité est le contre effet de l'exception» (Badiou, 2001-02). Existe siempre en el interior de un pensamiento sistemático de la estructura de una situación un componente ajeno a dicha estructura, a partir del cual se fundamentan las operaciones que dan estabilidad a su orden. Pensar la imagen del presente implica pensar las operaciones realizadas por la estructura dominante para debilitar u ocultar procedimientos excepcionales a dicha estructura. Podríamos decir que la teoría formal de sujeto nos enseña que para orientarnos dentro del presente debemos extraer una imagen bajo la autoridad de aquello que carece de imagen, es decir, de aquello que no se encuentra bajo su emblema.

Ahora bien, para Badiou obtener la imagen del presente no basta con el mero reconocimiento de la consistencia onto-lógica del presente. Tener una imagen completa del presente no es una cuestión de reconocer los diferentes posicionamientos lógicos con respecto a un cuerpo de verdad, sino que implica, también, tener en cuenta los

diferentes posicionamientos afectivos al respecto. En el apartado anterior veremos cómo Badiou desarrolla una teoría afectiva del sujeto que nos permitirá tener una imagen completa del presente.

### **1.2.2.2.- La teoría afectiva del sujeto**

En el apartado anterior hemos establecido los fundamentos formales para poder producir la estructura de la imagen del presente. Así, hemos visto como dicha estructura se sustenta sobre un elemento cuyo acontecer supone un riesgo para su consistencia. Pero, tal y como dijimos al comienzo de esta investigación, la descripción formal de esta estructura no es suficiente para hacer inteligible su formación. Es necesario describir en qué medida cada uno de estos posicionamientos se encuentran «afectados» por el acontecimiento. En otras palabras, es necesario realizar una teoría afectiva de las diferentes figuras subjetivas para entender qué emociones o sentimientos llevan a un individuo a incorporarse a un proceso de cambio o a reaccionar frente a él: « [...] es por su afecto que el animal humano reconoce que participa, cuerpo incorporado, en algún sujeto de verdad» (Badiou, 2006b: 526).

#### **1.2.2.2.1.- Teoría de los afectos en *Théorie du sujet*: angustia, coraje, superego y justicia.**

En *Théorie du sujet* Badiou (1982) definirá los afectos como «el modo de consistencia del efecto de sujeto» (179). Los afectos no se refieren a experiencias subjetivas, virtudes o capacidades, sino a «procesos cuya combinación define la región de la materialidad práctica que valdría más llamar el efecto de sujeto» (179). Un afecto es el nombre o concepto que nos permite identificar al hacer de un sujeto de manera consistente, de manera que a través de ellos podemos reconocer un modo o estilo de actuar (313). Ahora bien, sabemos que todo sujeto es post-acontecimental, es decir, está afectado de una manera u otra por una ruptura con el orden simbólico, de manera que no hay afecto del sujeto que no provenga del encuentro con los efectos de un acontecimiento. De aquí se deduce que existirán afectos más relacionados con el encuentro con la excepcionalidad (subjetivación) y otros más relacionados con el

proceso que se deriva de sus consecuencias (proceso de subjetivación). En el primero el carácter destructivo del acontecimiento nos afecta de manera irremediable, en el segundo estos afectos derivan de una suerte de recomposición como consecuencia de elecciones, deliberaciones, dudas y fidelidades<sup>92</sup>. Badiou identificará cuatro tipos de conceptos o afectos en referencia al carácter destructivo y constructivo de los componentes de un sujeto: la ansiedad y el coraje corresponderían a la subjetivación, y el superego y la justicia corresponderían al proceso de subjetivación<sup>93</sup>. Estos cuatro afectos deben ser entendidos como cuatro polos de un espacio topológico en el que ubicar diferentes tipos de discurso acerca de las orientaciones en el hacer de un sujeto ante un procedimiento de cambio. Para Badiou dichos discursos, ya que identifican un modo de hacer del sujeto, podrían entenderse como «formaciones subjetivas de la ética» o «éticas del sujeto». Así, es posible reconocer cuatro tipos de éticas o discursos del sujeto dependiendo de su orientación con respecto a los «polos» afectivos de este espacio (342, 341). Veamos con más detalle cada uno de los afectos y su relación con un tipo de discurso o ética subjetiva:

#### 1.2.2.2.1.1.-Angustia y la ética nihilista

---

<sup>92</sup> Que un «sitio» sea de acontecimiento, significa que las consecuencias del «sitio» (su enunciado) han afectado a todos aquellos que piensan que una declaración de universalidad e igualdad podría haber ocurrido. Las consecuencias del «sitio» nos advienen, no las buscamos. Por otro lado, si las consecuencias del «sitio» no nos advienen como universales e iguales, significa que hemos vivido el aparecer del «sitio» como un simple hecho: algo nuevo ha ocurrido. Por último, si no somos conscientes de que un «sitio» ha aparecido (de que algo que no existía existe), entonces no podemos decir que nada nuevo ha ocurrido, salvo el lugar mismo, que permanece. Aquello que Badiou denominaba «modificación».

<sup>93</sup> La elección de estos cuatro afectos está claramente influenciada por las teorías del sujeto lacanianas. El psicoanálisis lacaniano ya distinguía entre dos figuras subjetivas que apuntaban hacia un exceso de lo real más allá de su emplazamiento en la ley existente de las cosas: la ansiedad y el superyó. Pero Lacan, desde su primer seminario, ya se planteaba si esta distinción no debía ampliarse para incluir otras dos figuras del sujeto: «¿deberíamos impulsar la intervención analítica hasta entablar diálogos fundamentales sobre la valentía y la justicia, siguiendo así la gran tradición dialéctica?» (Lacan, 1981, 294). Badiou, efectivamente, desarrollará lo que en Lacan era apenas una sugerencia, incluyendo la valentía y la justicia como nombres que permiten identificar las diferentes figuras subjetivas (Bosteels, 2007, 100-2). Para una exposición del origen y la evolución de estos cuatro tipos de afectos y sus discursos subjetivos respectivos en la obra de Badiou véase el texto de Toscano: «Théorie des autres Sujets» (2011).

En *Théorie du sujet*, vimos como Badiou (1982) piensa la subjetivación como una suerte de insurrección o momento en el cual el cambio acontece. En esta obra el sujeto es principalmente retratado como un colectivo político, de manera que los afectos de ansiedad y coraje son usados para describir los diferentes «estilos»<sup>94</sup> que llevan a un movimiento político a fundarse. «Angustia» es así un término que describe una «forma de interrupción» del orden social en el cual «lo real silencia [tue] lo simbólico» (313)<sup>95</sup>. Por ejemplo, una revuelta de masas se nos presenta con una explosión indisciplinada de afectos que, a pesar de que sus demandas podría no estar clara en un primer momento, nos muestran claramente que algo ha ocurrido (305). Pero aunque para Badiou «la angustia efectúa la destrucción del sentido como caos» (313) nos deja algo del orden social básicamente intacto como promesa de salvación, «de manera que la ley, siempre indivisa, brille en la lejanía de lo que ya no rige» (313). Badiou piensa en la angustia como aquella que describe el efecto de la «destrucción de la destrucción» propia de «las sublevaciones mudas y suicidas» (314). Estas sublevaciones están condenadas a no tener duración en la medida en que arrastran en su propio devenir el «cadáver entero» de una ley que nunca emergerá, es decir, la suposición de la unidad en el orden social (313).

Badiou (*op. cit*) identifica el discurso que se sustenta en la angustia con un «discurso de la discordancia». Este discurso, trataría de mantenerse en la idea de que aquello que acontece «fuera de lugar» está constantemente devaluado: «la discordancia toca la angustia, que no sabe lo que ella toca de lo real sino a través de la pérdida desconsolada del mundo muerto» (340-1). Para Badiou la discordancia caracterizaría a una «ética nihilista» o «nihilismo activo»:

El nihilista activo no hereda nada. Él jamás creyó, ésa es toda su fuerza. [...] Dilapida todos los días la capacidad de existencia de la que él se declara expresamente portador [...] es un viajero sin equipaje, que no tiene otro porvenir que el coraje, hacia el cual su

<sup>94</sup> El término «estilo», tal y como afirma Ed Pluth (2010: 130), podría ser entendido como un sinónimo del término «afecto» en el sentido en que lo utiliza Badiou.

<sup>95</sup> Para profundizar en el afecto de la ansiedad de la mano de las teorías lacanianas véase Gillespie (2006: 204-209).

angustia lo guía a través de la seguridad de lo real [...] La recomposición del mundo le es indiferente, tanto que no comprendió el plazo colectivo ni tocó la acción restringida de la vanguardia (*op. cit.*: 349).

#### 1.2.2.2.1.2.- Coraje y la ética de la confianza

Otro de los afectos que describen una subjetivación sería el coraje. El término «coraje» identificaría a un momento por el cual un tipo de exceso aparece en el interior de un orden social estable, pero a diferencia de las revueltas y otros momentos de insurrección social captados por la angustia, las revueltas caracterizadas por el coraje muestran la «división» de la antigua ley. El problema de identificar una subjetivación con la angustia es su carácter meramente destructivo, de manera que se desvanece tan pronto como la destrucción acaba dejando intacto el orden social antiguo. Una subjetivación caracterizada por el coraje, sin embargo, no finaliza con la destrucción, sino que clama por la instauración de un nuevo orden (*id., op. cit.*: 316-7). En palabras de Badiou:

El coraje es insumisión al orden simbólico, bajo la conminación disolvente de lo real. De que lo real esté en exceso –el coraje, a este respecto, es idéntico a la angustia– invierte las valencias, fuerza de ruptura en el esplace. El coraje efectúa positivamente el desorden de lo simbólico, la ruptura de la comunicación, cuando la angustia apela a la muerte (*op. cit.*: 185).

Es importante señalar a partir de este párrafo que el coraje y la angustia son idénticos ya que derivan de un «exceso» sobre el lugar y que Badiou ha denominado «esplace». Sin embargo, el puro impulso destructivo de la angustia, en busca de una completa destrucción de la posibilidad de comunicación y del orden social mismo, es sustituido por el coraje de la subjetivación como consecuencia de un riesgo que es necesario correr para permitir la aparición de un nuevo orden. Por esta razón Badiou (1982) identifica el discurso fundado en el coraje con un «discurso prometeico» (340). Este discurso reivindica que el «fuera de lugar» que acontece nos permite pensar que todavía está «por venir en un mundo reevaluable» (341). «El Prometeo», afirma Badiou, «es el personaje que, desafiando a los dioses, mantiene al vacío el devenir del coraje»



(342). Su discurso, por tanto, caracterizará una «ética de la confianza». «[...] la confianza se concentra en la fidelidad al coraje» (344) y, dado que «no hay coraje inútil» (346), uno tiene siempre razón en rebelarse (340). Para Badiou, una ética del sujeto centrada en la confianza aleja el devenir de la revolución de la sumisión a discursos absolutistas y totalitarios.

#### 1.2.2.2.1.3.- Superego y la ética del fatalismo

El superego, al igual que la justicia, es un afecto que se refiere al proceso de subjetivación de un sujeto. Este afecto nombrará aquel proceso subjetivo que se encuentra comprometido con un modo de terror en nombre de la ley, mostrándose tan feroz en la preservación y el refuerzo de la ley como la angustia era en su pura destrucción. El superego comparte una correlación estructural o simbólica con la destrucción de la angustia. Badiou (*op. cit.*) lo definirá como «el proceso subjetivo del terror» ocasionado por «la figura feroz de la ley» (314), citando en este contexto, la famosa descripción del terror robespierrista, por el que la muerte fue administrada de manera mecánica a todo sospechoso, o el Gulag derivado de la política de Stalin (314-315). El superego, por tanto, absolutiza la ley dando lugar a un discurso del sujeto que Badiou identificará con el «discurso de la resignación»: «la resignación singulariza el superyó, orden aterrador que no tiene ninguna necesidad de disfrazarse como valor para asignar el sujeto a la ley como no-ley» (341). Dicho discurso tendería a reclamar que uno debe hacer todo aquello que sea permitido por el lugar que uno tiene, aunque dicho lugar se encuentre «devaluado» (340). La resignación constituye lo que Badiou denominará la «ética del fatalismo» (348). Para Badiou esta ética caracterizó a buena parte de los discursos derrotistas de los obreros que, habiendo participado en movimientos revolucionarios, acabaron constatando que finalmente «el obrero será siempre el obrero» y «siempre nos dejaremos violar». Badiou denominará «nihilismo pasivo» a un estado de creencia fatalista o derrotista (348).

#### 1.2.2.2.1.4.- Justicia y la ética de la creencia

La justicia, el otro posible modo de hacer de un proceso subjetivo, «viene a relativizar la ley, cuando el superyó la absolutiza». La justicia «corroe» la ley misma diciendo «siempre más de real [plus de réel], y menos de ley [moins de loi]» (*id., op. cit.*: 317, 317). Para Badiou, aunque este afecto se muestra como un contraste al modo de hacer del superego, muestra algunos puntos en común en la medida en que reclama para la no-ley valor como ley:

La justicia exige una precariedad dialéctica de la ley, abierta a su inestabilidad, a su escisión. Una precariedad, no de tal ley particular, sino del principio de mando como tal. Más radicalmente, la justicia nombra la posibilidad –del punto de lo que ella provoca como efecto-de-sujet– de que lo que es no-ley pueda valer como ley (*op. cit.*: 184).

A este respecto, la justicia no se opone completamente a la ley, sino que la trae de una manera diferente, dividida: «El superyó es la faz restauradora de la recomposición (lo que no quiere decir repetitiva. Stalin no es el zar, ni Robespierre es Luis XI). La justicia es el aspecto instaurador. Pero toda instauración restaura» (*id., op. cit.*: 318).

Badiou (*op. cit.*) denomina «el discurso del elogio» al discurso subjetivo que se deriva de la justicia. Este discurso reclamaría un lugar para que aquello que no se encuentra ubicado en un mundo pudiera ser evaluado. En otras palabras, que la no-ley de este mundo pudiera ser su única ley. Por esa razón Badiou también denominará a este discurso una «ética de la creencia» (341). La creencia, afirma Badiou, «ornamenta el obstáculo con su discurso alegórico» para destruirlo, de manera que logra desplazar el lugar de lo imposible (342). El discurso de la creencia anticipa la justicia de la ley que, sin caer en la sumisión superyoica y el culto de la personalidad, regula el mundo de acuerdo al principio: «a cada uno según sus necesidades» (346).

#### 1.2.2.2.1.5.- Hacia una ética del sujeto político revolucionario: entre la ética de la confianza y de la creencia

Se percibirá en lo expuesto un emparejamiento natural entre estos afectos, de manera que todo sujeto aparece como un cruce entre los afectos de angustia o coraje y

de superego o justicia. Ahora bien, estos emparejamientos no tienen que ser entendidos como discontinuidades sino como continuidades afectivas. Así, por ejemplo, deberíamos entender los diferentes discursos de subjetivación como continuos que muestran más o menos angustia o más o menos coraje. De la misma manera deberíamos entender los discursos que atañen al proceso de subjetividad de un sujeto como aquellos que pueden ser descritos por un grado determinado de justicia y de superego<sup>96</sup>.

Esta distinción le permite explicar por qué después del fracaso del movimiento político iniciado a partir de mayo del 68 muchos de los «nouveaux philosophes» que en un principio militaban dejaron de hacerlo convirtiéndose en «reaccionarios». Para Badiou esto fue así porque estos intelectuales tuvieron un exceso de creencia y no de confianza. Así lo expresa el filósofo francés:

Desde 1976, nuestros intelectuales habían masivamente perdido confianza, arguyendo, sin haber errado por completo, que ellos jamás habían sido sino creyentes. ¿Siempre hay que creer para confiarse? Por lo que me concierne, tengo confianza en el pueblo y en la clase obrera en proporción a que no creo en ella. En la medida en que creo, lo que induce siempre la espera de un movimiento popular de envergadura, mi confianza vacila. No dejo, sin embargo, de creer en ella, sabiendo que vacilar es la estructura del sujeto. Queda su historia, que concuerda con aquello de lo que me confío (*op. cit.*: 343).

De esta manera cuando en 1973 el movimiento de masas del 68 fracasa, aquellos intelectuales que carecían de confianza en el poder de autoorganización de las masas son incapaces de creer en un recomienzo, regresando «pura y simplemente al orden [purement et simplement à votre place]» (*id.*, *op. cit.*: 343).

---

<sup>96</sup> Para Badiou hay dos modos predominantes por los que un sujeto toma lugar en referencia a la combinación de estos afectos. Por un lado, como una combinación de angustia y de superego (identificados con la letra griega 'ψ') y por otro lado, como unión entre coraje y justicia (identificados con la letra griega 'α') (*op. cit.*: 300). De manera que, de acuerdo a lo visto, todo sujeto podría tener en algún grado los efectos de sujeto 'α' y 'ψ', dando lugar a dos nuevas correspondencias límites fruto de sus «diagonales»: la unión entre ansiedad y justicia (a las que Badiou identificaba con el escepticismo) y entre el coraje y superyó (identificadas con el dogmatismo) (*op. cit.*: 325).

Finalmente, para Badiou (*op. cit.*) es posible extraer cuatro figuras éticas discursivas derivadas de cada uno de los afectos que caracterizan a un sujeto ante un procedimiento revolucionario: la confianza, la creencia, el fatalismo y el nihilismo. Asimismo nos muestra que sólo una acción política revolucionaria fundada en la confianza y la creencia puede garantizar su éxito<sup>97</sup>: «Situemos la confianza en el debate ético. Ella misma, orientada hacia la creencia, abre una salida al nihilismo activo y el fatalismo es su punto de detención» (349). El carácter continuo de los diferentes pares de afectos nos permite pensar en la ética de la confianza en el seno de una operación subjetiva de limitación de los otros afectos. Así, la ética de la confianza (coraje), orientándose hacia la creencia (justicia), debería limitar posibles apariciones del fatalismo (superego) y evitar nuevamente la caída nihilista en el lugar (ansiedad) (350). Por lo tanto, la máxima que caracterizaría una ética de la confianza sería: «Amen lo que jamás creerán dos veces» (344).

#### **1.2.2.2.2.- Teoría de los afectos en *L'Éthique***

La discusión acerca de la teoría de los afectos que fundamentan diferentes discursos o figuras subjetivas éticas permanece constante en la obra de Badiou. Tal y como había mostrado el autor de *Théorie du sujet*, la angustia y el coraje, la justicia y el superego, no describirían los modos de un acontecimiento en sí mismo sino el modo en que son experimentados sus efectos sobre una situación determinada. En otras palabras, dichos conceptos designan una tendencia, un estilo en el devenir de los efectos en una situación del acontecer de una ruptura de su orden simbólico.

#### **1.2.2.2.2.1.- La fidelidad del sujeto de una verdad contra el nihilismo de la ideología dominante**

---

<sup>97</sup> El discurso pesimista del fatalismo se distingue del nihilista en que para este último el fracaso está dado de antemano, mientras que para el segundo forma parte del devenir de la acción. El nihilista activo se encuentra en «crisis de confianza», porque su angustia «precede a su objeto». Sin embargo, la «crisis de creencia» del fatalista (o nihilismo pasivo) se sigue de su objeto (*id., op. cit.*: 348).

Sin embargo esta discusión no es central en *L'Être et l'événement* debido a que su carácter (meta)ontológico le obliga a centrarse en cuestiones casi exclusivas de la teoría formal del sujeto, con excepción de unas escasas citas a la confianza y fidelidad. Por esta razón Badiou tendrá que desarrollar en unas breves obras posteriores (*L'Éthique: essai sur la conscience du mal* (1993a) y *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997f)) las consecuencias de su segunda gran obra en su teoría de los afectos del sujeto. Ahora bien, dado que en estos años la preocupación de Badiou giraba en torno a la fundamentación ontológica del sujeto, gran parte de su teoría de los afectos se reducirá a desarrollar el discurso ético del único sujeto ontológicamente posible, a saber, el sujeto de una verdad. Badiou denominará a esta discurso la «ética de una verdad» y su máxima es «¡Continuar!», «No olvides jamás lo que has encontrado» (1982: 83): «Se llama de manera general “ética de una verdad” al principio de continuación de un proceso de verdad o, de manera más precisa y compleja, a lo que da consistencia a la presencia de alguien en la composición de un sujeto que induce el proceso de esta verdad» (1993a: 74). El punto fundamental que sostiene a ambas éticas es que cualquier habitante de una situación «afectada» por un acontecimiento puede estar tentado de abandonar su compromiso con las consecuencias que se derivan de éste y retomar actividades más cómodas y reconocidas por el orden social (76). La «ética de las verdades», por el contrario, nos incita a continuar siendo este «alguien», un «animal humano» entre otros que se encuentra captado y desplazado por el proceso acontecimental de una verdad (78). Este discurso ético posibilita el despliegue de una verdad y tratará de hacernos sentir confortables con el hecho de continuar en la composición del sujeto de una verdad, a pesar de que, en ocasiones, podríamos no estar obteniendo los mejores resultados. Por lo tanto, la ética del sujeto de una verdad es heredera de la ética de la confianza, sólo que Badiou la denominará «ética de la fidelidad» o «ética perseverante» (89)<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Encontramos una exposición detallada del concepto de «fidelidad» como afecto sobre el que se soporta la ética de la verdad propuesta por Badiou en «What Remains of Fidelity After Serious Thought» de Düttmann (2004) y «Badiou's Fidelities: Reading the Ethics» de Noys (2003). En este último texto, por ejemplo, Noys nos muestra cómo Badiou sustrae el concepto de «fidelidad» del contexto religioso para ubicarlo en el seno de su proyecto de recomienzo de una filosofía del acontecimiento materialista y atea. De esta manera nos presenta el concepto de «fidelidad» dividido, en un primer momento, de fidelidad a un acontecimiento y, en un segundo momento, de fidelidad al mantenimiento de esta fidelidad primaria.

Para Badiou (1993c) la ética de la ideología dominante se basa, fundamentalmente, en la evitación de los acontecimientos y de las verdades, de manera que su discurso constituye una «ética consensual» o de la «opinión» en torno a la máxima «no ames sino lo que crees desde siempre» (84). Este eslogan es completamente opuesto a aquél que, en *Théorie du sujet*, caracterizaba a la ética de la confianza. El «ama lo que jamás crearás dos veces» sugería la posibilidad de poder confiar en algo que todavía no hemos experimentado. Esta máxima coincidiría con la máxima lacaniana de «no ceder ante el deseo», de manera que para Badiou la máxima que sustenta la ética de las verdades podría reformularse de la siguiente manera: «No ceder sobre lo que no se sabe de sí mismo» (77). Para la ética de la ideología, lo nuevo, en cambio, es siempre sospechoso, de manera que todo aquello que difiera de lo familiar supondrá siempre un riesgo para el orden establecido. Esta es la razón por la que el discurso ideológico se equiparará al discurso ético de un sujeto nihilista, por el que cualquier acontecimiento está muerto de antemano. Para conseguirlo el discurso ideológico se fundamentará en dos deseos o afectos, un deseo de conservación y un deseo mortífero. En palabras de Badiou:

Considerada como figura del nihilismo, reforzada por el hecho de que nuestras sociedades carecen de un porvenir universalmente presentable, la ética oscila entre dos deseos apareados: un deseo conservador, que querría que se reconociera en todas partes la legitimidad del orden propio a nuestra perspectiva «occidental», imbricación de una economía objetiva salvaje y de un discurso del derecho; y un deseo mortífero, que en un mismo gesto promueve y al mismo tiempo vela una integral dominación de la vida, lo que quiere decir igualmente: consagrar *lo que es* a la dominación «occidental» de la muerte (*op. cit.*: 67).

---

Así, la «infidelidad» debería entenderse como el resultado del fracaso a la hora de mantener la fidelidad demandada para mantener consistente un proceso de verdad (31). Por su parte, Düttmann nos expone cómo los términos ingleses «Fidelity» y «faithfulness», que traducen al inglés el término «fidélité», señalan dos aspectos importantes de la «ética de la verdad» tal y como la entiende Badiou. Por un lado «fidelity» indica el compromiso que se deriva del reconocimiento de un hecho objetivo, a saber, el carácter excepcional de un acontecimiento; mientras que «faithfulness» señala el compromiso subjetivo que requiere mantenerse en las consecuencias de dicho acontecimiento. En palabras de Düttmann: «Fidélité is a radical commitment precisely to the extent that it is not a subjective disposition» (2004: 204).

El discurso subjetivo de la ideología dominante es nihilista porque la convicción que subyace en ella es que la única cosa que puede realmente ocurrir a alguien es la muerte. De manera que, para Badiou (*op. cit.*), es completamente cierto que si rechazamos la existencia de verdades estamos rechazando la posibilidad de incorporarnos a cuerpos eternos y universales y, por tanto, relegando nuestra existencia a nuestra corporeidad animal de «ser-para-la-muerte» (36). Podríamos decir que la ética ideológica se sostiene en la concepción del hombre como «aquél que es capaz de reconocerse a sí mismo como víctima» (63). Esta sofística de la víctima conduce de manera irremediable a un discurso conservador y «resignado» con el orden establecido (35). De manera que la figura nihilista contemporánea acabará conformándose con el «espectáculo de la economía», de la «política parlamentaria» y «de los derechos del hombre» (58-59). Así, el ser humano, condenado a vivir con lo que hay, encontrará en los placeres efímeros los afectos positivos adecuados para pasar su existencia.

La ética de la ideología es descrita por Badiou (*op. cit.*) como una ética «de los derechos del hombre», «del otro», «de las diferencias culturales», «consensual», «bio-ética», «de la comunicación» o «al servicio de los bienes» (*op. cit.*: 36, 42, 52, 59, 64, 83, 114). Pero lo que subyace a todas ellas es un consenso en torno a un discurso subjetivo que se sustenta, por un lado, en la concepción de los seres humanos como criaturas frágiles, finitas y mortales cuyo único fin consiste en evitar el dolor y la muerte y, por otro, en su concepción como seres humanos que, resignados a vivir en el orden del mercado, de las políticas parlamentarias y de los derechos humanos, tratan de alcanzar su felicidad en las formas placenteras efímeras e individualistas que este orden les posibilita. Encontramos la alternativa a este discurso en la ética del sujeto de una verdad. Este discurso no se basa en una concepción del ser humano como mero animal, sino como un ser obstinado en persistir siendo «otra cosa que una víctima, otra cosa que un ser-para-la-muerte, o sea: *otra cosa que un mortal*». De manera que, para Badiou, si existen los «derechos del hombre», éstos no serán «los derechos de la vida contra la muerte, o los derechos de la supervivencia contra la miseria», sino «los derechos del

Inmortal que se afirma por sí mismo o los derechos del Infinito, que ejerce su soberanía sobre la contingencia del sufrimiento y de la muerte» (*op. cit.*: 36)<sup>99</sup>.

#### **1.2.2.2.2.- Discursos éticos del Mal: Tendencias afectivas inadecuadas del devenir del sujeto de una verdad**

En la última parte de *L'Éthique* Badiou se referirá nuevamente a algunas de las figuras subjetivas que había expuesto en *Théorie du sujet*, identificándolas a todas ellas bajo el nombre genérico de una «ética del Mal». El Mal, tal y como Badiou lo utiliza en *L'Éthique*, no es ninguna clase de orden radical opuesto al orden del Bien que sea fruto de consenso alguno. El Mal deriva de la posibilidad del bien mismo y, dado que el único bien universalmente reconocido es el que procede de una verdad, el Mal deriva de la existencia misma del proceso subjetivo de una verdad: «el Mal, si existe, es un efecto desordenado de la potencia de la verdad» (*op. cit.*: 89, 94, 93). De acuerdo con la identificación ontológica de una verdad, una ética del sujeto que la sostiene únicamente podría estar basada en el afecto del coraje que requieren sus participantes para continuar en la orientación correcta de su cuerpo, la cual, tal y como vimos, dependía de la huella del acontecimiento. Esto explica que cualquier tendencia alternativa a la orientación correcta sea considerada como un Mal.

Badiou señala tres tendencias inadecuadas o «inversas»<sup>100</sup> al devenir correcto de una verdad: la traición, el simulacro o el terror, y lo innombrable.

---

<sup>99</sup> Badiou desarrollará esta referencia al término «Inmortal» más adelante en *Logiques des mondes*. Para el filósofo el carácter inmortal del ser humano no tiene nada que ver con cuestiones religiosas, sino con el carácter eterno, universal e infinito de un procedimiento de verdad.

<sup>100</sup> Identificar estas tendencias como «inversas» es fundamental para comprender el devenir de la teoría del sujeto en las obras posteriores. «Inverso», en sentido ontológico, hace referencia al carácter de absoluta alternativa que subyace en cada una de las decisiones que hay que tomar en el devenir de una verdad. La alternativa en la elección respondería a una decisión simple: o bien proseguir siendo fiel al enunciado derivado de un acontecimiento, o bien abandonarlo. De manera que cualquier orientación alternativa al devenir de una verdad podría calificarse como «inversa». Posteriormente, en *Logiques des mondes*, la lógica trascendental mantendrá ese carácter dual en el tratamiento de un punto. Este momento decisivo en el que todos los grados transcendentales se reducen a dos: o bien existe máximamente, o bien no. Esto nos permite identificar el origen de las figuras subjetivas reactivas al sujeto



## La traición

La primera tendencia concierne a la fidelidad misma que, tal y como Badiou expuso en *L'Être et l'événement*, no es fidelidad al acontecimiento mismo sino fidelidad a sus consecuencias en una situación, es decir, algo así como fidelidad a la fidelidad. Así, para Badiou (*op. cit.*) lo inverso a la fidelidad es la «traición» (112). La traición es una oposición a la excepcionalidad de un procedimiento verdadero en una situación, que lleva a un individuo a declarar la normalidad de dicha situación. Renunciar al potencial infinito del devenir-sujeto de una verdad supone mucho más que un abandono, supone «convencerme de que el Inmortal en cuestión no ha existido jamás» y, en consecuencia, abrazar en este punto el discurso nihilista de las opiniones ideológicas dominantes, cuyo único ser, tal y como vimos, se sometía al servicio de los bienes (114). Vemos cómo el discurso subjetivo de la traición equivaldría, en cierto modo, al discurso de la resignación esbozado en *Théorie du sujet*.

## El terror

La segunda tendencia concierne al estatus del acontecimiento. Ahora bien, tal y como vimos, un acontecimiento en sí mismo, no es algo que pueda ser juzgado como verdadero o falso, ni correcto o incorrecto. De manera que no hay fundamentos para juzgar si algo es un acontecimiento o no lo es. Sin embargo, Badiou nos enseñó en *L'Être et l'événement* que es posible suponer la existencia de un acontecimiento nombrando su relación respecto a la situación. Para Badiou (1993c), la existencia de una verdad pasa por el acto de nombrar la singularidad del «sitio del acontecimiento» como el vacío de una situación, es decir, como aquel múltiple que «no excluye ni obliga nadie», apuntando así a la universalidad (106). De esta manera, la tendencia inversa consistiría en nombrar el acontecimiento no como el vacío de la situación anterior sino

---

de una verdad como figuras «inversas» u opuestas. El devenir de estas formas subjetivas tendría, por tanto, un grado de existencia inverso al del cuerpo de una verdad que, como sabemos, es mínimo con respecto al transcendental de la ideología dominante y máxima con respecto a los elementos que lo componen.

como una totalidad, es decir, como la obra de una comunidad o grupo particular. Badiou (*op. cit.*) denomina a esta tendencia «simulacro de una verdad» (107). El simulacro no consiste, por tanto, en un acontecimiento falso, sino que se trata de un discurso subjetivo que se origina como consecuencia de nombrar los efectos de un acontecimiento en una situación, no desde el vacío con el saber enciclopédico que representa, sino a partir de categorías ya conocidas. La ética subjetiva del simulacro se sostendrá en el discurso del terror, en la medida en que, para poder establecerse en su propia lógica particular necesita señalar siempre a un excluido, es decir, a aquel enemigo siempre amenazante capaz de desestabilizar lo que la historia o la naturaleza ha establecido por necesidad. (106, 110-113).

### El desastre

La tercera tendencia concierne al acto de nombrar un procedimiento de verdad como una totalidad cerrada o absoluta. Para dar cuenta de esta tendencia del Mal debemos recordar lo que entendía Badiou por «lenguaje de una situación» y «lenguaje-sujeto». Tal y como vimos, el lenguaje de la situación o enciclopedia nos permitía comunicarnos en una situación normal al nombrar los elementos que la constituyen. Badiou denomina a este tipo de lenguaje convencional «la lengua de las opiniones» (*op. cit.*: 116-117, 115, 118). Un proceso de verdad atraviesa dicho lenguaje cambiando los nombres de acuerdo con las consecuencias acontecimentales. De esta manera es posible iniciar un proceso que verifique si los elementos de la situación se adecúan a los axiomas sustraídos del «sitio del acontecimiento». Todo elemento de una situación es susceptible de ser nombrado a partir de un procedimiento verdadero. Ahora bien, sabemos que una situación particular es siempre un múltiple compuesto por una infinidad de elementos (que, a su vez, también están compuestos por múltiples de múltiples). De esta manera, podríamos decir que sería un error derivado de pensamientos dogmáticos y totalitarios pensar que es posible nombrar y evaluar todos los elementos de la situación objetiva a partir de un proceso de verdad y así transformar el mundo. Badiou denomina «desastre» a la figura ética que se deriva de la absolutización de la potencia de una verdad (*op. cit.*: 118, 121). Que la verdad no tenga una potencia total significa, en última instancia, que la lengua-sujeto, producto del

proceso de una verdad, no tiene poder de denominar todos los elementos de la situación, de manera que debe al menos existir un elemento en la situación que sea inaccesible a las denominaciones verídicas y esté abocado sólo a la opinión, al lenguaje de la situación. Badiou (*op. cit.*) denominará a este elemento «lo innombrable» de una verdad: «Lo innombrable es innombrable para la lengua-sujeto. Digamos que este término no es susceptible de ser eternizado, o que no es accesible al Inmortal» (122). Lo innombrable de un proceso de verdad fundamenta un discurso ético que recuerda a todo individuo humano su carácter finito y mundano: «El inmortal no existe sino en y por animal mortal» (121). La historia nos ha mostrado que el intento de reemplazar la lengua de las opiniones por la lengua de una verdad ha dado lugar «al principio de un desastre» (123).

#### **1.2.2.2.3.- Teoría de los afectos en *Logiques des mondes***

De manera consistente con la *Théorie du sujet*, Badiou nos ha mostrado en *L'Être et l'événement* y *L'Éthique* que existe únicamente una única definición de sujeto en tanto parte finita de un procedimiento genérico. Sin embargo, el análisis del sujeto en *Théorie du sujet* resultó más detallado en la medida en que Badiou nos presentaba a un sujeto compuesto por diferentes afectos o modos de hacer. En *Logiques des mondes* Badiou recupera el estudio complejo de la teoría afectiva del sujeto desarrollado en su primera gran obra y lo aplica al desarrollo de la teoría formal del sujeto desarrollada a partir de *L'Être et l'événement*.

#### **1.2.2.2.3.1.- La teoría ética del sujeto: los afectos del terror, la angustia, la justicia y el coraje**

Ya argumentamos anteriormente cómo, en *Logiques des mondes*, Badiou nos presentaba que un nuevo presente era desplegado punto por punto por un sujeto, del cual podían distinguirse tres orientaciones o figuras según su posicionamiento frente a la huella del acontecimiento que le dio origen. La primera sería la figura de un sujeto fiel productor de un «presente acontecimental», expansivo y suplementario con respecto a la situación existente. El cuerpo que los constituye mostraría una fidelidad

constante con el enunciado genérico que deriva de un acontecimiento singular. La segunda sería la figura de un sujeto reactivo productor de un «presente extinguido», «sin esplendor» o «debilitado». El cuerpo que constituye este presente, aunque novedoso, se negaría a participar en las consecuencias que se derivan de la ruptura acontecimental. Finalmente la figura de un sujeto oscuro productor de un presente ocultado, el cual no es tanto la creación de un presente como negación, sino un presente que retorna al pasado presentándose como novedad contemporánea y oscureciendo el carácter excepcional y genérico de las consecuencias acontecimientales.

En su tercera gran obra Badiou (2006b) nos habla la existencia de cuatro afectos diferentes, básicamente idénticos a aquellos que introdujo en *Théorie de sujet*, que nos permiten describir los efectos de un nuevo presente (el devenir del cuerpo-sujeto de una verdad) en un individuo. Estos son el terror, la angustia, el coraje y la justicia (nótese que aquello que fue llamado «superego» en la *Théorie* ahora es llamado «terror») (106-7). Una vez más, Badiou (*op. cit.*) afirma que estos cuatro afectos se encuentran presentes en cualquier sujeto: «Para que se despliegue la incorporación de un animal humano a un proceso subjetivo [...] todos los afectos son necesarios» (108). Así, el «terror» atestigua el deseo de una «discontinuidad decisiva» con el transcendental anterior para que permita instalar de pronto el nuevo mundo (108). La «angustia», señalaría el miedo a todo lo que es desconocido o discontinuo y, por tanto, el «deseo de un continuidad y refugio en lo monótono» (106). El «coraje», a diferencia de la angustia, atestigua la aceptación del hecho de que el nuevo presente surgirá de la experimentación continua de diferentes discontinuidades con el transcendental anterior (107). Finalmente la «justicia» señalará la «equivalencia» del devenir-Sujeto bajo formas organizativas flexibles y contingentes que sean capaces de hacer continuar el proceso ya sea a través «de lo que es continuo y negociado, o de lo que es discontinuo y violento» (107). Todos estos afectos son «signos locales» de que un nuevo presente ha sido creado, «la experiencia inmediata e inmanente del hecho de que se participa, aunque más no fuere de manera elemental, del devenir de una verdad, de un cuerpo-sujeto creador» (95).

A partir de estos afectos Badiou definirá en qué consiste la «ética del sujeto», cuyo nombre en *L'Éthique* era la «ética de las verdades». La ética del sujeto, enuncia Badiou, consiste en «encontrar punto por punto un orden de los afectos que autorice la continuación del proceso» (*op. cit.*: 109). A pesar de ello, y aunque pueda ser cierto que en determinados momentos en el devenir de un proceso subjetivo pase por el hecho de dar cierta prioridad a los afectos del terror o de la angustia, será una combinación entre los afectos del coraje y de la justicia lo que garantizará la consolidación de un presente auténtico frente a otras tendencias oscurecidas o debilitadas. Tal y como Badiou mostró en *Théorie du sujet* y en *L'Éthique*, el éxito del proceso subjetivo de una verdad tiene origen en un discurso ético que se fundamenta en la creencia de que se está participando en un proceso justo y en un discurso de la confianza que induce a continuar participando con coraje, punto por punto, en dicho proceso. Pero esto no quiere decir que una figura subjetiva no tenga los afectos de angustia o terror. Las tendencias nihilistas que derivan de la angustia y que dominan a una figura subjetiva reaccionaria, así como las tendencias fatalistas o violentas que dominan a las figuras oscuras, se encuentran siempre presentes en el devenir de un nuevo presente, solo que deben ser limitadas para evitar caer en el «desastre» o en el «terror» de un nuevo presente. De lo visto se puede extraer una máxima ética que caracterizaría la continuidad de un nuevo presente: «¡No desfallezcas! Participa punto por punto en la organización del cuerpo-sujeto de una verdad». Ahora bien, ¿cómo explica Badiou la incorporación de un individuo al nuevo presente desde su teoría de los afectos?

#### **1.2.2.3.2.- Los afectos de la ideología dominante: entre el discurso del miedo y del hedonismo contemporáneo**

En *Logiques des mondes*, Badiou retoma y amplía su distinción entre una ética del sujeto, a la que Badiou denominó en *L'Éthique* «ética de las verdades», y una ética de la ideología dominante. Tal y como vimos en el estudio formal del sujeto de Badiou, todo mundo contiene una figura dominante o «mayorante» capaz de garantizar su consistencia o «completitud lógica» siempre y cuando se presente como «reverso» del «inexistente» que contiene dicho mundo. Sin embargo, poco sabíamos de las

operaciones que realizaba<sup>101</sup>. En el siguiente apartado veremos cómo estas figuras u operadores dominantes tratan de mantener la consistencia del sistema a través de la difusión de un emblema o «máxima dominante». Este emblema, invisible para el sistema, legitima un discurso ideológico cuyo objetivo es la propagación de unos afectos dominantes que posibilitan el mantenimiento de una imagen estable y consistente de su mundo (*id.*, 2009c: 17-8, 2001-02).

Ya vimos como en *L'Éthique*, Badiou nos mostraba a la ideología dominante como un discurso ético que se fundamentaba en la combinación de dos afectos: una pulsión de muerte y un deseo conservador. El primero se generaba como consecuencia de un discurso del miedo que reducía a los seres humanos a animales que tratan de evitar el dolor y la muerte. El segundo se fundamentaba en un discurso hedonista que resignaba a los seres humanos a encontrar su felicidad en el placer efímero e individualista que les ofrecen el mercado, las políticas parlamentarias y los derechos humanos. Estos discursos han llevado a Badiou a definir la ideología dominante como una «ética nihilista» (*op. cit.*: 67). Badiou desarrollará esta investigación acerca de los afectos que propagan la ética de la ideología dominante en sus obras y seminarios posteriores.

### El discurso del miedo

En *Circonstances 4. De quoi Sarkozy est-il le nom?* Badiou realiza un estudio pormenorizado del discurso del miedo por parte de los aparatos ideológicos. El papel de la propagación de afectos colectivos por parte de las figuras dominantes ocupa un lugar

---

<sup>101</sup> En muchos pasajes de su obra, Badiou parece identificar estas figuras dominantes con aquello que Althusser denominó «aparatos ideológicos» sólo que, a diferencia de su maestro, Badiou tratará de pensarlos desde la onto-lógica de la filosofía y no desde lo político: «El papel de los afectos colectivos, como ya dije, no puede ser subestimado en este tipo de circunstancias, organizadas enteramente por el Estado y apoyadas por el conjunto de sus aparatos, esos mismos que Louis Althusser llamaba con exactitud “aparatos ideológicos de Estado”: los partidos, por supuesto, pero también los grandes organismos, los sindicatos y los medios de comunicación de todo tipo. Estos últimos –la televisión, evidentemente, pero también, con más socarronería, la prensa escrita– son unos poderes de sinrazón e ignorancia absolutamente espectaculares. Su función es, precisamente, propagar los afectos dominantes» (Badiou, 2007a: 9).

muy importante en la legitimación del fetichismo capitalista-parlamentario. Entre todos estos afectos predomina principalmente el miedo. Existe un miedo primitivo que caracteriza la subjetividad de aquellos que, teniendo una existencia privilegiada, sienten que estos privilegios son relativos y están amenazados por el hecho de que otros se los puedan quitar. Por lo tanto, el afecto del miedo surge en esos individuos que, ante determinados mensajes fatalistas, temen que ocurra algo que les conduzca a la decadencia. El discurso ideológico introduce un terrorismo interno identificando a aquellos elementos que amenazan el orden existente con figuras del caos, el terror, la animalidad o el salvajismo. Tal y como hemos visto en los apartados anteriores, los elementos capaces de transformar el orden actual de los privilegios eran precisamente aquellos que *inexisten* en dicho mundo. En el caso del mundo «la ciudadanía española a partir de 1990» estas figuras dominantes, a través de sus aparatos ideológicos, tratarían de equiparar la figura del inmigrante «sin papeles» con el terror a través del discurso del miedo: «No confiéis en los inmigrantes».

Por otro lado, tal y como señala Badiou, la única consecuencia de este miedo primitivo es la validación de un terror por parte de las figuras dominantes. El discurso acerca de la existencia del terrorismo interno desencadena el deseo de tener un amo que los proteja, aunque el precio que tengan que pagar sea la opresión y la pérdida de libertad. La validación de este terror da lugar a un segundo miedo, un «miedo de oposición» cuyo contenido, más allá del afecto, es indiscernible. Se trata de un miedo a las consecuencias del primer miedo, al terror producido por la libertad concedida a las figuras dominantes del mundo capitalista-parlamentario (2007a: 14, 10, 13). Encontramos un ejemplo en los mensajes de represión a cargo de los aparatos del estado (la pérdida de libertades por parte de los ciudadanos a costa de la vigilancia estatal antes nombrada o las muestras de tortura, represión y violencia policial desmesurada que sufren algunos detenidos) y en sus discursos apocalípticos (los problemas climáticos y el deterioro del planeta por la acumulación de desechos, los riesgos de epidemias, la deshumanización producida por las nuevas tecnologías, etc.). Para Badiou, dicho miedo se establece en mensajes inciertos o indeterminados que se articulan carentes de «amarres en el mundo» (*op. cit.*: 13). En nuestro ejemplo el discurso de la ideología

dominante mantendría a los inmigrantes «sin papeles» controlados a través de este discurso del terror de Estado.

Finalmente, los dos tipos de miedos que propagan el discurso ideológico dominante caracterizan aquello que Badiou ha denominado en *L'Éthique* una «ética de la víctima» (1993a: 35). Para la «ética de la víctima» el ser humano no es otra cosa que el testimonio de un «cuerpo sufriente» cuya única tarea es evitar dicho sufrimiento. Para Badiou el discurso del miedo ubica al sufrimiento y la muerte en el centro de la vida y acaba por identificar al hombre con su mera corporalidad y a la humanidad con la animalidad (2007c: 20-2). El hombre, en tanto animal centrado en su propia corporalidad es guiado a lo largo de su vida por el deseo de conservación. Así entendido, el animal humano teme lo nuevo porque le es desconocido y se limita a buscar su felicidad con lo que hay. Por lo tanto, centrado en su cuerpo y temiendo lo nuevo, el individuo humano se ve relegado a buscar sus afectos positivos en el orden capitalista-parlamentario dominante. La propagación del «deseo del pequeño goce [jouissance]» (2009c: 19) sería el segundo de los componentes afectivos que, para Badiou, caracterizaría el discurso de la ideología dominante.

### El hedonismo contemporáneo

Legitimados por el discurso del miedo y del terror, las figuras dominantes habilitan un espacio controlado y vigilado para la libertad individual en el goce individual. El discurso ético dominante trataría de difundir la idea de que es posible vivir una vida gozando libremente con lo que hay. Ahora bien, lo que hay en nuestro sistema capitalista-parlamentario son formas de consumo basadas en la ilusión de que todas las formas de goce aparecen plenamente disponibles y de manera equivalente. Así lo expresa Badiou (2009c): «Tenemos así una circulación sin trabas de los deseos, de los objetos a los que esos deseos se vinculan y de los breves goces que se obtienen de tales objetos» (22). El goce corporal es pasajero y efímero, y circula con la misma rapidez que los objetos a los que se vinculan, posibilitando mantener el ritmo de consumo que exige el mercado. Este componente de la ideología dominante fundamenta lo que podríamos denominar una «ética hedonista». La ética hedonista se construye, por tanto,



en torno a una concepción del ser humano como cuerpo orientado a la «inmediatez (no existe más que la diversión), la moda (sucesión de presentes sustituibles) y el movimiento *in situ* (“¡hay que moverse!”)» (*op. cit.* 25). Para el hedonismo contemporáneo la felicidad queda reducida al goce corporal de un instante. Así lo expresa Badiou: «le vrai fondement de ce qui est observé, à savoir que nos contemporains ont tendance à vivre dans la jouissance de l’instant. C’est une banalité, l’hédonisme contemporain, “si je passe un bon week-end c’est déjà pas mal!”» (2003-04). Finalmente, el hombre hedonista fundamenta su conducta en el afecto de la angustia y el discurso nihilista que le imposibilita pensar más allá del instante: ¡Goza cuanto puedas, aquí y ahora!

#### 1.2.2.2.3.3.- Los afectos que llevan a un individuo a incorporarse al sujeto de una verdad: la conversión heroica del valiente y los afectos positivos de la felicidad

Tal y como hemos visto, la ideología dominante difunde un discurso ético que imposibilita la participación en cualquier procedimiento verdadero universal y eterno. Las figuras dominantes inhabilitan así el potencial acontecimental del «sitio» identificando a sus elementos inexistentes con la figura del Mal y disolviendo cualquier pretensión de transformación del orden existente bajo el discurso terrorista del estado. Asimismo, estas figuras habilitan un espacio dentro del orden de lo posible para que el animal humano satisfaga sus deseos individuales a través de los objetos y bienes de consumo. Bajo estas condiciones afectivas resulta imposible pensar en la incorporación de un individuo al sujeto de una verdad, dado que un procedimiento de verdad trata de conseguir lo imposible para un mundo posible. Badiou (2007a) acude así a un pasaje del *Seminario I* de Lacan en el que se concedía a la valentía una conexión directa con la cura analítica en tanto «proceso de elevación de la impotencia a lo imposible». Este pasaje lleva a Badiou a definir la valentía como «la virtud de resistencia en lo imposible» (69). Una virtud, matizará Badiou, no es algo que ya se tenga, sino que se construye a través de la participación en prácticas que elaboran un tiempo particular, sin considerar las leyes del mundo y sin considerar las opiniones que apoyan esas leyes. La valentía se diferencia del momento heroico en su temporalidad. El momento heroico es «una postura, eventualmente sublime, porque es el momento en el que uno se vuelve

hacia lo imposible, es decir hacia lo real requerido, y se enfrenta a él» (70). La valentía, por el contrario, no es un punto de enfrentamiento a lo posible, sino el mantenimiento de ese punto en una duración diferente de la impuesta por la ley del mundo. Ahora bien, el hecho de que la valentía no coincida con el heroísmo no implica que sean figuras afectivas independientes. En palabras de Badiou:

De entrada, es necesario recordar que cobrar valentía comporta siempre una dosis de heroísmo. Para empezar, es preciso volverse hacia un punto y centrarse en él. Hay que aceptar heroicamente la disolución del individuo en un cara a cara con el punto que ha de mantenerse. Hay ahí un elemento heroico (*op. cit.*: 71).

La figura subjetiva del valiente necesita de un acto heroico que le permita «encarar» el punto de excepción que representa un procedimiento de verdad y aceptar el cambio radical que le sustrae a los intereses que caracterizan nuestra animalidad individual. Para Badiou este cambio consisten en una «conversión» que, aunque enteramente racional y lógica (tal y como hemos visto en su teoría formal del sujeto) tiene un fuerte componente afectivo. Desde el punto de vista de la teoría de los afectos, podemos entender la incorporación de un animal humano al sujeto de una verdad como un proceso de conversión heroico por el que el discurso afectivo del miedo es dominado por el discurso afectivo de la valentía (*op. cit.*: 71 y ss.). La incorporación requiere ese componente afectivo que permite a un individuo volverse hacia un punto que no existía, hacia lo imposible de un mundo: «L'héroïsme, c'est l'apparition lumineuse, dans une situation concrète, de quelque chose qui assume son humanité par-delà les limites naturelles de l'animal humain» (2011: 50). La valentía comienza, precisamente, en ese punto en el que la transformación heroica crea un lazo con aquello que excede nuestras posibilidades, con aquello que supera las necesidades naturales del animal humano sin más referencia que «el esfuerzo disciplinado por mantener un cara a cara con ese punto» (2004a: 72). Es en este punto en el que la humanidad se encuentra con su «elemento de inhumanidad inherente», es decir, con su capacidad de creación infinita que hace aparecer esa parte de la «naturaleza» humana que no existe todavía y que siempre está por devenir: «l'héroïsme, c'est proprement l'infini à l'ouvre dans les actions humaines» (2011: 49, 50). Para aceptar esta experiencia de infinito o de inhumanidad en nosotros mismos es necesario que seamos capaces de representarnos como esa figura que, dentro

de una situación concreta, es capaz de experimentar su humanidad más allá de sus límites naturales del animal humano.

A pesar de lo dicho, Badiou (2011) considera que, hoy en día, a diferencia de épocas anteriores, nos encontramos en un momento histórico carente de figuras heroicas. Vivimos en la época del «último hombre» (53)<sup>102</sup>, afirmará Badiou. Un periodo en el que la figura heroica del hombre ha quedado exhausta como consecuencia de un pasado fundamentado en la «oscuridad» de las figuras religiosas sacrificiales y en la objetividad «destructiva» de las figuras colectivas modernas. La figura del hombre contemporáneo ha quedado establecida en su mera naturalidad animal, una imagen nihilista y neutral que rechaza toda posibilidad de extralimitación [outrépassment] (51-3). Es tiempo, por tanto, de construir nuevas imágenes del héroe capaces de hacer frente al nihilismo contemporáneo sin caer en la oscuridad y el terror de las figuras del pasado.

#### En busca de una nueva figura del héroe: más allá de la figura moderna del soldado y de la figura clásica del guerrero

Para Badiou (2011) la historia de la humanidad nos ha mostrado principalmente dos paradigmas de figuras heroicas: la figura clásica del guerrero y la figura moderna del soldado<sup>103</sup>. La figura del guerrero es la figura heroica de antes de la Revolución francesa y se caracteriza principalmente por «le sacrifice religieux et le fanatisme sanguinaire» (51). El valor creador de la figura del guerrero se encuentra ilustrado por una epopeya que difunde el elogio de la gloria personal: «c'est une figure de l'affirmation de soi, la promotion d'une supériorité visible» (54). Dentro de esta figura, afirma Badiou, nada nuevo puede advenir. El guerrero no es una figura de libertad creativa porque, como encarnación humana de la divinidad, asume un destino o una condición heredada: «La figure du guerrier combine victoire et destin, supériorité et obéissance» (54). La

---

<sup>102</sup> Badiou toma prestado aquí el concepto nietzscheano de «el último hombre» (Nietzsche, 1883-1885: 10-11).

<sup>103</sup> Badiou describe estas dos figuras en «La figure du soldat», transcripción de una conferencia que aparece en el recopilatorio *La relation énigmatique entre philosophie et politique* (2011), publicado con motivo de las *Journées Alain Badiou* desarrolladas en l'École Normale Supérieure y en el Campus des Cordeliers los días 22, 23 y 24 de octubre del 2010.

caracterización del guerrero como enviado divino revela una disyunción entre la humanidad y la inhumanidad. Esta disyunción le confiere un lugar en medio del animal humano y de los dioses, de manera que en muchas ocasiones el guerrero finaliza su tarea con su sacrificio personal. Así, a través de su muerte y liberándose de su componente finito, el guerrero alcanza su eternidad e infinitud en el reino inhumano de los dioses. Por lo tanto, podríamos decir que la figura heroica del guerrero sería la figura que representa la incorporación de un individuo al simulacro de un sujeto, a un falso sujeto que, tal y como vimos, regulaba su ruptura no según la universalidad del vacío, sino según la particularidad cerrada de un conjunto abstracto que sustituía la ley del «dirigido para todos» por el «dirigido a algunos» (*id.*, 1993a: 107, 108). La empresa de este «simulacro de sujeto» se ve en la obligación de destruir a aquellos elementos que pueden amenazar su objetivo induciendo a un Mal que ha tenido consecuencias desastrosas para la historia de la humanidad.

Badiou (2011) constata que en los últimos dos siglos ha aparecido una figura heroica diferente a la figura del guerrero clásico, a saber, la «figura del soldado» (53). En el siglo XIX, y principalmente a partir de la Revolución francesa, se constata un periodo de promesa de una nueva relación imaginaria entre lo humano y lo inhumano. La idea que lo recorría consistía en la creación de un nuevo mundo y un nuevo hombre a partir de la destrucción de las viejas tradiciones. Para Badiou (2005c) la palabra «revolución» (18, 22) sintetizaba perfectamente esta experiencia (revolución comunista, destrucción artística de las bellas artes, revolución científica y tecnológica, revolución sexual): «La figure de la fin des vieilles traditions était l'héroïsme de la destruction et la création ex nihilo d'un nouveau réel. Le nouveau Dieu était l'humanité elle-même» (51). La figura heroica del soldado es esa figura simbólica que la experimenta como tal. En palabras de Badiou:

[...] l'essence véritable de la figure symbolique du soldat est d'être inconnu. Sa dimension fondamentale est l'unité dialectique entre mort courageuse et immortalité, sans la moindre référence ni à une âme personnelle ni à un Dieu. Telle est la gloire démocratique, laquelle crée quelque chose d'immortel avec le courage collectif et anonyme. Nous pouvons parler ici d'une immortalité immanente (2011: 55-6).

En la figura heroica del soldado encontramos tres rasgos fundamentales del ser humano: su universalidad, en la medida en que su ser anónimo y desconocido nos permite identificarlo con una figura genérica; su capacidad creativa infinita, en la medida en que sus actos expresan su capacidad para construir nuevas posibilidades más allá de sus límites animales; su inmortalidad inmanente, en la medida en que sus actos al enfrentarse al peligro y a la muerte nos presentan algún aspecto de la eternidad en el ser humano<sup>104</sup>. Tal y como muestra la duración de las guerras modernas, el soldado aparece como una figura que representa la mediación que conduce a una nueva temporalidad. Una temporalidad en la que la vida de millones de individuos anónimos se construye más allá del sufrimiento que supone su cuerpo herido, incorporándose a la creación de universalidades eternas e inmanentes.

Sin embargo, para Badiou (2005c) la relación ambigua que guarda el siglo XX con el siglo XIX confiere a la figura heroica del soldado un fuerte componente destructivo y terrorífico, en la medida en que su tarea se fundamenta como «solución “absoluta” de los problemas» (56) a través de «la destrucción atroz y del bello heroísmo victorioso» (57)<sup>105</sup>. La urgencia de una victoria absoluta lleva al soldado a «objetivar», a «unificar»,

---

<sup>104</sup> Badiou equipara la figura del soldado con la figura de Jesucristo tal y como fue concebida después del concilio de Niza y que designaba como existencia única –como unidad de los opuestos– la figura de «Dios= Padre/Hijo» bajo el axioma «El Hijo es consustancial al Padre» (1982: 38-9). De esta manera, la figura de Cristo, encarnando a Dios dentro de su función salvadora, representa a un soldado anónimo por el cual nosotros vemos «a cualquier hombre hacer todo lo que puede un hombre» (2011: 58). Cristo encarna la figura de la humanidad que deviene más allá de su precariedad animal, más allá de su miedo a la muerte. Así, para Badiou, de la misma manera que la verdadera esencia de Dios es alcanzada bajo el disfraz de Cristo, la verdadera esencia de la humanidad es desplegada bajo la figura del soldado. Por otro lado, así como la Resurrección representa el modo en que la humanidad de Cristo expresa su eternidad o inhumanidad, la acción del soldado en la batalla representa afirmación positiva de la vida infinita de la humanidad superando el miedo a la muerte (*op. cit.*: 62).

<sup>105</sup> Tal y como expone Badiou en *Le Siècle* (2005c) «el siglo XX cumple las promesas del siglo XIX», realizando aquello que dicho siglo pensó, por ejemplo, la Revolución soñada por los utopistas y los primeros marxistas. Sin embargo, el siglo XX también «renuncia a todo lo que el siglo XIX (edad de oro) prometía. El siglo XX es una pesadilla, la barbarie de una civilización hundida». Esta barbarie, afirma Badiou, se debe a que «los actores, revolucionarios o fascistas, aceptaban el horror en nombre de la promesa». «Estoy convencido», prosigue Badiou «de que lo que fascinó a los militantes fue lo real de ese siglo. Hay, de hecho, una exaltación de lo real hasta en su horror» (35). «En rigor, el factor actuante en el

a «identificar» al «nosotros» del que forma parte (ya se llame partido político, movimiento artístico, teoría científica...) en busca de una disciplina, pues «no es posible ninguna victoria que sólo sea una improvisación del momento» (164). Pero esa disciplina no era otra cosa que la aceptación por parte de los innumerables «yo» anónimos de su conexión con la identidad particular del «nosotros», de «un sometimiento masoquista que va mucho más allá de la servidumbre voluntaria» (157). La esencia de la cuestión es la fraternidad: «no te separes de nosotros» o «no sin nosotros» (164). La inhumanidad y eternidad del soldado se identifica, de esta manera, con la indestructibilidad de la figura colectiva unitaria y absoluta. Ahora bien, «para crear algo indestructible hay que destruir mucho». La «destrucción» y la «purificación» (76) aparecen como las operaciones dominantes para que el «nosotros» se haga uno y nada limite su autoafirmación. La consecuencia, tal y como nos ha mostrado el siglo, es un continuo estado de violencia y terror en busca de la consecución de una pureza que nunca llega. La figura heroica del soldado se convierte así en la figura de un «*serial killer*» (67-8). La figura del soldado fue absorbida por la pasión que caracteriza el siglo XX, la pasión por lo real, porque la indestructibilidad, la no finitud, es el estigma de lo real. «Lo real» afirma Badiou, «es lo imposible de destruir, lo que resiste, siempre y para siempre. Sólo se hace obra si se tiene la impresión de medirse con esa resistencia. Siglo de resistencias y las epopeyas, destructor sin remordimientos, el siglo habrá querido igualarse en sus obras a lo real, por cuya pasión ardía» (165).

---

siglo XX no es la dimensión ideológica del tema del hombre nuevo. La pasión de los sujetos, los militantes, se deposita en la historicidad de ese hombre nuevo. Pues estamos en el momento de lo real del comienzo. El siglo XIX anunció, soñó, prometió; el siglo XX, por su parte, declaró que él hacía, aquí y ahora. Esto es lo que propongo llamar *pasión de lo real*, convencido de que es preciso hacer de ella la clave de toda comprensión del siglo. Hay una convicción patética de que se nos convoca a lo real del comienzo» (52). El siglo es convocado como siglo de la producción, por intermedio de la guerra, de una unidad definitiva. El antagonismo será superado por la victoria de uno de los campos sobre otro. Por lo tanto, también podemos decir que, en ese sentido, el siglo de «lo Dos» está animado por el deseo radical de «lo Uno». Lo que nombra la articulación del antagonismo y la violencia de «lo Uno» es la victoria como constancia de lo real (57). «Y por eso la pasión del siglo, ya se trate de los imperios, las revoluciones, las artes, las ciencias, la vida privada, no es otra que la guerra. ¿Qué es el siglo?», pregunta el siglo. Y responde: «Es la lucha final!» (58).

La caída del muro de Berlín representa el inicio de un periodo caracterizado por el fin de los grandes relatos, de las grandes historias, de los grandes sujetos y de las grandes figuras heroicas. En el plano afectivo dicha ausencia se mantiene gracias al discurso ideológico dominante. Este discurso se ha aprovechado del pasado terrorífico y destructivo de las figuras heroicas históricas para eliminar cualquier intento de incorporación a procesos universales y eternos. Para Badiou es tiempo de volver a creer en procedimientos justos, en la existencia de procesos universales y eternos, sin caer en el dogmatismo religioso ni en las figuras colectivas absolutas del siglo XX. Pero para ello es necesario construir nuevas figuras heroicas que medien entre los discursos nihilistas de una humanidad relegada a la necesidad de su propia animalidad temerosa y los discursos que elogian una humanidad valiente capaz trascender su finitud para incorporarse a procedimientos justos, genéricos e infinitos. Así, y de acuerdo a lo visto anteriormente, la figura del héroe contemporáneo representaría a un individuo humano capaz de identificar su propia inhumanidad en su capacidad infinita de creación de nuevos procedimientos genéricos y justos. Para ello es necesario enfrentarse con valentía al vacío de conocimientos que supone el encuentro con dicho procedimiento evitando caer en la nostalgia de viejas figuras heroicas que, no sólo impedirían la construcción de un nuevo presente, sino que además le harían caer en el sometimiento a la disciplina cruel y violenta de las figuras oscuras y absolutas del pasado. Sólo así sería posible pensar en la inauguración de una nueva temporalidad en la que los afectos de la valentía y la justicia le permitirán desarrollar punto por punto un nuevo presente.

#### Los afectos positivos de la incorporación: el entusiasmo, la alegría, la pasión, el encantamiento

Podría parecer después de lo dicho que la incorporación heroica de un individuo al sujeto de una verdad es una tarea que se basa en el ascetismo, ya que dicho individuo se aleja del goce que se obtiene como consecuencia de la satisfacción de los deseos e intereses individuales que promulga la ideología dominante del mercado. Lejos de pensar eso, Badiou nos propone la posibilidad de pensar en el acto heroico de la incorporación a una verdad como una operación en la que se produce una conversión discursiva en los afectos positivos que guían nuestra vida. Así, la ética hedonista

fundada en el goce breve e interesado es sustituida por una ética fundamentada en el goce desinteresado por las verdades. Badiou distingue en algunos de sus últimos seminarios (aunque no de una manera sistemática) cuatro tipos de afectos positivos: el entusiasmo [*enthousiasme*], la alegría o el bienestar [*joie o béatitude*], la pasión o el ser feliz [*passion o heureux*], y el placer o encantamiento [*plaisir o ravissement*]. Cada uno de estos afectos surgen, como veremos en el siguiente apartado, de la incorporación de un individuo humano a los diferentes tipos de sujetos de verdad (artística, científica, política y amorosa) que configuran un nuevo presente: «Plus généralement, en ce qui concerne les affects liés aux procédures de vérité j'ai choisi de parler d'enthousiasme pour la politique, de joie pour la connaissance scientifique, de plaisir pour l'art et de bonheur pour l'amour» (2010g: 125-6)<sup>106</sup>. Es, precisamente, el carácter infinito, genérico e indeterminado de una verdad lo que hace que la experiencia afectiva que supone participar en ella se muestre carente de interés. Badiou sintetiza todos estos afectos con el concepto platónico de «felicidad» [*bonheur*] (2009-10)<sup>107</sup> La «felicidad», para Badiou, son esos momentos de entusiasmo, alegría, pasión o encantamiento en los que nosotros experimentamos que somos eternos. Momentos, afirmará Badiou, que se encuentran por derecho abierto a todos [«moments en droit ouverts à tous»] (2008-09).

---

<sup>106</sup> Badiou habla también de estos afectos en sus últimos seminarios sobre Platón: «C'est vrai dans l'expérience, c'est-à-dire que malgré tout l'enthousiasme pour une séquence politique, le ravissement pour une œuvre d'art, la passion amoureuse, ce sont quand même ça les intensités de l'existence; c'est ça son bonheur non ordinaire hein, il a raison sur ce point » (2009-10).

Por otro lado, en una de sus últimas entrevistas, Badiou (2010g: 130-1) nos habla del interés que tiene en desarrollar en su próxima gran obra (*L'immanence des vérités*) cada uno de esos afectos en relación a la incorporación de un individuo a diferentes procedimientos de verdad (artística, política, científica y amorosa): «Je prévois un grand développement inaugural, plus technique et plus précis, du problème que je viens de vous présenter rapidement. Je prévois ensuite une deuxième partie qui dégagera les protocoles généraux qui signalent les rapports au monde à partir du point de vue des vérités. On aura ainsi une théorie générale de l'incorporation individuelle et des affects qui la signalent» (130).

<sup>107</sup> «Lorsque Platon entreprend de démontrer que l'homme juste, c'est-à-dire en réalité celui qui aime les vérités, est plus heureux que le tyran (le tyran représentant l'homme des appétits, le prédateur, le grand prédateur), et finalement que l'homme de l'exception est plus heureux que l'homme de la prédation, eh bien c'est une démonstration importante» (Badiou: 2009-10).



### **1.2.3.- La escena filosófica: la enseñanza universal e igualitaria de la Idea del presente**

En los apartados anteriores hemos argumentado cómo es posible entender la obra de Alain Badiou como el desarrollo de una teoría que le permite extraer una imagen formal y afectiva de nuestro presente. Esta teoría, a la que Badiou denomina «teoría del sujeto», permite que cualquiera pueda obtener la consistencia estructural onto-lógica y ética de un mundo cualquiera. Vimos que esta consistencia requería, por un lado, que fuéramos capaces de identificar a través de una operación intelectual objetiva sus cuerpos nuevos e inexistentes (a los que Badiou denominaba «sujeto de una verdad») y sus cuerpos dominantes y máximamente existentes (los cuerpos más poderosos que reaccionan ante los inexistentes para mantener la consistencia transcendental de dicho mundo) y, por otro lado, que fuéramos capaces de experimentar los afectos que difunden los nuevos discursos éticos del sujeto de las verdades (los discursos contemporáneos del individuo humano como héroe, valiente y justo) frente a los afectos propios de los discursos éticos difundidos por la ideología dominante (los discursos contemporáneos del individuo humano como cobarde, víctima, hedonista o terrorista) a través de sus aparatos. La teoría del sujeto, por tanto, puede ser considerada como una operación por la que un individuo no sólo toma conciencia de lo que hay, de lo que es posible para el orden lógico capitalista-parlamentario, sino de su *imposible* inmanente, es decir, del carácter excepcional de sus verdades genéricas e infinitas. De la misma manera a través de la teoría del sujeto un individuo no sólo toma conciencia de sí mismo como mero cuerpo sufriente ligado a los goces efímeros individuales, sino que se concibe como un ser heroico y valiente, con una capacidad creativa infinita que le permite participar en procesos justos. En resumen, podríamos decir que a través de la teoría del sujeto un individuo «participa» o se «incorpora» (intelectual y afectivamente) en los sujetos de las verdades que construyen un nuevo presente. Así, y en la medida en que esta incorporación está al acceso de cualquiera y de que puede aplicarse en cualquier situación y en cualquier época, dicha teoría puede ser entendida como una figura universal y eterna que nos permite orientarnos en el presente.

Estas características llevan a Badiou a equiparar la operatividad de su teoría del sujeto con aquello que Platón denominó la Idea de Bien. Así, de la misma manera que Platón hizo en su época, Badiou se cuestionará por la didáctica adecuada para transmitir su teoría del sujeto sin traicionar los postulados universalistas e igualitarios de los que parte. En el siguiente apartado argumentaremos en qué medida es posible entender el proyecto de (re)comienzo filosófico de Badiou en clave didáctica. Para ello nos serviremos, principalmente, de sus últimos seminarios (*Images du temps présent* (2001-04), *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence* (2004-07) y *Pour aujourd'hui: Platon!* (2007-10))<sup>108</sup> y de sus textos más recientes (*Logiques des mondes* (2006b), *Circonstances 4. De quoi Sarkozy est-il le nom?* (2007a), *Second manifeste pour la philosophie* (2009e), *Circonstances 5, L'hypothèse communiste* (2009a), *La relation énigmatique entre philosophie et politique* (2011).

Por último nos gustaría destacar que este intento de comprender el pensamiento de Badiou desde una perspectiva pedagógica e igualitaria surge como consecuencia de aplicar las tesis defendidas por Jacques Rancière en *Le Maître ignorant* (1987). De esta manera, ha sido forzando un diálogo entre el Sócrates de Badiou y el Jacotot de Rancière como hemos desarrollado las tesis fundamentales de este apartado. Finalmente, destacar el hecho de que aunque el lector pueda encontrar otras aproximaciones pedagógicas al pensamiento de Badiou<sup>109</sup>, nuestra propuesta resulta

---

<sup>108</sup> Aunque estos seminarios son inéditos, es posible acceder a su transcripción online en <<http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/seminaire.htm>>. En dicha dirección, además, es posible consultar casi la totalidad de los seminarios impartidos por Alain Badiou a lo largo de más de veinte años. Los autores de las transcripciones son Daniel Fischer, Philippe Gossart y François Duvert, y aunque, tal y como los autores señalan, éstas no han sido revisadas por el propio Alain Badiou, resultan de gran ayuda para comprender los textos publicados por el filósofo francés.

<sup>109</sup> Véanse al respecto: «Education as an Affirmative Invention: Alain Badiou and the Purpose of Teaching and Curriculum» (2009) e «Introduction to Special Issue: Alain Badiou: “Becoming subject” to education» (2010) de K. den Heyer; «The Obliteration of Truth by Management: Badiou, St. Paul and the question of economic managerialism in education» (2010) de A. Stran; «Badiou, Pedagogy and the Arts» (2010) de Th., R. Peterson; «Badiou's Challenge to Art and its Education: Or, “art cannot be taught –it can however educate!”» (2010) de J. Jagodzinski; «Militants of Truth, Communities of Equality: Badiou and the ignorant schoolmaster» (2010) Ch. A. Barbour; «Reconceptualising Professional Development for Curriculum Leadership: Inspired by John Dewey and informed by Alain Badiou» (2010) de K. R.

innovadora en la medida en que, partiendo de estas premisas, trata de desarrollar una propuesta concreta y efectiva de escena filosófica con la que dar sentido a la totalidad de su pensamiento.

### 1.2.3.1.- La teoría del sujeto como la Idea que nos permite orientarnos en la vida

Para Badiou la Idea de Bien es utilizada por Platón como una figura de inteligibilidad absoluta y, por tanto, excepcional a las figuras relativistas sofistas que permite orientarnos en el presente. Badiou, en su tarea de hacer contemporáneo a Platón, encuentra en su teoría del sujeto el mismo «valor operatorio [valeur opératoire]» que el ateniense encontraba en la Idea de Bien, sólo que para evitar interpretaciones derivadas de las «teologías moralizantes» neoplatónicas decide reemplazar la palabra «Bien» por la palabra «Verdadero». (Badiou, 2009a: 183; 2009d: 113). En sus últimos textos Badiou utilizará por igual los términos «idea de lo Verdadero», «Verdad» o «Idea»<sup>110</sup> para referirse a la operación por medio de la cual «un individuo se representa

---

Kesson y J. G. Henderson; y «Alain Badiou, Jacques Lacan and the Ethics of Teaching» (2010) de P. M. Taubman. Cabe mencionar aparte el trabajo realizado por A. J. Barlett en sus textos «Conditional Notes on a New Republic» (2006a), «The Pedagogical Theme: Alain Badiou and an Eventless Education» (2006b) y el reciente *Badiou and Plato. An Education by Truths* (2011). Para Barlett, al igual que para nosotros, el proyecto filosófico que nos propone Badiou debe ser leído teniendo como referencia la *República* de Platón, en la medida en que ambos coinciden en entender la filosofía como una educación en verdades que se opone a la «educación del estado» (Bartlett, 2006b: 211). La educación del estado nos provee de un saber «enciclopédico» por el que identificamos a cada uno de los elementos de una situación como pertenecientes a una parte. El proyecto filosófico de Badiou nos provee de un sistema para pensar la educación para la transmisión de la escena de Dos: la experiencia de una aprendizaje en tanto identificación de las taxonomías establecidas y la experiencia de una «falta» simbólica en tanto identificación de las verdades contemporáneas. Nuestra propuesta de interpretación del pensamiento de Badiou partirá de estas premisas y evolucionará como un intento de desarrollar una propuesta concreta pedagógica real.

<sup>110</sup> Badiou utilizará las mayúsculas en los términos «Verdad» o «Idea» para designar la operación filosófica por la que un individuo se incorpora a los cuatro tipos de «verdades» (minúscula) o procedimientos verdaderos de una época. De esta manera, Badiou reservará el uso de «idea» (en minúscula) para designar la operación filosófica por la que un individuo se incorpora a cada uno de estos procedimientos verdaderos. Por tanto, podríamos decir que, para Badiou, los términos «Idea» y «Verdad» designan la «composibilidad» de las ideas artísticas, políticas, científicas y amorosas a partir del

el mundo, incluido él mismo, desde el momento en que, por incorporación al proceso de una verdad, está vinculado al tipo subjetivo fiel»<sup>111</sup>. Esta operación, a la que desde su *Théorie du sujet* había denominado «teoría del sujeto», mediará en el encuentro de un individuo y «aquello que orienta, en el mundo, a un cuerpo post-acontecimienta» a través de diferentes subjetividades, es decir su sujeto<sup>112</sup>. La Idea, tal y como Badiou nos la presenta, no se muestra como un objeto de conocimiento sino como una operación, un proceso por medio del cual «podemos entrar en la disposición de una verdad» (*id.*, 2009d: 116). Así lo expresa Badiou: «en lo que representa la Idea misma, como sólo existe en su potencia de hacer advenir “en verdad” al objeto y, por ende, de sostener que hay universal, no es presentable ella misma, puesto que es la presentación-a-lo-verdadero. En una palabra, no hay Idea de la Idea» (*op. cit.*: 115). La Idea o Verdad no es otra cosa que el conjunto de indagaciones por las cuales un individuo experimenta

---

encuentro con sus respectivas verdades. Si bien es cierto, aunque Badiou no realiza esta distinción de manera explícita en sus primeras obras, después de la publicación de *Logiques des mondes* ésta parece recurrente. Más adelante volveremos a retomar esta cuestión.

<sup>111</sup> (Badiou, 2009d: 113). Para Badiou la Idea es siempre Idea de lo Verdadero, ya que sin éste último no es posible Idea alguna. Por otro lado, de lo Verdadero no se puede decir nada si no aparece expuesto al pensamiento, es decir, como Idea. En otras palabras, lo Verdadero sólo aparece inteligible en tanto Idea de lo Verdadero. La Idea, afirma Badiou, es la disposición «en verdad» a lo Verdadero que existe. De ahí que «Idea» y «Verdad» sean lo mismo. Sin embargo la Idea, como acto de disponer-en-Verdad lo Verdadero, no puede disponerse a sí misma como lo Verdadero, por lo tanto, la Idea no es lo Verdadero. Badiou traduce un pasaje de la República para dar cuenta de todo ello. En palabras de Badiou: «Es solo en la medida en que lo conocible lo es en verdad que se puede decir de él que es conocido en su ser. Pero es también a la Idea de lo Verdadero, o Verdad, a la que le debe, no solamente ser conocido en su ser, sino su ser-conocido mismo, o sea aquello que, de su ser, solo puede decirse “ser” en la medida en que está expuesto al pensamiento. La Verdad misma, sin embargo, no es del orden de lo que se expone al pensamiento, ya que es el relevo de ese orden, y se le confiere así una función distinta, tanto según la anterioridad como según la potencia» (*op. cit.*: 114).

<sup>112</sup> Lo que subyace a esta «reanudación [*reprise*]» del valor operativo de la Idea es la «transposición materialista» de la filosofía platónica que, aunque ya fue brevemente anunciada en *Manifeste pour la philosophie* (1987) como «platonismo de lo múltiple», en la actualidad se ha convertido en el eje central de sus últimos textos y seminarios. Durante los últimos tres años Badiou ha impartido diversos seminarios en L'Ecole Normale Supérieure bajo el título *Pour aujourd'hui: Platon!*; el proyecto de un filme de nombre *La vie de Platon*; y la traducción integral de la República de Platón, renombrada *Du commun(isme)*. (Badiou, 2009a.: 182).

por sí mismo lo Verdadero (el cuerpo-verdadero) de un mundo, es decir su devenir-sujeto, así como su propia capacidad creativa, radical, transgresiva e infinita, para tener acceso a la totalidad de su sistema (lógico y ético), aquello que denominábamos la imagen de su presente. En otras palabras, el conjunto de operaciones intelectuales de identificación de las verdades de una época y de la experimentación afectiva de sus figuras éticas subjetivas que posibilitan que cualquier individuo decida cómo orientarse ante la imagen de un nuevo presente, recibirá en el pensamiento de Badiou el nombre de Idea, idea de lo Verdadero o Verdad.

### **1.2.3.1.1.- La dimensión real, simbólica e imaginaria de la Idea**

En sus últimos textos y seminarios Badiou se propone la tarea de reinterpretar la Idea platónica a través de las categorías desarrolladas en la elaboración de su teoría del sujeto. Para ello no dudará en hacer uso de la terminología lacaniana. Para Badiou la Idea platónica, al igual que su teoría del sujeto, integra una dimensión real, imaginaria y simbólica:

[...] on appellera «Idée» ce qui dispose, en puissance individuelle, une intégration de ces trois dimensions. Il y a la dimension réelle de la procédure de vérité, la dimension symbolique qui fait son caractère d'exception, et la dimension imaginaire qui représente l'incorporation comme incorporation à une totalité virtuellement infinie. Donc il y a une représentation imaginaire, une exception symbolique, un réel, et l'intégration des trois [...] c'est ça qui constitue une Idée (2009-10: 28 de oct. 2009)<sup>113</sup>.

Para Badiou la dimensión real de la Idea está determinada por el encuentro con el componente material del procedimiento genérico de una verdad. Así, partiendo del hecho de que una verdad es corporal –es decir, es una construcción progresiva de una multiplicidad material en el mundo– y genérica –es decir, comporta en sí misma un elemento de universalidad en la medida en que su «anonimato» la hace accesible a

---

<sup>113</sup> «Une Idée est, pour un individu, l'opération subjective par laquelle une vérité réelle particulière est imaginativement projetée dans le mouvement symbolique d'une Histoire» (Badiou, 2009a : 193)

cualquiera— Badiou será capaz de materializar la Idea platónica alejándola de cualquier concepción idealista:

Et alors une Idée, en ce sens, c'est quelque chose qui existe pour un individu; c'est-à-dire que c'est du point de l'individu qu'il y a Idée. C'est en ce sens que nous n'avons pas besoin d'une conception idéaliste de la procédure de vérité. La procédure de vérité elle-même, comme la vérité, sont des matérialités, ce ne sont pas des idéalités suspendues dans un autre monde (2009-10: 28 de oct. 2009).

Lo real de una Idea aparece identificado como un cuerpo creado y constituido dentro de un mundo singular e identificado ontológicamente como una multiplicidad genérica en vías de construcción. Por otro lado, tal y como hemos visto, el carácter post-acontecimienta de una verdad hace que sea identificable como excepcional, porque si no se trataría de un objeto que existe con normalidad dentro del mundo. De esta manera, para Badiou es posible afirmar que lo real de una verdad se encuentra en excepción con respecto a las leyes del mundo, a aquello que Lacan denominaba como la realidad simbólica de un mundo: «On l'appellera "le symbolique" en tant précisément qu'il n'est pas réductible à son être corporel immédiat, c'est-à-dire qu'il est en exception du corps» (*op. cit.*). Lo real es, tal y como Lacan ha dicho y repetido, insimbolizable. El carácter excepcional de la lógica que difunde todo procedimiento genérico post-acontecimienta determinará la dimensión simbólica de la Idea. Desde este punto de vista la Idea debe entenderse como el encuentro con una novedad creativa absolutamente inclasificable para el lenguaje existente, alguna cosa que es irreductible al conocimiento enciclopédico y que «agujerea» la realidad simbólica del mundo dominante. Finalmente, Badiou identifica como la dimensión imaginaria a la representación subjetiva por la que un individuo toma conciencia de que su incorporación al cuerpo-local de un procedimiento genérico y universal (lo real de una verdad) supone a su vez la participación en la creación de un nuevo lenguaje excepcional al lenguaje dominante (lo simbólico de una verdad). Así toda Idea incluye la operación imaginaria por la que un individuo se representa su incorporación al proceso creativo y excepcional de una verdad genérica como una dilatación de su finitud corporal. Así, en la medida en que el cuerpo de una verdad carece de representación conocida, el individuo que participa en ella tiene que hacer frente a una infinidad de posibles elecciones y orientaciones, siendo

consciente de que su finitud individual de alguna manera se despliega o ha de desplegarse bajo la forma infinita de un procedimiento de creación genérico. Así lo expone Badiou en un seminario reciente:

Et donc toute incorporation est aussi une représentation possible d'une infinitisation de l'individu. C'est-à-dire c'est la finitude individuelle qui est en quelque manière ouverte et redéployée dans l'immanence à la vie du vrai, laquelle est une conception de possibilités infinies. Et alors, finalement, il y a une représentation, il y a la possibilité de cette représentation, mais bien évidemment cette représentation est imaginaire (2009-10: 28 de oct. 2009).

El individuo incorporado a la Idea, que participa en las verdades de su época, se experimenta a sí mismo como una figura humana capaz de participar en alguna cosa que excede sus límites corporales y de la que puede participar cualquier otro ser humano. Desde nuestro punto de vista esta figura imaginaria coincidiría con aquello que anteriormente denominamos la figura ética del héroe. La figura del héroe, recordamos, era definida por Badiou como la figura de una conversión afectiva y ética necesaria para la incorporación al sujeto de una verdad. A través de esta «aparición luminosa» un animal humano cambia su discurso acerca de los límites de sus propias acciones, reconociendo el elemento de inhumanidad e infinitud que contiene y que le permite participar en nuevas formas de construcción de lo imposible. Vimos que esta conversión iba acompañada por una transformación en los afectos que fundamentan sus acciones y que inauguran una nueva temporalidad, una temporalidad basada en el dominio de la figura subjetiva del valiente y del justo frente a la figura del temeroso que difunden los discursos de la ideología dominante.

De esta manera, para Badiou, toda Idea debe entenderse como un acto de ideación inmanente al mundo establecido, como un acto por el que un individuo se representa a sí mismo capaz de vivir la vida más allá de los lenguajes posibles de los cuerpos dominantes. La Idea debe entenderse como una operación por la que se *ideo-logiza* nuestra vida. El encuentro con la Idea nos permite orientarnos de manera *ideo-lógica* en el presente: «[...] est "idéologique" ce qui relève d'une Idée» (*id.*, 2009a: 189). Por lo tanto podríamos decir que vivir según la Idea es la única ideología que nos da la

posibilidad de vivir una vida verdadera porque nos permite vivir la vida según verdades. En palabras de Badiou:

C'est quand on est dans cette Idée-là qu'il y a la vraie vie. [...] Il y a la vraie vie comme composante de la vie du vrai. La vraie vie pour l'individu. Et par conséquent la vraie vie c'est la vie selon l'Idée. C'est-à-dire c'est la vie qui est capable de faire ce qu'elle fait, dans son activité déployée, sous le signe de l'Idée. [...] l'Idée doit être conçue comme le recours de la vraie vie [...] c'est-à-dire de la vie dans laquelle l'individu accède à sa possibilité d'être sujet; c'est-à-dire sujet d'un corps de vérité réellement orienté (2009-10: 28 de oct. 2009).

En los apartados siguientes veremos en qué consiste hoy en día vivir la vida según la Idea.

#### **1.2.3.1.2.- La vida según la Idea o el materialismo dialéctico**

Para Badiou el acceso de un individuo a la Idea o Ideación supone una conversión del sistema de creencias que orienta su existencia. Badiou denomina «metafísica» a este sistema de creencias. Así lo define en un seminario impartido entre el 2003 y el 2004 de título *Images du temps présent: Qu'est-ce que vivre ?*: «Une métaphysique est un système de représentations générales comportant des thèses sur ce qu'il y a, sur ce qui devient, sur ce qui est, mais qui sont en même temps des organisations de la vision du monde» (2003-04: 22 de oct. 2003)<sup>114</sup>. En la teoría formal del sujeto Badiou nos mostró cómo la consistencia estructural de un mundo natural, normal u ordinario se fundamentaba en unos axiomas fundamentales que afirmaban la existencia de cuerpos finitos pertenecientes a una situación y operadores lógicos o «protocolos de acción» que

---

<sup>114</sup> «Metafísica», por tanto, es el conjunto de principios que posibilitan una visión del mundo determinada. Dichos principios se encuentran constituidos, principalmente, por un conjunto de declaraciones de existencia –en términos matemáticos serían axiomas o fundamentos– y de protocolos de acción que se derivan de ellos –protocolos de demostración u operaciones lógicas. A partir de estos componentes es posible construir diferentes discursos éticos y afectivos que legitiman intelectual y moralmente el mundo de lo posible y el de lo imposible, ya que el término se aplica también al mundo post-acontecimiento.



legitimaban un lenguaje que determinaría la legalidad de los objetos posibles. Desde este punto de vista podríamos decir que la consistencia de un mundo natural u ordinario se fundamentaría en el enunciado onto-lógico «no hay más que cuerpos finitos y lenguajes posibles». Posteriormente, y a través de la teoría afectiva del sujeto, nos presentó cómo las figuras dominantes utilizaban estos lenguajes posibles para construir discursos fatalistas y figuras éticas nihilistas dominados por los afectos del miedo y del goce efímero e individual. Asimismo vimos cómo un mundo histórico o post-acontecimental se diferenciaba de un mundo natural u ordinario porque sus axiomas fundamentales afirmaban la presencia de, al menos, un cuerpo infinito y genérico que, en la medida en que derivaba de las consecuencias de un acontecimiento singular, mostraba un lenguaje excepcional al lenguaje que regulaba el orden de lo posible. Ya sabemos que el nombre que Badiou da a estos cuerpos post-acontecimentales es el de «sujeto de una verdad», de manera que podríamos afirmar que la metafísica que sostiene la consistencia estructural de un mundo histórico o post-acontecimental se fundamenta en la creencia de que no sólo hay cuerpos finitos y lenguajes posibles, sino que hay sujetos de verdades o, lo que es lo mismo, no sólo hay cuerpos finitos y lenguajes posibles, sino que además hay cuerpos infinitos y lenguajes imposibles. La teoría afectiva del sujeto nos mostró cómo a partir de estos lenguajes imposibles es posible elaborar otro tipo de discursos y figuras éticas que, lejos de estar dominadas por los afectos del miedo y del hedonismo contemporáneo, sostienen su heroicidad en la valentía, la justicia y la felicidad. Así pues, la operación de la Idea complementa la creencia metafísica común con la afirmación extraordinaria de que hay cuerpos-sujetos derivados de acontecimientos. En otras palabras, la Idea mediaría en la conversión a través de la cual un individuo humano sustituye la máxima que subyace en el discurso ordinario de las opiniones, y que reza «no hay más que cuerpos y lenguajes», por la máxima de «no sólo hay cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades» (Badiou, 2006b: 18, 20). Badiou propondrá el nombre de «materialismo democrático» para referirse a la metafísica común contemporánea<sup>115</sup>, recuperando el término de «materialismo dialéctico» para referirse a la metafísica que se deriva del encuentro con la Idea. Ambos

---

<sup>115</sup> «Cette métaphysique commune ou ordinaire, omniprésente et partagée par tout le monde, y compris nous tous, je crois qu'on peut l'appeler le matérialisme démocratique. C'est le nom que je vous propose» (Badiou, 2003-04 : 22 de oct. 2003).

tipos de materialismos establecen una orientación a la hora de vivir la vida. Veamos con más detalle en qué consisten ambas orientaciones.

#### **1.2.3.1.2.1.- Materialismo democrático y materialismo dialéctico**

«Materialismo democrático» designa a la ideología que define y domina el mundo de las opiniones contemporáneas (al que Badiou, siguiendo la estela platónica, le denominará «*doxa*») o mundo posmoderno a partir de la creencia metafísica ordinaria que lleva a un individuo a reconocer únicamente la existencia objetiva de cuerpos solitarios y, en primer lugar, de su propio cuerpo<sup>116</sup>. En lo que se refiere al plano afectivo se evidencia la dominación del comercio y del negocio bajo la lógica de la compra y venta, y el convencimiento del individuo de su propia finitud, de la exposición al placer efímero, al sufrimiento y a la muerte. Para Badiou este paradigma ideológico ya fue identificado filosóficamente por Nietzsche y Bergson, pero ha sido ampliamente desarrollado en la contemporaneidad a partir del pensamiento de Deleuze por Foucault, Negri y Agamben a través del término «biopolítica», «bio-poder» o «bioética» (2003-

---

<sup>116</sup> «¿Cuál es la ideología dominante hoy? O, si ustedes quieren, ¿cuál es, en nuestros países, la creencia natural? Existen el libre mercado, la tecnología, el dinero, el trabajo, el blog, las reelecciones, la sexualidad libre, etc., pero yo pienso que todo eso puede ser concentrado en una simple declaración: Sólo hay cuerpos y lenguajes. Esta declaración es el axioma de la convicción contemporánea. Propongo nombrar a esta convicción materialismo democrático» (Badiou, 2010e: 111). En esta cita en la que Badiou define el término «materialismo democrático» observamos que se refiere a ella en tanto ideología dominante o creencia natural. Estos términos se equiparan así al término de «metafísica ordinaria o común» utilizado en su seminario del 2003-04. El término de «ideología», equivalente a «metafísica» o sistema de creencias que posibilitan una visión del mundo, queda así ampliado en la medida en que se refiere además al sistema de creencias derivadas del mundo post-acontecimental resultado del encuentro con la Idea y al que Badiou ha dado el nombre de «materialismo dialéctico». Así cobra sentido la afirmación ya citada: «[...] est “idéologique” ce qui relève d’une Idée» (*id.* 2009a: 189). Desde este punto de vista la ideología dominante es una falsa ideología porque no se obtiene de ninguna Idea. Y dado que la Idea nos muestra la totalidad sistemática de un mundo, podríamos decir que la ideología dominante no muestra un mundo sino un mundo falso o el mundo de unos pocos (*id.*, 2007a: 65). Otros términos que Badiou utiliza para referirse a la ideología dominante del mundo contemporáneo son «posmoderno» o «doxa»: «“Posmoderno” es uno de los nombres posibles del materialismo democrático contemporáneo» y «Para validar la ecuación existencia=individuo=cuerpo, la doxa contemporánea debe valientemente absorber la humanidad dentro de una visión positiva de la animalidad» (2006b: 18).

04: 22 de oct. 2003; 2006b: 18-9; 2010e: 112-3). Todos estos autores coinciden en ubicar a la vida y la corporalidad como nociones centrales y organizadoras del pensamiento. La categoría de «vida» designa a la vez el ser de aquello que es captado dentro de la figura de su devenir efectivo o de su inmanencia y la norma que establece qué significa vivir según la inmanencia de la vida: «El ser humano, en el régimen del “poder de la vida”, es un animal un tanto triste, y debe ser convencido de que la ley del cuerpo fija el secreto de su esperanza» (Badiou, 2006b: 18). Así, en la contemporaneidad, los Derechos Humanos se mostrarán como los derechos de la vida, como los derechos de un individuo desolado por poseer un cuerpo sufriente y mortal que aspira al placer. En esto consiste la «bioética» o «biopolítica», norma materialista del mundo contemporáneo, en la protección humanista de la vida de todos los animales, incluidos los humanos: «Nuestro materialismo es así el de la vida. Un biomaterialismo» (*op. cit.*: 18).

Por otra parte este materialismo es, a su vez, democrático en la medida en que reconoce la pluralidad e igualdad jurídica de sus lenguajes. Para Badiou la absorción de la humanidad dentro de la animalidad acaba identificando al animal humano con la diversidad de sus subespecies y con los derechos democráticos inherentes a esta diversidad: «Comunidades y culturas, colores y pigmentos, religiones y órdenes religiosos, usos y costumbres, sexualidades dispares, intimidades públicas y publicidad de lo íntimo: todo y todos merece y merecen ser reconocidos y protegidos por la ley» (*op. cit.*: 18). Los términos de «tolerancia» y «minoritarismos» determinan el consenso en torno a ley de la igualdad universal de las diferencias de lenguajes y legitiman el «derecho de intervención» ante aquellos lenguajes «totalitarios» que pretendan regular a todos los lenguajes y a todos los cuerpos: «No hay democracia para los enemigos de la democracia» (*id.*, 2010e: 114).

Estamos en disposición de entender por qué la metafísica ordinaria recibe, en Badiou, el nombre de «materialismo democrático». El materialismo democrático contemporáneo es una metafísica porque es una tesis sobre aquello que hay: «no hay más que cuerpos y lenguajes» (2006b: 17). Tenemos por un lado cuerpos y por otro lenguajes, pero también tenemos por vía de las consecuencias una relación pragmática

por la que los cuerpos son afectados por los lenguajes. Y dado que los únicos lenguajes posibles son los lenguajes legitimados por las leyes democráticas del mercado y de los derechos humanos (es decir, lenguajes de la competencia, del consumo, del espectáculo de las víctimas, de la tolerancia a la diferencias...), el único devenir posible de los cuerpos es aquel que está definido a través de figuras éticas individuales o comunitarias: «La más clara forma contemporánea del materialismo democrático es: Sólo hay individuos y comunidades». (*id.*, 2010e: 118). Para el materialismo democrático los discursos derivados de los lenguajes posibles determinan las condiciones del vivir de los cuerpos, dejando que éstos desplieguen sus virtualidades a través de formas individuales o comunitarias. Esto imposibilita pensar en la existencia de verdades, porque en la medida en que «la universalidad de las verdades es soportada por formas subjetivas que no pueden ser ni individuales ni comunitarias» (*id.*, 2006b: 25).

Ya hemos visto cómo el cuerpo-sujeto de una verdad aunque estaba compuesto por elementos del mundo en el cual este cuerpo aparecía, exhibía la forma de una figura universal, infinita y eterna. La figura del cuerpo-sujeto de una verdad se articulaba en torno a la disposición operativa de los trazos de un acontecimiento, de manera que aunque se mostraba en una temporalidad y localización empíricamente concreta, su excepcionalidad resultaba legible desde cualquier punto temporal o desde cualquier mundo. De esta manera, la afirmación de la existencia de verdades llevaría implícita la división dialéctica de la metafísica materialista contemporánea<sup>117</sup>. Al afirmar la existencia de cuerpos de una verdad no afirmamos una adición (verdades como simples suplementos de los cuerpos y lenguajes) ni una síntesis (verdades como la autorrevelación de los cuerpos capturados por los lenguajes), sino que afirmamos la existencia de una excepción a lo que hay, una discontinuidad. El materialismo dialéctico divide la creencia fundamental del materialismo democrático complementándola como una creencia excepcional: «No hay más que cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades» (*id.*, 2006b: 20) O, lo que es lo mismo: no sólo hay cuerpos que despliegan su virtualidad según el lenguaje de lo posible sino que hay nuevos cuerpos a partir de

---

<sup>117</sup> Recordemos en este momento la reformulación maoísta de la figura dialéctica hegeliana que Badiou realiza en su *Théorie du sujet*, y que le permitía «aprehender cómo lo Uno de la unidad de los opuestos soporta la contrariedad en su ser» (Badiou, 1982: 31).

los cuales construir un lenguaje de lo imposible. Y lo imposible para el materialismo democrático son las figuras universales que atraviesan el individualismo y el particularismo contemporáneo, y las figuras eternas, infinitas e inmortales que se oponen al hedonismo y victimismo de los discursos vitalistas. La figura lógica que se sustrae del materialismo dialéctico es una figura en la que lo posible de un mundo se encuentra con su imposible. Badiou acudirá al término deleuziano de «síntesis disyuntiva» para referirse a ella. La síntesis disyuntiva no señala el carácter contradictorio de dos términos, ni el desarrollo de una contradicción, sino el inciso excepcional de un término sobre el otro, de manera que en cierto sentido lo contiene al tiempo que lo mantiene a distancia. Podríamos decir, usando términos lacanianos, que el enunciado del materialismo dialéctico es expresamente un enunciado que al surgir de la excepción de los componentes del materialismo democrático es incapaz de «hacer un todo [il ne fait “pas tout”]» (2003-04: 14 de enero 2004)<sup>118</sup>. El materialismo democrático admite el cierre totalitario del mundo que define bajo el enunciado: «hay el mismo mundo [il y a le même monde]». El materialismo dialéctico, por el contrario, rebasa el materialismo democrático afirmando «hay el mismo mundo, sin embargo hay otra cosa [sinon qu’il y a autre chose]» (*op. cit.*). Nos propone una nueva visión del mundo. Para esta metafísica el mundo ya no aparece experimentado bajo la condición de la figura del Uno sino bajo la figura del Dos. Badiou denominará a esta última figura la «escena del Dos» [«La scène du Deux»].

#### 1.2.3.1.2.2.- La experiencia del mundo según la «impureza» de la «escena del Dos»: el mundo de las opiniones y el mundo de las verdades

---

<sup>118</sup> «Autrement dit “corps”, “langages”, “vérités”, l’énoncé n’en est pas la totalisation. Et il n’en est pas la totalisation puisque les vérités sont en exception des deux autres. Donc nous avons cette figure du lien disjonctif qui fait que le deuxième énoncé n’est pas totalisant, et comme il n’est pas totalisant il n’instruit aucune totalité. Les vérités ne font pas totalité avec les corps et les langages [...]. On dira la même chose pour les vérités. Les vérités sont en exception par rapport à ce qui a lieu en termes de corps et de langages, mais elles ne totalisent pas les corps et les langages [...] le matérialisme dialectique (encore une fois si l’on accepte cette transcription lacanienne) est du côté du “pas tout”, qui est du côté féminin, vous le savez. Donc le matérialisme dialectique est la femme du matérialisme démocratique. Je ne sais pas si c’est un couple. Il n’y a pas de totalité dans un couple, justement c’est intotalisable mais c’est quelque chose comme ça» (Badiou, *op. cit.*).

¿Qué significa experimentar el mundo bajo la «escena del Dos» del materialismo dialéctico? Tomando como base la escena amorosa<sup>119</sup>, Badiou caracterizará esta experiencia como aquella que rompe con las unidades primordiales y establece el reino del Dos sobre la experiencia del mundo. La metafísica del materialismo dialéctico surge, al igual que la situación amorosa, como consecuencia de un «flechazo [coup de foudre]», aquello que habíamos denominado un acontecimiento. Este «flechazo» aparece como un elemento de contingencia como consecuencia de un encuentro azaroso. Este encuentro es el comienzo de todo. Así aunque el flechazo del acontecimiento aparece y desaparece sin que pueda ser identificado en un primer momento como algo conocido se nos muestra como el emblema de un advenir cualquiera que únicamente adquiere forma retroactiva a partir del «trabajo» en sus consecuencias. Ya vimos como este trabajo comenzaba con un enunciado objetivo que ponía nombre a dicho encuentro: «Hay cuerpos post-acontecimentales» o, lo que es lo mismo, «hay verdades» (en el caso de la situación amorosa se trataría de la declaración: «Te amo» (Badiou, 2010g: 55). Así cuando el encuentro es fijado por la declaración, cualquiera que sea su forma, comienza entonces la experiencia dialéctica (o disyuntiva) propiamente dicha, la experiencia de un mundo que existe según la «escena del Dos»: la experiencia de que hay cuerpos finitos y el lenguaje de la seguridad y del hedonismo

---

<sup>119</sup> Badiou desarrolla su teoría filosófica de la «escena del Dos» a partir de las ya comentadas lecturas maoístas y de la concepción lacaniana del amor. Badiou, al igual que Jacques Lacan, piensa que el amor no es otra cosa que una sustancia adhesiva, un “pegamento” que liga a dos sujetos divididos en una unidad amorosa. Tanto para Badiou como para Lacan, el amor suplementa la cuenta-por-uno instaurando una figura dividida en dos términos relacionados: «L’amour, c’est essentiellement le moment où le monde est expérimenté à deux, au lieu d’être expérimenté à un. La construction amoureuse n’est la conception romantique fusionnelle, où les amants disparaissent dans une unité suprême, extatique, qui n’a sa vérité que dans la mort, comme on le voit chez Tristan et Yseut. Je pensé tout au contraire que l’amour fractionne l’unité narcissique de chacun de telle sorte qu’il ouvre à l’expérience du monde qui s’assume comme l’expérience du deux. J’ai appelé l’amour la “scène du Deux”» (*op. cit.*: 51). Los textos fundamentales en los que Badiou ha desarrollado esta figura en relación al amor son «¿Qu’est ce que l’amour?», texto publicado en *Conditions* (1992) y «La scène du Deux» (1999c) en *De l’amour*, Recientemente ha retomado su reflexión acerca del amor en dos breves textos: *Eloge de l’amour* (2009b) y *Il n’y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur “L’Étourdit” de Lacan.* (2010d). Más adelante desarrollaremos la concepción del amor como verdad en Badiou.

individual de una ética nihilista, individualista o particularista y la experiencia de que hay cuerpos infinitos y el lenguaje heroico y justo de una ética de las verdades universales. Badiou, haciendo uso de la terminología platónica denominará al primero «mundo sensible o mundo de las opiniones o doxa» y al segundo «mundo inteligible o mundo de las verdades»<sup>120</sup>.

Sin embargo, esta experiencia de la «escena del Dos», al igual que la experiencia del amor, no es una figura estática que surja como consecuencia de un contrato o de una negociación entre dos elementos completamente independientes. En primer lugar no existe negociación porque no existe una tercera posición, una «instancia arbitral» a la que poder acudir para regular esta experiencia dividida. Lo único que existe es la experiencia de la humanidad, un mundo humano, dentro de la inmanencia de su propia construcción<sup>121</sup>. La «escena del Dos» se muestra como una situación dividida entre lo que

---

<sup>120</sup> «Vers l'interprétation classiquement dualiste de Platon: à savoir il y a deux mondes, le monde sensible et le monde intelligible. Cette interprétation est fautive. Ce n'est pas parce qu'il y a des métaphores, des expressions métaphoriques qui désignent le fait qu'il y a le monde intelligible et le monde sensible qu'il y a deux mondes. Non, non! Il y a évidemment pour Platon un seul monde. Il y a un seul monde dans des déclinaisons sensibles et intelligibles qui, d'ailleurs, sont profondément unifiées; puisque en définitive c'est ce que désigne le motif très singulier de ce qu'on traduit par "participation", méthexis; méthexis ça veut dire que le sensible c'est un degré de quelque chose qui, dialectiquement finalement, se laisse appréhender ou penser selon l'intelligible, dans un processus qui est un processus dialectique, comme le dit Platon lui-même» (2009-10: 10 de mayo 2010).

<sup>121</sup> Badiou concibe la humanidad como el único «soporte» en el que se crean las verdades en el mundo. En otras palabras, toda excepcionalidad debe darse de manera inmanente al propio mundo. «Hay un solo mundo» afirmará Badiou en *De quoi Sarkozy est-il le nom?* (2007a: 53-66). De esta afirmación se deriva la tercera tesis, a saber, no hay posibilidad de experiencia alguna que sea externa a la unicidad del mundo. La humanidad no puede ocupar una «meta-posición» que «sobrevuele» el mundo, como diría Merleau Ponty. No hay una tercera posición desde la cual algún tipo de consciencia divina o narrador omnisciente podría experimentar como una totalidad las dos posiciones de experiencia disyuntas. ¿Dónde buscar, entonces, el factor que mantiene irremediabilmente separadas dichas experiencias? Para Badiou, debemos buscarlo precisamente en el mismo factor que las mantiene relacionadas, que no es otro que la propia operación que le dio origen. En otras palabras, el Dos de la escena que inaugura el materialismo dialéctico no es una tercera experiencia que surge como consecuencia de la suma de dos experiencias diferentes, sino una experiencia dividida que surge como una operación sustractiva, donde la propia operación se muestra precisamente como aquello que las mantiene unidas.

hay y una operación creativa que, en la medida en que carece de referente alguno externo a ella misma, debe avanzar «punto por punto». Por otro lado esta operación creativa no afronta la «escena del Dos» partiendo de la independencia de sus elementos (su disyunción pura) sino del punto en común o «punto tangencial [point de tangence]» que supone el origen declarativo de su encuentro acontecimental (Badiou, 2010g: 58)<sup>122</sup>. La declaración o «huella» del acontecimiento, tal y como vimos, se mostraba

---

<sup>122</sup> Siguiendo el pensamiento de Lacan y el desarrollo de su concepto de «objeto (a)», Badiou encuentra en la escena amorosa la mejor representación de su «escena del Dos». La figura del amor evidencia la disyunción de la figura «hombre» y la figura «mujer» dentro de la inmanencia de la humanidad que los une. El Dos del amor no es susceptible de ser contado por uno (uno más uno), ya que eso significaría formar una totalidad sintética observable a partir de una tercera posición externa y, por lo tanto, ajena a la situación amorosa. Se dirá así que «hay una posición y otra posición» (Badiou, 1992a: 249), cada una siendo disyunta de la otra, de manera que ninguna posición puede interiorizar las dos o de tener experiencia del otro: «[...] nada de la experiencia es lo mismo para la posición hombre que para la posición mujer. Nada. Esto quiere decir: las posiciones no reparten la experiencia; no hay presentación afectada a “mujer” y presentación afectada a “hombre”, y después, zonas de coincidencia o de intersección. Todo está presentado de tal modo que ninguna coincidencia es atestiguable entre lo que afecta a una posición y lo que afecta a la otra. Se denominará a este estado de cosas disyunción. Las posiciones sexuadas son disyuntas en cuanto a la experiencia en general» (*op. cit.* 245). El carácter incompleto o disyuntivo de la totalidad que une ambas posiciones amorosas, nombrado por Lacan como «objeto (a)», será nombrado por Badiou «objeto atómico o (u)». El «objeto atómico (u)» es el punto de intersección entre los dos sexos que prueba la inevitabilidad por la cual los sexos nunca se «reunirán». De manera que al no poder ser presentada la representación de la escena amorosa será siempre incompleta ya que para ello dicho objeto debería ser un objeto de una experiencia o de un saber directo, postulando una tercera posición, cosa que carecería de relevancia ya que sería ajena a la dualidad de la propia escena amorosa. La relación amorosa, afirmará Badiou, no puede ser representada bajo la figura la unidad, sino bajo la figura del Dos. Entendiendo por el Dos el proceso continuo de mantenimiento de la unidad de la disyunción de la pareja: «Para tener a la vez la disyunción y que hay verdad hace falta partir del amor como proceso, y no de la conciencia amorosa. Se postulará entonces que el amor es precisamente eso: el advenimiento del Dos como tal, la escena del Dos. Pero atención: esta escena del Dos no es un ser del Dos, lo cual supone el tres. Esta escena del Dos es un trabajo, un proceso. No existe sino como trayecto en la situación, bajo la suposición de que hay Dos. El Dos es el operador hipotético, el operador de búsqueda aleatoria, de tal trabajo o de tal trayecto» (*op. cit.*: 249 -250). Para más detalle acerca de la lectura psicoanalítica del amor como escena de Dos, véase: «Gai Savoir Sera: The Science of Love and the Insolence of Chance» de Copjec (2005), «“I Love (U)””: Badiou on Love, Logic, and Truth» de Hair (2005), «Nothing is not always no-one: (a)voiding love» de Johnston (2005) y «Feminine Love and the Pauline Universal» (2005).



como ese punto de unión, en la medida en que representa el conjunto de operaciones que media en el paso del mundo de las opiniones y al mundo de la verdad. De esta manera, un procedimiento verdadero siempre necesitará de su parte disyuntiva, es decir, del saber de las opiniones dominantes, a lo largo del infinito proceso de transformación. Por otro lado, este proceso de transformación que caracteriza y divide la escena de Dos de un mundo post-acontecimiental no es un proceso lineal o progresivo, sino un proceso confuso, lleno de vaivenes, recaídas, retrocesos, dudas y tentaciones. Podríamos decir que la incorporación a la «escena del Dos» de un mundo post-acontecimiental no consiste en la incorporación a un dos, es decir, a elección entre dos individualidades *puras* completamente independientes, sino a la *impureza* de una operación continua de separación y dependencia, de disyunción y síntesis, entre el Dos que constituye el «mundo de las verdades» en relación al «mundo de las opiniones». Formalmente, podríamos definir el materialismo dialéctico como el proceso infinito de *purificación* de una figura *impura*. Tal y como veremos a continuación, el encuentro con Idea representa para Badiou el complejo proceso por el que un individuo abandona la visión del mundo según el materialismo democrático –la *pureza* de la figura del Uno (el mundo tal y como es)– por la visión del mundo según el materialismo dialéctico –la *impureza* de la figura del Dos (y, sin embargo, el mundo puede ser presentado de otra manera)<sup>123</sup>.

En *Théorie du sujet* la experiencia dividida del mundo se veía acechada en todo momento por la tentación de una vuelta a la pureza de la figura del Uno. Estas tentaciones, afirmaba Badiou, limitaban el oscilar de la experiencia disyuntiva del Dos, entre la ausencia de relación de dos individualidades aisladas y su fusión en el Uno de la

---

<sup>123</sup> Esta aparente paradoja que supone pensar en el materialismo dialéctico no como un estado, sino como un proceso imposible de *purificación* de una *impureza*, resultará fundamental para entender por qué Badiou encuentra en el cine el referente de la tarea filosófica. Tal y como veremos más adelante para Badiou el arte del cine representa, precisamente, la búsqueda continua de una idea artística singular a partir de imágenes que no son arte y de otras artes que no son cine. Pero, tal y como nos señala Badiou, esta tarea de *purificación* nunca se ha consolidado porque el cine siempre acaba acudiendo a la toma de imágenes convencionales y a la apropiación de otras ideas artísticas para producir sus ideas. En el fondo, para Badiou, el arte del cine representa el paradigma de un modo de hacer que pretende alcanzar su autonomía artística asumiendo su irremediable dependencia de lo convencional y de las otras artes.

totalidad. Cualquiera de estos dos límites supondría el fin de todo procedimiento del Dos bajo las figuras estáticas unitarias: a través de la recaída en la figura conservadora de la negociación contractual con el estado dominante o de la oscuridad de las figuras del terror a cargo del absolutismo dogmático y transcendental. Las últimas obras de Badiou recogen el proyecto original de reelaborar un nuevo materialismo dialéctico. El materialismo dialéctico se muestra así como un proceso infinito por el que se mantiene una relación *impura* (de dependencia y exclusión, de sustracción y purificación, de construcción y destrucción) con respecto al saber establecido. Se trata, por tanto, de una lucha continua por tratar de mantener la visión del Dos, evitando desfallecer y caer en la seguridad de la visión unitaria del mundo contractual de las opiniones o en el terror de un mundo obsesionado por la victoria final de una nueva humanidad. Con otra palabras, el materialismo dialéctico consiste en un movimiento continuo de sístole y diástole, de expansión y de contracción, en el que sus dos momentos (la creencia en las opiniones y en las verdades) se dilatan o se contraen entre los límites de su separación definitiva y su fusión inalcanzable<sup>124</sup>.

En uno de sus últimos seminarios Badiou hablará de cómo en el plano antropológico, la escena de Dos del materialismo dialéctico podría representarse como un debate interno que divide y atraviesa a un ser humano que está afectado por el reconocimiento de la existencia de verdades y de su presencia inevitable dentro del mundo de las opiniones:

---

<sup>124</sup> Dentro de la formalización propuesta por Badiou para la situación amorosa, existiría una «posición hombre» y una «posición mujer», que representaría la disyunción sexual de la que se parte, y además un punto «u» que representaría un universal o punto de encuentro excepcional evidenciado por la declaración amorosa. El procedimiento del amor trataría de construir una escena de Dos a partir de este punto de encuentro y no a partir de una situación de disyunción pura. Después de dicho encuentro se trataría siempre de presentar las cosas que dilatan de alguna manera el punto que los unifica: «Je propose ainsi de présenter l'amour comme des moments de systole et de diastole, c'est-à-dire d'expansion et de contraction. On observe cela empiriquement: il y a des moments de dilatation où le deux s'approprie un fragment du monde de façon véritablement duelle et des moments où, le narcissisme exigeant ses droits, on se replie sur la base, sur quelque chose qui est très proche du point initial. Ce jeu peut aboutir à un moment où le "u" cède et ouvre le propos de la séparation» (2010g: 59) Así en *L'Éloge de l'amour* (2009b) Badiou afirmará que el amor se desarrolla haciendo frente a sus dos enemigos: la seguridad del contrato del matrimonio y el confort de los placeres limitados (16) y el encuentro fusional romántico (33).

On pourrait imaginer que le débat entre vérité et opinion, à supposer qu'il existe, soit un débat qui traverse et divise un sujet qui est le même; c'est-à-dire que dans toute subjectivité pensante il y aurait au fond un débat interne, ou intime, entre finalement la possibilité d'existence des vérités, la discussion de leur existence, et puis de l'autre côté eh bien la présence inévitable dans le monde des opinions (2009-10: 17 de febrero 2010).

En este seminario para Badiou la tesis fundamental que rige la filosofía de Platón es la misma que rige el materialismo dialéctico, a saber, que el individuo, en tanto que entidad corporal singular, puede participar tanto del mundo de las opiniones como de las verdades. De manera que es el mismo individuo incorporado a las consecuencias de un acontecimiento el que puede participar en «une subjectivité de type “opinion”» y en «une subjectivité de type “vérité”». Como entidad corporal y animal el individuo es uno, pero como sujeto no lo es pues se encuentra dividido en «deux instanciaciones subjectives foncièrement différentes». El individuo del mundo post-acontecimiental se encuentra atravesado a la vez por una verdad y por una opinión. No se trata de una unidad ya que puede participar en cualquiera de las dos subjetividades simultáneamente. Para Badiou, al igual que para Platón, el sujeto de la opinión es el ciudadano democrático, sustituible por cualquiera de los otros ciudadanos, que valora la opinión en la medida en que es suya: «a cada uno su opinión [à chacun son opinion]» (*op. cit.*). El sujeto de una verdad, en cambio, no puede ser definido dentro del léxico existente ya que participa en un protocolo de construcción de un lenguaje excepcional a partir de las consecuencias de un acontecimiento. El individuo que se incorpora a la escena de Dos del materialismo dialéctico se incorpora de esta manera a un complejo proceso de subjetivación. Un proceso caracterizado por una sucesión continua de deliberaciones, dramas, intentos y rectificaciones entre dos «registros subjetivos diferentes [registrations subjectives différentes]»: el sujeto de la opinión que se orienta por lenguajes particulares de los contratos del mercado y del derecho constitucional y el sujeto de una verdad orientado por una experiencia excepcional abierta a todos e inmanente al propio mundo de las opiniones. En esto consiste precisamente para Badiou el proceso de ideación o Idea, en el conjunto de elecciones, tentativas, dudas y contrapartidas que surgen entre dos modos de orientarse en la vida como consecuencia

de que un individuo reconozca objetivamente que además de la existencia de cuerpos finitos y lenguajes particulares existen verdades post-acontecimientales. Podríamos decir que, para Badiou, la Idea no es más que el lento e infinito proceso de incorporación de un individuo a este modo dividido e impuro de experimentar el mundo.

#### **1.2.3.1.2.3.- La experiencia de la temporalidad en la «escena del Dos»: el tiempo de la duración inmóvil y el tiempo de la acción.**

El encuentro con la Idea supone, como consecuencia de un nuevo modo de experimentar el mundo, el comienzo de una nueva temporalidad, la temporalidad del Dos. La experiencia de la temporalidad propia de la «escena del Dos» del materialismo dialéctico nos propone una síntesis disyuntiva entre la temporalidad del instante del mundo de las opiniones y la temporalidad de la eternidad del mundo de las verdades. Tal y como veremos a continuación, el encuentro con la Idea nos permite experimentar la temporalidad, no sólo según la tiranía del rápido movimiento que nos impone el mercado, sino también según el lento despliegue de las verdades a lo largo de la historia.

Para Badiou, el materialismo democrático contemporáneo nos propone una experiencia del tiempo como una sucesión de instantes intercambiables. Envueltos como estamos en la inmanencia de los cuerpos finitos y la libre circulación del mercado, la experiencia del tiempo es construida de acuerdo con la sucesión de diferentes momentos efímeros e intercambiables entre sí. Badiou identificará a la juventud como emblema de esta temporalidad, «puesto que ella simboliza un tiempo sin retención» (2009c: 25). La rapidez, el movimiento y lo efímero son sus características fundamentales. El mundo contemporáneo nos enseña todos los días que algo cambia, que algo se transforma a una rapidez estupefacta y que es necesario correr detrás de ello: «[...] c'est l'immédiat, le divertissement, la mode, les marques, les chaussures, l'innovation, la modernité, l'esprit de groupe et d'entreprise, être un jeune créatif, la communication à tout va, la sexualité ostentatoire, le sport, le look, le patin à roulettes, la musique dans les oreilles, la décontraction, la disponibilité, fabriquez-en tant que

vous voulez! C'est ce qui est appelé jeunesse du monde, dont je ne dis pas qu'il aille se tenir» (2001-02 : 13 de marzo 2002).

Pero en el fondo, afirma Badiou, detrás de este continuo movimiento fugaz, se esconde la inmovilidad del vacío: «Et que s'il y a un jeunisme contemporain, c'est en définitive parce que jeunesse peut être l'emblème apparent ou l'apparence d'emblème de cette temporalité fuyante, de cette vacuité qui est constamment mobile» (*op. cit.*) Bajo la apariencia del movimiento constante existe una «vacuidad cambiante», una «agitación estancada», una especie de «fascinación estupefaciente [charme stupéfiant]» que consigue que la temporalidad del presente se muestre inmóvil y afectada por su propia nada. En la medida en que hoy en día todo cambia nada puede ser nuevo. El espectáculo, por ejemplo, es el prototipo de este tipo de inmovilidad, la inmovilidad de la insignificancia agitada. En la sociedad del espectáculo todo puede cambiar excepto el propio cambio.

Para Badiou la temporalidad del instante que caracteriza el mundo contemporáneo nos impide identificar la presencia de un presente: «[...] l'absence du présent est colmatée par la prégnance de l'immédiat [...]. Le fait de l'autorité absolue de l'immédiat est un prix payé à l'absence de présent» (2005-06: 14 de dic. 2005). «Il n'y a pas de présent» declara Badiou en otro de sus seminarios, «peut signifier que ce qu'il y a est absorbé» (2002-03: 9 de oct. 2002). La época actual es esencialmente una «époque plana [époque plate]». Tal y como hemos visto, la subjetividad que le corresponde es una subjetividad de la supervivencia y de la conservación, de manera que su temporalidad es percibida como la continuidad, la imitación y repetición de lo mismo. «La temporalité d'une telle époque est celle de la tradition: imitation et répétition» (*op. cit.*). Esta continuidad, paradójicamente, no es incompatible con un cierto tipo de cambio, a condición, claro está, de que aquello que no cambie sea el propio cambio: «On sait bien que l'agitation de la modernité est compatible avec l'idée selon laquelle il n'existe rien d'autre que la continuation de cette agitation même : c'est un temps de la nouveauté incessante ou chronique, mais sans novation véritable, sans rupture» (*op. cit.*). Así, podríamos afirmar que la característica principal de la experiencia de la temporalidad para el materialismo democrático contemporáneo es el movimiento fugaz del instante

intercambiable y la conservación de lo mismo. Así, sin distinción con el pasado ni expectativas de proyecto futuro, la temporalidad del presente se desvanece en una sucesión de momentos inmediatos y efímeros: «Le matérialisme démocratique», afirma Badiou, «est une doctrine sécuritaire détemporalisée» (2005-06: noviembre 2005). En otras palabras, la temporalidad del materialismo democrático no es adecuada para pensar el mundo ya que, dominada por el movimiento fugaz y la sucesión de instantes intercambiables, carece de referencias para orientarnos. La tiranía del instante acorta la memoria [«du passé, faisons table rase»] y la duración del proyecto [«il n'y a pas de projet»]. Así, mientras que el presente se dilata, el pasado y el futuro se reducen. Pero en su dilatación, el presente no se identifica respecto a la repetición del pasado y ni a su anticipación respecto a un futuro a venir. De manera que en un mundo en el que todo es presente no es posible orientarse apelando a la categoría del tiempo y el propio presente desaparece. De ahí que Badiou afirme que en el mundo capitalista-parlamentario sea posible prescindir de la temporalidad y, por extensión, del presente.

El materialismo dialéctico, sin embargo, nos plantea la posibilidad de experimentar una temporalidad diferente, a saber, la existencia de un presente caracterizado por un punto de ruptura radical con respecto a la repetición de lo mismo y por la anticipación de una proyección futura que agota lo posible. La experiencia del mundo entero existe subjetivamente en dicho punto, y este punto es el lugar de un nuevo presente. A partir de dicho punto se despliega un nuevo tipo de dilatación temporal excepcional a la dominante. Para Badiou esta nueva experiencia se opone a la concepción (a)temporal dominante de un presente dilatado por el movimiento de breves instantes intercambiables, en la medida en que nos propone la experimentación de un presente construido por la «grande amplitude temporelle» de las verdades en su devenir eterno por la historia (2002-03: 23 de octubre 2002). La experiencia de una temporalidad ampliada tiene origen, tal y como vimos, en el carácter universal y eterno de la lógica («huellas del acontecimiento») que caracteriza la consistencia de los cuerpos de una verdad. Así, un individuo que se incorpora a una Idea como consecuencia de la participación local en el cuerpo de las verdades de una época, se experimenta a sí mismo participando en el lento despliegue de dichas verdades a lo largo de la historia de la humanidad. Así lo expresa Badiou en relación a las verdades políticas:

[...] une Idée est la possibilité, pour un individu, de comprendre que sa participation à un processus politique singulier (son entrée dans un corps-de-vérité) est aussi, en un certain sens, une décision historique. Avec l'Idée, l'individu, en tant qu'élément du nouveau Sujet, réalise son appartenance au mouvement de l'Histoire» (2009a: 185-6).

La «Historia» aparece así, no como una línea de temporalidad continua, sino como el conjunto de diferentes momentos discontinuos en los que una verdad post-acontecimienta ha aparecido a través del «disfraz» propio de dicha época:

Une vérité n'est rien d'autre que cela : quelque chose qui a été créée dans la singularité d'un monde, qui y adhère quant à sa matière, mais qui cependant est reconnaissable comme telle du point d'un autre monde, ou plus précisément du point d'un autre corps subjectivable. Que veut dire reconnaissance ? Que cette vérité est utilisable par le nouveau corps subjectif d'un nouveau monde à ses fins propres, c'est-à-dire pour la production d'une autre vérité» (2005-06: enero 2006).

A través de la participación en el cuerpo subjectivable de una verdad un individuo se reconoce participando en un cuerpo universalizable capaz de reaparecer en cualquier otro mundo y en cualquier otra época. El encuentro con el mundo de las verdades nos presenta una experiencia de la temporalidad excepcional a la que nos impone el mundo del mercado y de la democracia. Participando en el despliegue local del sujeto de una verdad experimentamos la posibilidad «d'un ralentissement du temps, ce que Platon appelait la possibilité d'un long détour de la pensée, un décrochage par rapport à l'impérieuse vitesse du monde» (2001-02: 30 de enero 2002). El encuentro con el mundo de las verdades nos permite experimentar en la creación de un nuevo presente una temporalidad dominada por la categoría de «duración». El eterno despliegue discontinuo de los cuerpos subjectivables de una verdad permite que el individuo no sólo se reconozca participando en la construcción de una novedad singular y excepcional, sino que se reconoce formando parte de un pasado y de un futuro común.

Podríamos concluir afirmando que, tras la incorporación de un individuo a la Idea, la experiencia de la temporalidad del mundo se muestra dividida en Dos: la experimentación de la elasticidad de un presente eterno y su contracción en la brevedad

del instante. Así, el encuentro con las verdades de su época le permite experimentar no sólo que es posible vivir sometido a la rapidez y a la sucesión de instantes indiferentes, sino que es posible participar en la lenta y eterna construcción de un nuevo presente. En esto consiste ser contemporáneo, en participar punto por punto en la construcción de un nuevo presente, una nueva temporalidad, que participe en la duración eterna de las verdades de la humanidad. De esta manera la «escena del Dos» del materialismo dialéctico debe entenderse como el encuentro disyuntivo entre el tiempo de la duración inmóvil del mundo de las verdades y el tiempo de la acción efímera del mundo de las opiniones<sup>125</sup>. Este encuentro disyuntivo entre ambas temporalidades, tal y como vimos anteriormente, estaba mediado por la ruptura acontecimental. El acontecimiento no es más que el vacío de la ruptura, la pura discontinuidad que media entre la continuidad del movimiento del instante y la continuidad de lo eterno. En otras palabras, el encuentro con la Idea nos muestra que la temporalidad eterna del mundo de las verdades no es más que la sustracción de la construcción de un nuevo presente a partir de una ruptura acontecimental con la temporalidad del instante del mundo de las opiniones. Finalmente, concluiremos nombrando brevemente las concepciones temporales que se derivan de otras figuras subjetivas. Así, la experiencia de la temporalidad propia de un sujeto incorporado a la metafísica del materialismo dialéctico debería hacer frente a otras construcciones de la temporalidad más oscuras: la nostalgia de un tiempo pasado que oculta la novedad del presente bajo la tiranía de lo mismo y la utopía progresista, cuya obsesión por el advenir de la victoria final acaba devorando el presente mismo.

#### **1.2.3.1.2.4.- Conclusión: la vida según la Idea**

El materialismo dialéctico supone, por tanto, un nuevo modo de entender la categoría «vida». «¿Qué es vivir?», se pregunta Badiou en el último de los capítulos de *Logiques des mondes*. Tal y como hemos visto, «vida» es una categoría fundamental

---

<sup>125</sup> En nuestra opinión Badiou realiza esta distinción teniendo en mente la oposición de Bergson entre «duración pura de la conciencia» y el «tiempo exterior de la acción y de la ciencia». Tal y como expondrá en «El cine como experimentación filosófica» (2004c: 40) estas concepciones de la temporalidad aparecen reflejadas en algunos filmes de Ozu. Más adelante veremos en qué medida esta concepción dividida de la experiencia de la temporalidad convierte algunos filmes en instrumentos idóneos para la propedéutica de la tarea filosófica que nos propone Badiou.



para el materialismo democrático: «[...] en el nivel de la pura opinión, “tener una vida exitosa” es el único imperativo que es actualmente entendido por todos, porque “vida” designa toda correlación empírica entre los cuerpos y el lenguaje. Y la norma de la vida es, evidentemente, que la genealogía de los lenguajes sea adecuada al poder de los cuerpos» (2010e: 121). El encuentro con la Idea nos propone una nueva definición de «vida». Ya vimos cómo Badiou nombraba «Idea» a su teoría ético-formal del sujeto y cómo ésta consistía en la «polarización» de la realidad a partir del reconocimiento intelectual y afectivo de los cuerpos excepcionales de las verdades que caracterizaban un nuevo presente. La Idea, dijimos, consistía así en el proceso continuo por el que un individuo sustrae la «síntesis disyuntiva» de la estructura onto-lógica y de la estructura ético-afectiva de nuestro presente. A partir de la incorporación a la Idea el individuo deja de reconocerse exclusivamente como un cuerpo finito cuya potencialidad está determinada por los lenguajes posibles, para verse también como un cuerpo infinito capaz de desplegar nuevos lenguajes universales y eternos. De manera que un individuo incorporado a la Idea se incorpora a su vez a un modo de orientarse en la vida que sigue la lógica de la Idea, aquello que denominamos una «Ideo-logía».

Vivir según la Idea significa, después de todo, vivir según la experiencia *impura* de la «escena del Dos» propuesta por el materialismo dialéctico: vivir sabiendo y experimentando que la potencialidad de un cuerpo no está determinada por el lenguaje de lo posible, sino que puedo no resignarme a buscar mi felicidad en lo que hay e incorporarme al cuerpo-sujeto de una verdad para participar en los procesos de creación de nuevos lenguajes imposibles. Vivir según la Idea significa no resignarse a vivir según los límites finitos de la corporalidad animal guiada por la búsqueda de intereses individuales y placeres efímeros, sino vivir según la capacidad infinita del hombre para construir nuevos mundos imposibles a partir de los ya existentes. Vivir según la Idea, significa reconocer y experimentar que es posible vivir participando en la temporalidad eterna que supone la construcción local de un nuevo presente. Tal y como vimos, para el materialismo democrático la vida de los cuerpos y lenguajes era la sucesión conservadora de los instantes de un mundo átono. Dicho mundo resulta de una nostalgia de un pasado que le proporciona un horizonte ficticio y de un presente constituido por una sucesión de instantes novedosos, de cambios perpetuos. Ante la ausencia de

horizonte, la temporalidad que rige su presente se muestra como una agitación desprovista de profundidad, una agitación vacía. Todo cambia en todo momento. Ésta es la razón por la que nada cambia. De manera que el presente es un falso presente, un presente que no es presente sino repetición del pasado. Para el materialismo dialéctico, es a la inversa. A partir de algunos procedimientos de verdad que despliegan, punto por punto, los cuerpos subjetivables, se reconstruye un pasado diferente en un nuevo presente. El individuo que se incorpora a estos procedimientos se incorpora a la construcción del presente como un nuevo momento de dicha eternidad: «Vivre, c'est donc aussi, toujours expérimenter au passé l'amplitude éternelle d'un présent. Nous accordons à Spinoza la célèbre formule de la proposition XXIII du Livre V de L'Éthique : Nous sentons et nous expérimenterons que nous sommes éternels» (2005-06: 19 de oct. 2005). El encuentro con la Idea, como incorporación local a las verdades de una época, nos permite experimentar que además de vivir con lo que hay es posible vivir participando en el proceso creativo e inmanente de construcción de la forma contemporánea de una figura eterna<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> La filosofía para Badiou ofrece una teoría para sospechar respecto de lo que hay, al tiempo que nos recuerda el deber de seguir pensando que otro mundo es posible. Sin embargo, aunque nada nos dice acerca de cómo organizarnos, sí que nos indica los postulados de los que partir: la necesidad de la contingencia y la prescripción de la igualdad. En nuestra opinión, esta teoría, a la que ha llamado «Idea» (en referencia a Platón) o «materialismo dialéctico» (en referencia a Althusser) se fundamenta en última instancia en un trasfondo ético o actitudinal que se sustenta en la fe en el cambio y en la igualdad de existencias. Se trataría de un mesianismo de la verdad que, en lugar de asentar sus bases en creencias divinas, las asienta en la lógica materialista de las matemáticas: por un lado, la teoría de las categorías le ofrece los fundamentos lógicos para argumentar con objetividad su fe en el acontecer de un cambio en el orden dominante de una situación determinada que se sostenga en principios igualitarios; por otro lado, su concepción materialista de la simbología matemática le evita acudir a figuras místicas que realizar dicha justificación. Para más detalles acerca de esta concepción de la filosofía de Badiou como un mesianismo de la verdad véase «Truth As Formal Catholicism on Alain Badiou, Saint Paul: La fondation de l'universalisme» de De Kesel (2004); para una comparación entre el mesianismo paulino de Badiou y el mesianismo de Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1928), de Toni Negri en *La costituzione del tempo* (1997) véase: «Messianic Media: Benjamin's cinema, Badiou's Matheme, Negri's *Multitude*» de Gangle (2009); finalmente, para un estudio del mesianismo de Badiou visto desde la teología política y puesto en relación con el de Walter Benjamin en su «Fragmento político-teológico» (1920-21) y su *Tesis sobre la historia* (1940), Jacob Tabues en *The Political Theology of Paul* (2003), Stanislaus Breton en *Saint Paul* (1988) o Giorgio Agamben en *Il Messia e il sovrano. Il problema della*

### 1.2.3.2.- La filosofía: la puesta en escena de la Idea.

Ya estamos en disposición de exponer qué entiende Badiou por filosofía. En los apartados anteriores hemos visto cómo la operación de la Idea mediaba en una conversión en las creencias metafísicas que orientan nuestra vida. El encuentro con la Idea debía entenderse como ese proceso por el cual la vida de un individuo humano deja de estar guiada por la máxima del materialismo democrático para estar guiada por la del materialismo dialéctico. De la operación de la Idea se deriva una ideología que afirma la existencia de lo Verdadero como excepción a la afirmación de la ideología dominante de que solamente existen cuerpos y lenguajes. Vivir según la Idea no significa otra cosa que vivir según la experiencia derivada de la «escena del Dos» que se obtiene como consecuencia del reconocimiento y la participación en las verdades sustraídas de las opiniones que caracterizan una época.

Para Badiou la tarea de la filosofía es precisamente favorecer el encuentro de un individuo con la Idea o Verdad, para que pueda vivir una vida orientada a partir de dicho encuentro o, lo que es lo mismo, exponer al individuo a un «devenir-Sujeto» (2009e: 118). Acceder a la Idea o «ideación»<sup>127</sup>, recordemos, suponía un modo de pensar el mundo para extraer las imágenes formales y afectivas de su consistencia estructural onto-lógica y ética de manera que pudiéramos posicionarnos en nuestro presente. Esta teoría, a la que Badiou denominaba «teoría del sujeto», requería, por un lado, que fuéramos capaces de identificar a través de una operación intelectual objetiva la excepcionalidad de la lógica genérica de los cuerpos-sujeto de las verdades con respecto a la lógica particular de sus cuerpos dominantes y, por otro lado, que fuéramos capaces de experimentar los afectos heroicos, valientes y justos que se sustraen de los discursos éticos de los nuevos sujetos de las verdades frente a los afectos de cobardía,

---

*legge in W. Benjamin»* (1992) y *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»* (2000) véase «Whither Messianic Ethics? Paul as Political Theorist» de Kroker (2005). Más adelante desarrollaremos algunas de estas consideraciones.

<sup>127</sup> En ocasiones Badiou también se referirá a la Idea como «Ideación» para remarcar su carácter procedimental (2009e: 117, 118, 121, 122).

victimismo, hedonismo o terrorismo propios de los discursos éticos difundidos por la ideología dominante a través de sus aparatos. Por tanto, la filosofía debe ser entendida como una práctica por la que un individuo cualquiera, a través de un proceso intelectual y afectivo sustrae la teoría del sujeto de su presente (su Imagen, su Idea, su Verdad), de manera que se reconoce y se posiciona con respecto a las diferentes orientaciones subjetivas de su tiempo. En otras palabras, la filosofía es ese lugar en el que un individuo, al ir tomando consciencia de las verdades de su tiempo y de su capacidad heroica para participar en ellas, va viendo transformarse su modo de vivir y de experimentar el mundo, sustituyendo la ideología ordinaria del materialismo democrático por la ideología del materialismo dialéctico. La situación filosófica le obliga a decidir entre seguir orientándose en el mundo según la escena *pura* de lo mismo o de lo Uno (la potencialidad biológica de su cuerpo para sobrevivir según los lenguajes posibles), u orientarse según la escena *impura* del Dos o de la Idea (según su finita potencialidad corporal o su infinita potencialidad creativa para construir nuevos procesos verdaderos excepcionales). Realicemos una primera definición de lo que entiende Badiou por filosofía: Llamaremos «filosofía» a aquella situación en la que cualquier individuo tiene acceso a un conjunto de operaciones de polarización intelectual y afectiva de la homogeneidad del mundo contemporáneo, de manera que acaba reconociendo la existencia de procedimientos universales y eternos y su capacidad de participar en ellos.

#### **1.2.3.2.1.- La transmisión universal y afectiva de la experiencia filosófica**

En muchas de sus últimas obras y seminarios Badiou se referirá a la filosofía como el lugar donde se produce la transferencia o transmisión de lo inefable de la Idea o Verdad (2010g: 139-40). Esta transmisión, tal y como veremos a continuación, no pretende ser el pasaje de un saber o un sentido, sino el de una experiencia. Por un lado, para Badiou (1992a) la Idea, definida como la operación de captación de verdades, aparece como una categoría vacía, carente de sentido: «[...] la filosofía es la operación de una categoría sustraída a la presencia. Y esta operación, que captura las verdades, indica precisamente que, así capturadas, las verdades son distribuidas en lo que interrumpe el régimen del sentido» (61). La Idea o Verdad «opera, pero no presenta

nada» (59). Desde este punto de vista la filosofía no produce sus propias verdades sino que es la «operación a partir de verdades» que le son exteriores: «[La filosofía] construye un aparato de captación de verdades» (59, 62). De esta manera y dado que las verdades carecen de sentido para el saber dominante, la filosofía se muestra como ese lugar en el que se transmite la operación sustractiva de la circulación de sentido<sup>128</sup>. La filosofía es el encuentro con el vacío de sentido de la Verdad. Pero el carácter sustractivo de la operación filosófica para captar verdades le obliga a necesitar siempre de un adversario del que sustraerlas. Para Badiou este adversario no es otro que el argumento sofista de las opiniones con sentido: «Nada nos es más filosóficamente útil que la sofística contemporánea» (*op. cit.*: 66). Este argumento se despliega bajo el axioma de la igualdad de las opiniones (2011: 36). Para el argumento sofista toda opinión es legítima ya que no hay verdades, sólo hay multiplicidad de juegos de lenguaje, pluralidad de registros del pensamiento y de la acción, y diversos y heterogéneos registros del sentido (*id.*, 1992a: 66; 2010e: 52-4). Frente al argumento sofista de la pluralidad y relatividad de las opiniones la filosofía opone la unidad y la universalidad de la verdad carente de sentido.

Por otro lado, la Idea se muestra como la experimentación subjetiva excepcional. A través del encuentro con la Idea un individuo adquiere conciencia de su capacidad para captar verdades. Desde este punto de vista, la situación filosófica no debe ser entendida exclusivamente como el lugar donde se realiza una transmisión de una experiencia intelectual, sino donde se produce la experiencia de una conversión actitudinal o ética. A través de la Idea un individuo reconoce su actitud filosófica y su capacidad de extraer la imagen del presente. Ahora bien, esta nueva experiencia filosófica resulta compleja y confusa. La incorporación a la ética filosófica a través de la idea significa participar en debates continuos contra la figura ética del sofista contemporáneo. Prescindir de esta figura, afirma Badiou, sería desastroso para la filosofía:

---

<sup>128</sup> Y lo es porque la captura de verdades supone un encuentro con algo indecible (la consistencia de una verdad se fundamenta en la lógica excepcional de los enunciados post-acontecimientales), indiscernible (el trayecto de una verdad no es obligado sino azaroso), genérico (el ser de una verdad es un conjunto infinito sustraído a todo predicado en el saber), e innombrable (forzar la nominación de un innombrable engendra, tal y como vimos en *L'Etique*, un desastre) (Badiou, 1992a: 72).

La ética de la filosofía es en el fondo mantener al sofista como su adversario, preservar el polemos, el conflicto dialéctico. El momento desastroso es aquel en que la filosofía declara que el sofista no debe ser, el momento en que ella decreta la aniquilación de su Otro [...]. El sofista, en todo tiempo, es requerido para que la filosofía sostenga su ética, puesto que el sofista es aquel que nos recuerda que la categoría de Verdad es vacía [...] El extremismo filosófico, figura en pensamiento del desastre, quiere la aniquilación del sofista [...]. Puesto que si la filosofía renuncia a su operación y a su vacío, la categoría de Verdad no tiene ya sino el terror dogmático para establecerse (1992a: 67)<sup>129</sup>.

Finalmente la filosofía, como transmisión de la Idea, no supone la transmisión de algún saber, sino de una experiencia de lo imposible: una experiencia intelectual que agujerea el saber existente y de una experiencia afectiva que se enfrenta a los discursos éticos dominante. La filosofía «pone en escena [mise en scène]» esta experiencia, tal y como hemos visto, a través de una doble ruptura: una ruptura con el lenguaje relativista de las opiniones y con las figuras éticas sofistas. De la misma manera hemos visto cómo esta ruptura no supone su eliminación. La filosofía, podríamos decir, es la enseñanza universal de la experiencia de la Idea (o Verdad), a través de la puesta en escena de dos posturas lógicas y éticas opuestas<sup>130</sup>. Esta es la razón por la que Badiou encuentra los diálogos platónicos como modelo didáctico de la transmisión igualitaria de la Idea:

---

<sup>129</sup> El desastre filosófico representa para Badiou la caída en la tentación crónica que supone «tomar la operación de la categoría de Verdad como idéntica a los procedimientos múltiples de producción de verdades. O incluso que la filosofía, abdicando de la singularidad operatoria de la captación de verdades, se presenta como siendo ella misma un procedimiento de verdad [...]. El desastre en el pensamiento filosófico está a la orden del día cuando la filosofía se presenta como siendo, no una captación de verdades, sino una *situación de verdad*» (1992a: 63). Badiou encuentra como ejemplo de estos desastres algunos filosofemas de la historia del pensamiento: «Hay formas poderosas y señaladas de tales filosofemas. El hombre proletario nuevo del marxismo estaliniano, el pueblo alemán historialmente destinado del nacional-socialismo», así como «hay formas suaves e insidiosas. El hombre civilizado de las democracias parlamentarias imperiales» (1992a: 65).

<sup>130</sup> La escena filosófica repite la misma figura lógica-afectiva del materialismo dialéctico. Esta figura, tal y como vimos, respondía a la estructura impura de una «síntesis disyuntiva» o «escena de Dos» entre el mundo de las opiniones y el mundo de las verdades.

Platon part d'une expérience philosophique et la nécessité de la transmettre est chez lui extérieure à cette expérience. C'est pourquoi il affirme qu'il faudra forcer les philosophes à se faire politiques et pédagogues [...]. Il faut donc «corrompre» la jeunesse, au sens qui était celui de Socrate, c'est-à-dire lui transmettre les moyens de ne pas être asservie aux opinions dominantes. Je partage entièrement cette vision de la philosophie. Et je suis très attaché, comme on le sait, à sa didactique (2010g: 140).

#### **1.2.3.2.1.1.- El modelo didáctico-igualitario de la escena filosófica: la aristocracia democrática del discurso argumentativo de los diálogos platónicos**

Para Badiou los diálogos platónicos no sólo escenifican la transmisión de la Idea o «Ideación» sino que evidencian una didáctica igualitaria según verdades<sup>131</sup>. ¿En qué se fundamenta esta didáctica? En la síntesis disyuntiva de dos axiomas: cualquiera puede participar en una situación filosófica y cualquiera puede acceder por sí mismo a una verdad. El primer axioma establece la dimensión democrática de la filosofía y el segundo, su dimensión aristocrática. El primer axioma es el que caracteriza el mundo de las opiniones (materialismo democrático) y podría enunciarse como el axioma de «l'égalité des opinions». El segundo axioma es el que caracteriza el mundo de las verdades y podría enunciarse como el axioma de «l'égalité des esprits»: «La philosophie oppose l'unité et l'universalité de la vérité à la pluralité et la relativité des

---

<sup>131</sup> En una entrevista realizada en el 2003 Badiou ya cuestionaba la necesidad o no de la justificación genealógica y formal para la transmisión efectiva de la experiencia filosófica. Así lo expresa el autor: «Transmitir una experiencia es siempre de un orden ligeramente diferente a transmitir el montaje formal en el cual esta experiencia es reflejada o pensada», de manera que «¿no debería una transmisión verdadera también ser capaz de transmitir propiamente esta genealogía y experiencia?» (Bosteels, 2005b: 245). Badiou se cuestiona así, a través de su propia experiencia, la adecuación de su tarea docente como filósofo a sus propias teorías filosóficas, en al medida en que, tal y como ya había afirmado en sus textos previos, la filosofía no es un saber sino el propio acto de montaje de la categoría de Verdad que, como tal, carece de contenido: ¿Qué «protocolos de transmisión» son coherentes con la tarea filosófica? ¿Es necesario decir y justificar la tarea filosófica para realizar filosofía? ¿Qué materia debemos transmitir para que sea efectiva la tarea filosófica? Estas preguntas le llevan a Badiou a modificar su docencia en sus seminarios en el Collège International de Philosophie y a hablar sobre las figuras subjetivas del siglo XX. Sus sesiones ya no consistirán en la transmisión de las justificaciones teóricas de su concepto de «verdad», sino en la descripción de las «adherencias experimentales» a los acontecimientos de una época (*id., op. cit.* : 246).

opinions» (Badiou, 2011: 36). Tal y como muestra Platón en sus diálogos, la filosofía es un discurso independiente del lugar que ocupa aquel que habla. La filosofía asume que la búsqueda de la verdad está abierta a todos. Cualquiera puede participar en la escena filosófica. Sin embargo, el filósofo debe tratar de subordinar la variedad y multiplicidad de opiniones a la universalidad y objetividad de la verdad: «Le philosophe peut être n'importe qui. Ce qu'il dit est validé ou invalidé non par sa position mais uniquement par son contenu. Ou, plus techniquement, l'évaluation philosophique ne se soucie pas de l'énonciation subjective, mais uniquement de l'énoncé objectif» (Badiou, 2011: 35). Para Badiou, los diálogos platónicos nos muestran que cualquiera puede opinar en una situación filosófica siempre y cuando pueda evaluar la validez de sus argumentos. En la escena filosófica platónica el filósofo acaba supeditando la igualdad de opiniones a la de existencias y dirigiendo los argumentos relativistas hacia argumentos reconocidos objetivamente por todos los participantes: «La philosophie est certes exposée au jugement critique. Mais cette exposition implique l'acceptation d'une règle commune pour la discussion. Nous devons reconnaître la validité des arguments. Et finalement nous devons accepter l'existence d'une logique universelle en tant que condition formelle de l'axiome de l'égalité des esprits» (*op. cit.*: 37).

Metafóricamente, el modelo que sigue la filosofía para realizar esta operación son las matemáticas: «Exactement comme la mathématique, la philosophie vaut de tous et pour tous et n'a pas de langage spécifique. Mais il y a une règle stricte des conséquences» (Badiou, *op. cit.*: 37). Tal y como nos muestra Platón las matemáticas son probablemente el mejor paradigma del lenguaje filosófico. En la demostración de un teorema tenemos en primer lugar un tipo de libertad original que es la libertad de elección de unos axiomas. Sin embargo, en su proceder nos encontramos con una restricción total fundada en la aceptación de las reglas lógicas. Esta aceptación no es una libertad, sino una constricción: el trabajo intelectual de encontrar la demostración verdadera partiendo de los axiomas elegidos. Las matemáticas nos muestran que su proceder argumentativo acaba supeditando la libertad de elección axiomática original al reconocimiento igualitario de las reglas lógicas o, lo que es lo mismo, la libertad de opiniones a la universalidad de las verdades. Para Platón, el principio de igual acceso a la regla de evaluación universaliza la demostración matemática, de la misma manera



que debería universalizar el argumento filosófico. En la escena de transmisión de la Idea el filósofo debe someter la regla de evaluación subjetiva de las opiniones a la regla de evaluación objetiva de las verdades. Ahora bien la regla de evaluación objetiva implica la presencia real (material) de las verdades. En otras palabras, no es posible argumentar objetivamente acerca de una existencia *ideal* de las verdades, ya que esto la relegaría al ámbito de la argumentación subjetiva de las opiniones. Por lo tanto, la verdad debe existir como cuerpo para que los argumentos que demuestran su existencia puedan ser corroborados por cualquiera de los participantes de la escena filosófica. Llegados a este punto haremos un breve paréntesis para establecer un nexo entre el carácter universal e igualitario de la escena filosófica socrática, tal y como la define Alain Badiou, y el de la escena pedagógica jacotista, tal y como la define Jacques Rancière.

#### Igualdad y universalidad en la escena pedagógica de Jacotot-Rancière y la escena filosófica de Sócrates-Badiou

Desde nuestro punto de vista es posible vincular la pedagogía expuesta de la escena filosófica propuesta por Badiou basada en la teoría de la reminiscencia platónica con las tesis enunciadas por Rancière en su interpretación de la pedagogía de Jacotot. El propio Badiou hace alusiones a estas semejanzas en uno de sus seminarios:

[...] l'éducation est une affaire d'orientation: 'il importe seulement de trouver le moyen le plus simple et le plus efficace pour que s'opère (le) retournement du Sujet'. Il s'agit de réorienter une faculté que le Sujet a déjà (la doctrine de la réminiscence telle qu'elle est exposée dans l'épisode de l'esclave du *Ménon* est ici fondamentale). On voit à cette occasion la proximité de Platon avec le Jacotot de *Le Maître ignorant* qui n'est donc pas si anti-platonicien que le dit Jacques Rancière (2008-09: 20 de mayo 2009).

Por un lado, tal y como nos mostró Platón en el *Menón*, todo ser humano tiene la capacidad de captar por sí mismo las verdades, tan sólo es necesario que el maestro-filósofo construya una escena pedagógica adecuada. En esta escena el maestro-filósofo presenta al esclavo ignorante una verdad (un teorema matemático) y, a través de diferentes preguntas y argumentos, logra motivarlo no sólo para que acabe demostrando

por sí mismo la existencia de dicha verdad, sino para que descubra su capacidad para acceder a ellas. De manera similar, Rancière en *Le Maître ignorant*, nos ha mostrado:

[...] que toda inteligencia es igual y que esta igualdad es una presuposición que requiere demostración y no una meta que necesita ser conseguida; [...] [Jacotot] propone la noción de que los ideales de progreso y el movimiento progresivo son, en y por sí mismos, principios de desigualdad en la medida en que proponen la igualdad como un fin social y la encomiendan a “expertos” educadores con la tarea de reducir los efectos del choque entre una “igualdad por venir” con los medios desiguales, en definitiva, instituyendo la desigualdad como principio cuya reproducción es infinita (Rancière, 2000a: 122)<sup>132</sup>.

Jacotot encuentra la razón de la paradoja desigualitaria del progresismo emancipatorio en el método explicativo:

La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta incapacidad es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. El explicador es el que necesita del incapaz como tal. Explicar alguna cosa a

---

<sup>132</sup> Para más detalle acerca de cómo *Le Maître Ignorant* de Rancière supone una revisión de las teorías pedagógicas progresistas fundada en la crítica de la autoridad pedagógica véase el libro de María Beatriz Greco *Rancière et Jacotot. Une critique du concept d'autorité* (2007). En dicho libro Greco aborda el texto de Rancière, *Le Maître Ignorant*, como una crítica del concepto de autoridad, como una crítica de toda posición de maestro fundada sobre el saber. Para Greco, Rancière reconstruye la figura de Jacotot a partir de sus archivos de manera que puede criticar cierto tipo de autoridad jerarquizada que constituye el orden social, a saber, aquél que se legitima en una «inégalité égalisée» (13). De esta manera, *Le Maître Ignorant* pondrá en tela de juicio las concepciones ilustradas de la igualdad y de la emancipación: la igual capacidad para emanciparse no es algo que se busca, sino algo que se prescribe. La actualización del concepto de «igualdad» de *Le Maître Ignorant* a partir del cuestionamiento de la autoridad pedagógica pone en cuestión las tareas pretendidamente igualitarias de algunos espacios colectivos e institucionales. Para más detalle acerca del carácter prescriptivo de la igualdad en la pedagogía de Jacotot véanse «Une pierre d'achoppement: l'égalité comme point de départ» de Do Valle (2005) y «Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse: l'île de l'égalité» de Douailler (2005), «La politique du maître ignorant: la leçon de Rancière» de Cerletti (2005) y «Axiomatic Equality: Jacques Rancière and the Politics of Contemporary Education» de Nina Power (2009).

alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo (*id.*, 1987: 15).

Para Rancière (*op. cit.*), Jacotot nos propone en oposición al método explicativo un método pedagógico de «enseñanza universal», «el verdadero método por el cual cada uno aprende y toma conciencia de su capacidad» (27). El método de «enseñanza universal» se fundamentaría en la construcción de un escenario pedagógico en el que maestro y alumno parten de una «cosa común» (10) que sea «ajena tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello» (*id.*, 2008b: 20). Se trata de un objeto material, un cuerpo real, dispuesto a que cualquiera pueda acudir a él para corroborar las opiniones y los argumentos que se enuncian en una escena pedagógico-igualitaria.

Desde nuestro punto de vista, el proyecto de Badiou de (re)comienzo de una filosofía universal e igualitaria encuentra en la didáctica socrática y jacotista la legitimación pedagógica de sus fundamentos materialistas. La identificación filosófica de una verdad requiere del encuentro con el cuerpo de una verdad, una «cosa común» de la que ninguno es propietario y a la que cualquiera puede acudir para verificar la igualdad de inteligencias<sup>133</sup>. A través de esta analogía entre el método pedagógico de Jacotot-Rancière y de Sócrates-Badiou, podemos equiparar las teorías anti-explicadoras del primero con las teorías anti-idealistas del segundo a partir del concepto de «igualdad». Desde esta perspectiva la tarea didáctica fundada en la explicación se fundamentaría en un idealismo implícito porque postula entre el texto a interpretar y el

---

<sup>133</sup> De una manera similar, aunque con términos diferentes a los utilizados por Badiou, Charles Bingham (2010) estudiará el papel que juega el concepto de «Verdad» en la pedagogía propuesta por Rancière. En su texto «Settling no Conflict in the Public Place: Truth in education, and in Rancière scholarship» (2010), Bingham estudiará en qué medida el proyecto educativo que se deriva de las tesis jacotistas tienen como fundamento la verdad frente a los proyectos «tradicionales», «progresistas» o «críticos». Para Bingham, a diferencia de otras concepciones pedagógicas que consideran que la situación educativa es una «metáfora» de la verdad social, *Le Maître Ignorant* nos ofrece la posibilidad de entender la educación como un lugar que nos permite experimentar la verdad en sí misma. En otras palabras, la educación, en sentido jacotista, nos permite entender el concepto de «verdad» como proceso de investigación agonístico y dialéctico que tiene origen en un momento de ignorancia.

alumno *un* sentido al que no se tiene acceso si no es mediado por la subjetividad del maestro. En otras palabras, el acto de explicar sublima el sentido de la explicación y al explicador como el último responsable del acceso al verdadero significado de una obra. Así, el maestro, con su explicación, construye la escena pedagógica sobre el supuesto de un principio no igualitario, a saber, que no todo el mundo tiene igual acceso al sentido de una obra. Sin embargo, la tarea didáctica podría escapar de este idealismo implícito si se realizara mediada por un elemento material común, de manera que cualquier cosa que se dijera pudiera ser corroborada a partir de dicho elemento. De esta manera, el maestro, en su tarea de transmitir la estructura de un texto, se limitaría a construir (escenificar) un juego de preguntas y respuestas únicamente guiado por la regla del igual reconocimiento de los criterios de evaluación de los argumentos.

Ahora bien, quedaría por resolver la cuestión acerca de los criterios que se utilizan para elegir este cuerpo común en torno al cual se construye una escena filosófica, ya que, siguiendo el principio de igualdad, esta decisión tendría que ser corroborada por cualquiera. Rancière parece resolver esta cuestión apelando a la indiferencia del objeto utilizado según la pedagogía jacotista: «El azar puso *Telémaco* a disposición de Jacotot, la conveniencia le aconsejó mantenerlo» (1987: 32). El maestro de Rancière-Jacotot no debe tener ningún saber acerca del devenir de la escena filosófica, cualquier material le sirve para transmitir la *idea* de que cualquier individuo es capaz de pensar. Esta ignorancia será la que elimine la autoridad del maestro prescribiendo una situación igualitaria desde el comienzo<sup>134</sup>. Badiou, en cambio, recriminará al maestro de

---

<sup>134</sup> Encontramos un ejemplo práctico de la pedagogía jacotista-rancierana en «The Radical Pedagogies of François Bon and Jacques Rancière» (2010) de Oliver Davis. En este texto Davis analiza el taller de escritura creativa del escritor François Bon desde las teorías que Rancière elabora en *Le Maître Ignorant*. Para Davis el programa que Bon realiza en *Tous les mots sont adultes: méthode pour l'atelier d'écriture* (2000) se fundamenta, de manera implícita, en la prescripción del axioma de igualdad que Rancière teoriza. El objetivo del taller de escritura creativa que Bon ha desarrollado a lo largo de casi veinte años trata de verificar el axioma de que cualquiera es capaz de escribir un texto literario. La tarea del maestro únicamente consistirá en estimular a los participantes en el taller a que escriban acerca de su entorno. Para ello les presentará pequeños fragmentos de literatura que describen experiencias cotidianas del autor y les incitará a que hagan lo mismo. Para Davis, al final del taller Bon no sólo conseguirá transmitir una técnica de escritura determinada, sino el reconocimiento de que cualquiera puede producir una obra literaria.

Rancière-Jacotot el hecho de que fundamente la construcción de la escena filosófica en la lógica relativista de las opiniones. Tal y como hemos visto, para Badiou sólo las lógicas acontecimentales desencadenan un pensamiento real y genérico. De manera que la mera prescripción del axioma igualitario no basta para garantizar la tarea filosófica ya que no posibilita un pensamiento real<sup>135</sup>. El filósofo-militante de Badiou no afronta la escena filosófica ignorando su devenir, sino que parte de una creencia, de un pseudo-saber: existen algunos ámbitos que en el pasado produjeron pensamientos reales y genéricos que son potencialmente capaces de volver a producirlos<sup>136</sup>. Este saber se encontrará implícito en la praxis pedagógica del maestro-militante de Badiou llevándole a orientar la escena filosófica hacia aquellos ámbitos que él ha experimentado como potencialmente acontecimentales y, por tanto, aptos para la transmisión igualitaria de la Idea. En otras palabras, para Badiou, la tarea didáctico-igualitaria del filósofo se sostiene en el pseudo-saber propio de un militante que cree que el pensamiento universal acontecerá a partir de una ruptura [clivage] con el orden dominante en el mismo ámbito material en el que aconteció en el pasado. Este militante, en tanto posee un saber que no poseen sus alumnos y que no puede demostrar de manera objetiva, se instauro como mediador necesario para la transmisión filosófica, contradiciendo los principios igualitarios fundantes de la pedagogía jacotista. En los comentarios críticos a

---

<sup>135</sup> La filosofía de Badiou utiliza el concepto «pensamiento» de una manera radical. El «pensamiento» siempre tiene origen a partir de una ruptura «situada», del «sitio de un acontecimiento». En «Vérité et forçage: Badiou avec Heidegger et Lacan», Bosteels (2002) destacará las dos operaciones que caracterizan el carácter «radical» de la noción de «pensamiento» en Badiou. Por un lado, esta noción se reduce al ámbito del «sitio del acontecimiento», es decir, el punto de exceso impresentable según la lengua del estado de una situación. Punto donde un individuo se encuentra con un pensamiento de lo genérico sobre la base de lo innombrable (287). Por otro lado, este punto de exceso se encuentra, en el otro extremo, identificado con el orden de la representación, de manera que su ruptura no se muestra como una novedad absoluta, sino como un «clivage» con dicho orden. Para Badiou, un pensamiento es real e igualitario sólo si tiene origen a partir de un exceso inmanente y singular a una situación dada (286-89). Para un estudio más detallado del concepto de «pensamiento» de Badiou en relación con Deleuze véase principalmente «Pensée et Être chez Deleuze et Badiou (Badiou lecteur de Deleuze)» de Bergen (2002).

<sup>136</sup> Tal y como veremos más adelante Badiou limita la aparición de verdades a cuatro ámbitos materiales: la corporeidad de las masas populares y trabajadoras, la corporeidad de los amantes, la materialidad de las diferentes artes y la materialidad del número y la letra en los diferentes modelos científicos.

la filosofía de Badiou retomaremos esta cuestión, por el momento simplemente señalar esta especie de pseudo-saber que tiene el filósofo-maestro para construir la materialidad de la escena filosófica como uno de los puntos paradójicos del proyecto pedagógico-filosófico de Badiou<sup>137</sup>.

Concluamos este apartado regresando al punto donde habíamos realizado este paréntesis. A lo largo de este apartado hemos visto cómo los diálogos platónicos nos muestran la dimensión igualitaria de la transmisión de la Idea a través del reconocimiento universal del vacío de sentido de las verdades de una época. Conseguir esta universalidad requiere de la construcción pedagógica de un escenario filosófico según dos principios fundamentales: el principio de la igualdad de opiniones y el principio de la igualdad de existencias. La síntesis de estos dos principios acaba subordinando el argumento filosófico a la regla de evaluación objetiva. Esta regla

---

<sup>137</sup> Tal y como argumentaremos más adelante, la prescripción de la igualdad de existencias y de las condiciones materiales potencialmente acontecimentales aparecen como las creencias básicas sobre las que se sostiene el proyecto filosófico de Badiou. Estas prescripciones condicionarán el devenir dialéctico de los argumentos que conforman la escena filosófica. Podríamos decir que, en términos matemáticos, ambas prescripciones coinciden con las operaciones fundamentales de la teoría de conjuntos por las que se establecen el axioma de extensionalidad –estableciendo las reglas de pertenencia a la situación filosófica– y el axioma del vacío –estableciendo las unidades materiales elementales que la constituyen. La tarea de los participantes en la situación filosófica consistirá en verificar ambas prescripciones distinguiendo, en un primer momento, entre opiniones falsas y verdaderas y, en un segundo momento, entre opiniones y cuerpos verdaderos. La paradoja de todo esto, tal y como veremos en las discusiones finales, es el carácter desigualitario implícito en estas prescripciones. Esta desigualdad es quizás la que subyace en la crítica de Rancière al Sócrates de Platón (1983: 63; 1987: 43-55). Acerca de esta crítica véanse también Cornelissen (2010: 528-9) y Kohan (2009: 87-104). Desde nuestro punto de vista, el filósofo-militante de Badiou parte de un pseudo-saber del que no disponen aquellos que no son filósofos instaurando desde el principio una desigualdad con respecto a éstos. La aceptación de esta prescripción aparece como una creencia que se sitúa al margen de la regla de evaluación objetiva. En nuestra opinión esta prescripción se fundamenta en última instancia en una ética de las verdades. La ética de las verdades debe regular la tarea de la filosofía porque se sostiene en un compromiso con el acontecer de lo universal y con la igualdad de existencias. Este compromiso debe orientar a la filosofía para poder resurgir de sus cenizas. Finalmente, para Badiou, el recomienzo de la filosofía en el siglo XXI pasa por cuestionarse seriamente qué se puede decir del mundo contemporáneo sin caer en pensamientos privados que impidan el reconocimiento de la igualdad de existencias.

condiciona la escena filosófica a la existencia real, material o corporal de las verdades. La tarea pedagógica de la transmisión de la Idea implica, finalmente, la construcción de un escenario condicionado por la existencia corporal de una verdad y de la aceptación de la regla de evaluación objetiva de los argumentos. De manera que, partiendo del régimen democrático y relativista (sofista) de las opiniones dominantes contemporáneas, el filósofo tiene que ser capaz de conseguir evidenciar (sustraer y purificar), mediante un lenguaje objetivo, la existencia de cuerpos verdaderos que, en la medida en que evidencian lógicas eternas e universales, resultan excepcionales para dicho régimen.

#### 1.2.3.2.1.2.- El modelo persuasivo de transmisión de la Idea: el carácter retórico y literario de los diálogos platónicos.

En el apartado anterior hemos visto que Badiou encontraba en los diálogos platónicos el paradigma de la dimensión igualitaria de la transmisión filosófica. Según esta dimensión la escena filosófica se establecía como un lugar propio en el que, bajo las condiciones de la existencia real y contemporánea de verdades, se enunciaba de manera objetiva cómo y por qué una verdad no es un sentido, sino un «agujero en el sentido». Este modo de proceder, nos expone Badiou (1992a), produce «el displacer» de una ausencia (91). Pero, igualmente, los diálogos platónicos nos muestran que, para compensar este displacer y favorecer la transmisión de la Idea, la escena filosófica debe recurrir «en la textura de su exposición» a lo literario «como una fábula, una imagen y una ficción» (93)<sup>138</sup>. En primer lugar, la filosofía utiliza el relato, la fábula y la parábola, tal y como nos muestra Platón en el cierre de la *República* con el mito de Er. En segundo lugar, la filosofía utiliza la imagen, la comparación y el ritmo. Por ejemplo, Platón utiliza la imagen del sol para exponer con toda claridad la existencia retirada de la Idea del Bien. Finalmente, la filosofía utiliza «encarnaciones ficticias». Tal es el caso

---

<sup>138</sup> Más adelante veremos cómo la concepción platónica del arte en general, y del teatro en particular, se encuentra implícita en la aproximación didáctico-persuasiva al cine de la filosofía de Badiou. De esta manera, tal y como Badiou ha declarado en una reciente entrevista, el cine ocuparía en su filosofía el lugar que ocupó el teatro en la filosofía de Platón (Badiou, 2005d).

de los personajes de sus diálogos y de la escenificación teatral de su encuentro<sup>139</sup>. A través de sus *Diálogos* Platón nos dicen que en el momento en que el argumento filosófico «prescribe la desnudez de las operaciones de lo verdadero no es transmisible sino por un retorno, siempre inmoderado, al placer del sentido, que es también y siempre un placer de los sentidos» (93-4). Y para ello el paradigma del lenguaje adecuado no es otro que el recurso al estilo expositivo del lenguaje poético y literario: a la fábula y el mito como relatos figurados a través de los cuales, por analogía o semejanza, se deriva una enseñanza relativa a un concepto filosófico; a las imágenes literarias como figuras metafóricas que permiten ilustrar la estructura de determinados conceptos; y a la ficción teatral como estilo narrativo que permite mostrar dos posibilidades contrarias representadas por dos personajes opuestos sin tener que elegir entre ellas.

En efecto, la escena teatral es el estilo narrativo más adecuado para representar la «escena del Dos» de la situación filosófica. Tal y como hemos visto, la situación filosófica, como puesta en escena del encuentro con la Idea, implica a su vez el encuentro con la «escena del Dos» del materialismo dialéctico. Para Badiou, la figura de esta estructura es la figura de una «síntesis disyuntiva», una «relación paradójica» entre dos términos que, en general, no mantienen relación alguna (2004c: 23, 28). La escena filosófica, mostrándonos la existencia de verdades en oposición al saber de las opiniones, nos permite esclarecer los términos de la elección, su distancia y el valor de su excepcionalidad; las elecciones fundamentales del pensamiento (entre lo interesado, lo particular y efímero y lo desinteresado, lo universal y eterno); la distancia entre las figuras dominantes y las verdades para saber si se puede franquear o no; y finalmente, el valor de la excepción, el valor que supone enfrentar la continuidad de la vida y el conservadurismo social (*op. cit.*: 26-7). Tal y como lee Badiou a Platón, la estructura

---

<sup>139</sup> En este aspecto Badiou se declara influido por «los brillantes análisis que Deleuze y Guattari proponen del “personaje conceptual” en su *Qu’est-ce que la philosophie?*». Sin embargo matizará una distancia con respecto al pensamiento de estos filósofos: «Para mí, la teatralidad filosófica designa esto: que la esencia de la filosofía (la captación “en Verdad”) es un acto. Para Deleuze y Guattari, todo está como siempre referido al movimiento y la descripción: el personaje conceptual es el nómada del plano de immanencia» (1992a: 92). Más adelante profundizaremos acerca de la influencia del término «personaje conceptual» en la filosofía de Badiou.



dialógica teatral favorece la transmisión de la Idea en la medida en que nos muestra «la dissymétrie dans l'élément de la symétrie» (2009-10: 27 de enero 2010). La argumentación teatral posibilita la construcción de diálogos en los que dos personajes se encuentran «simétricamente» enfrentados, sin que haya medida común alguna que permita mediar entre las posiciones que cada uno defiende. De manera que la discusión no es más que una confrontación. Por ejemplo, en el *Gorgias*, Platón nos muestra la disputa entre Calicles y Sócrates. El pensamiento de Sócrates y el de Calicles no tienen ninguna medida común. Se trata de la relación entre dos términos extraños uno para el otro. Calicles sostiene la justicia como violencia y Sócrates la justicia como pensamiento. Al leer el diálogo todo el mundo entiende que entre ambas posturas no hay una verdadera relación: «[...] habrá un vencedor y un vencido, pero que ninguno va a convencer al otro» (2004c: 24). El estilo literario de los diálogos platónicos nos enseña que el carácter dialógico de la estructura narrativa teatral le da al filósofo la oportunidad de exponer el origen aporético y antagonico del nacimiento de la Verdad sin renunciar al placer de los sentidos que produce el uso de tropos, fábulas, parábolas y metáforas<sup>140</sup>. Sin embargo, matiza Badiou, no se trata en absoluto de «hacer una obra de arte» aunque el texto se le parezca y pueda incluso «ser legado y experimentado como tal» (1992a: 60). Se trata de apropiarse de sus recursos con un fin muy diferente a los que tiene un escritor de teatro o un artista. Así lo expresa Badiou: «Se puede decir que el arte es imitado en sus modos con vistas a producir un sitio subjetivo de la Verdad. Denominamos a este tratamiento en el límite una ficción de arte» (*op. cit.*: 60).

---

<sup>140</sup> La argumentación teatral «sert à montrer que la vérité, travestie en opinion, est susceptible de se montrer, comme lors de ces apartés que les acteurs adressent au public dans un coin de la scène, inaperçus des autres personnages du théâtre (et lors desquels on vérifie, par exemple, que l'homme déguisé en femme, est bien en réalité un homme). Et l'on espère qu'à la fin de la pièce philosophique, Socrate enlèvera son déguisement, faisant apparaître la vérité dévoilée. Comme le dit Pascal, pour faire remarquer la vérité avec plaisir, *il faut la faire voir naître de la dispute*, c'est-à-dire, dans le déguisement de la vérité en opinion, lorsque la dissymétrie pointe à travers la symétrie. Ce qui intéresse Platon, c'est la naissance antagonique du vrai. Et c'est ce qui explique le tour aporétique de nombre de ses dialogues; le moment aporétique, c'est le seuil de la possibilité d'apparition du vrai dans l'élément même du déguisement» (2009-10: 27 de enero 2010). Tal y como veremos más adelante, Badiou designará al cine como el arte que debe ocupar en la filosofía contemporánea el lugar que ocupó el teatro en la filosofía de Platón. El filósofo deberá buscar en el ámbito filmico diferentes figuras ficticias, alegorías, tropos y fábulas que le permitan hacer persuasiva la escena filosófica.

Finalmente, hemos visto cómo Badiou encuentra en los diálogos platónicos el estilo expositivo más adecuado para la construcción de la escena filosófica y, por tanto, para la efectividad de la transferencia de la Idea. En primer lugar, la «asimetría» entre las opiniones y la verdad que caracteriza la construcción de la Idea del presente se debe señalar a través de formas argumentativas divididas oponiendo el lenguaje subjetivo y relativista de las opiniones dominantes al lenguaje objetivo y universal de las verdades excepcionales contemporáneas. En segundo lugar, tal y como nos muestra la *República*, la escena filosófica se construye a través de la apropiación de una gama diversa de estilos de exposición ajenos a la filosofía. El uso del estilo argumentativo de las matemáticas o del estilo persuasivo de las parábolas narrativas, las fórmulas teatrales y el uso de imágenes metafóricas evidencian el carácter *impuro* del lenguaje filosófico. En palabras de Badiou:

La langue philosophique y apparaît donc impure dans son essence [...]. La philosophie doit assumer l'intégralité de sa propre impureté: ainsi il est vain d'opposer l'une à l'autre la langue poétique de Nietzsche et le régime de discours logico-mathématique de la philosophie analytique ; une telle opposition ne fait qu'affaiblir la philosophie (2009-10: 10 de marzo de 2010).

### **1.2.3.3.- Las dimensiones real, simbólica e imaginaria de la escena filosófica**

Estamos en disposición de tratar de exponer la estructura de la escena filosófica para Badiou. Anteriormente hemos visto que la filosofía era entendida por el autor como ese «lugar» en el que se despliega la Idea o Verdad del presente a través de dos «estilos de exposición»: un estilo argumentativo que nos muestra la Verdad como un vacío en el saber establecido y un estilo persuasivo que nos incita a dejarnos captar por ella. Así lo definía Badiou en *Conditions* (1992a):

La filosofía es el lugar del pensamiento donde se enuncia el «hay» de las verdades y su composibilidad. Para hacerlo monta una categoría operatoria, la Verdad, que abre en el pensamiento un vacío activo. Este vacío es señalado según el reverso de una sucesión

(estilo de exposición argumentativo) y el más allá de un límite (estilo de exposición persuasivo o subjetivante) (71).

Pues bien, desde nuestro punto de vista, es posible construir una estructura de la escena filosófica, tal y como la entiende Badiou, a partir de los conceptos lacanianos de «real», «simbólico» e «imaginario». Tan sólo hay que aplicar la formalización de la Idea que Badiou expuso en *L'hypothèse communiste* y en uno de sus recientes seminarios y a la que nos hemos referido anteriormente. Recordemos la definición de Idea que daba en este seminario:

[...] on appellera «Idée» ce qui dispose, en puissance individuelle, une intégration de ces trois dimensions. Il y a la dimension réelle de la procédure de vérité, la dimension symbolique qui fait son caractère d'exception, et la dimension imaginaire qui représente l'incorporation comme incorporation à une totalité virtuellement infinie. Donc il y a une représentation imaginaire, une exception symbolique, un réel, et l'intégration des trois, bien c'est ça qui constitue une Idée (2009-10: 28 de octubre 2009).

A partir de esta definición es posible concebir el acto filosófico como una escena de transferencia de la Idea condicionada por tres dimensiones: la dimensión real de las verdades, la dimensión simbólica del argumento lógico-matemático que lo declara universalmente como excepcional y la dimensión imaginaria del discurso afectivo que persuade para su incorporación en ellas. Cada una de estas dimensiones podrían entenderse como condiciones imprescindibles para la construcción de la escena filosófica, o lo que es lo mismo, para la transferencia universal y afectiva de la Idea. Veámoslo con más detalle.

#### **1.2.3.3.1.- La dimensión real de la escena filosófica: la presentación del cuerpo de la verdad a través de la materia artística, científica, política y amorosa**

Ya argumentamos anteriormente cómo la necesidad de universalizar el acto filosófico obligaba a construir una escena pedagógica en torno a la existencia material de una verdad. En otras palabras, la condición para que la afirmación filosófica del «hay» de las verdades pueda ser corroborada por cualquiera es la existencia corporal de

las verdades. La pregunta es la siguiente: ¿dónde buscar las condiciones reales de la escena filosófica? Ya sabemos que el cuerpo de una verdad se fundamenta en un proceso fiel a la lógica genérica derivada de un acontecimiento que rompe con el saber enciclopédico. Pues bien, para Badiou, históricamente la existencia de estos cuerpos genéricos post-acontecimientales se ha limitado a cuatro ámbitos: «[...] la política de emancipación y sus variantes, las ciencias formales y experimentales (las matemáticas y la física), las artes (artes plásticas, música, poesía y literatura, teatro, danza, cine) y el amor» (2009e: 127). Estos «cuatro tipos de procedimientos genéricos especifican y clasifican todos los procedimientos susceptibles de producir verdades (sólo hay verdad científica, artística, política o amorosa)» (1989a: 17)<sup>141</sup>. La construcción de la escena filosófica como transferencia universal e igualitaria de la Idea del presente está condicionada por la existencia de nuevas configuraciones artísticas, teorías científicas, políticas revolucionarias y episodios amorosos, de manera que «la falta de una sola arrastraría su disipación» (*op. cit.*: 17). Ahora bien, ¿qué tipo de materialidad constituyen los cuerpos-subjetivos de cada uno de los tipos de procedimientos verdaderos? Para Badiou un cuerpo-subjetivo artístico está constituida por la materialidad de las obras de arte que constituyen nuevas configuraciones y

---

<sup>141</sup> Algunos autores han cuestionado a Badiou la predeterminación de estas cuatro condiciones. Por ejemplo Žižek (2000b) y Critchley (2000) consideran que en el pensamiento de Badiou la religión es tratada como el paradigma de la acción ética y el modelo de una concepción peculiar de condición de la filosofía, de manera que debería ser considerada como su quinta condición. Frente a ambos teóricos Hallward (2000a) contestará que para Badiou la religión no es más que el paradigma de la «anti-filosofía». Entendiendo por «anti-filosofía» la oposición a las pretensiones filosóficas de pensar con claridad lo inefable. Aunque Badiou reconocerá que la filosofía no debe perder de vista la anti-filosofía como enemigo al que oponerse, insistirá en la necesidad de superar el privilegio que esta última otorga a la intuición silenciosa, supra-cognitiva o mística como único acceso al sentido de lo infinito. De hecho, Badiou propone como modelo de las cuatro condiciones «la más anti-hermenéutica» de las disciplinas, a saber, las matemáticas. De manera que, mientras el anti-filósofo busca en la integridad o autenticidad de la subjetividad del hablante la garantía de su enunciado, el matemático es capaz de producir afirmaciones anónimas que pueden ser examinadas en sí mismas. Otro autores reivindican la inclusión de otras condiciones de la filosofía: Brassier (2004), por ejemplo, reclama la capacidad del capital para pensar y, por tanto, para ser calificado como condición de la tarea filosófica; Clemens (2003a) reivindica a la letra como una «condición de condiciones»; y finalmente Zupancic (2002) señalará como quinta condición el hecho de que la filosofía tenga que mantenerse a sí misma alejada y bajo el efecto de sus condiciones (191).

formalizaciones artísticas; un cuerpo-subjetivo político en las «singularidades obreras y populares» que impulsan las acciones colectivas de las políticas emancipadoras; el cuerpo-subjetivo científico estará formado por la materialidad de la letra y los números de teoremas, hipótesis y pruebas que posibilitan la construcción de nuevas teorías o modelos científicos; y finalmente, el cuerpo-subjetivo amoroso estará compuesto, tal y como vimos, por la materialidad de los cuerpos de dos amantes que deciden emprender la experiencia de la vida compartida<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> Respecto a la materia de las verdades artísticas Badiou afirma lo siguiente: «Las obras componen una verdad en la dimensión post-acontecimental que instituye la construcción de una configuración artística. Una verdad es finalmente una configuración artística, iniciada por un acontecimiento (un acontecimiento es en general un grupo de obras, un múltiple singular de obras) y desplegada por azar bajo la forma de obras que son sus puntos-sujetos)» (Badiou, 1994b: 57). Respecto a la materia de las verdades políticas dirá: «En cuanto a su determinación esencial, es decir estratégica, yo impido en efecto que la política pueda desplegarse sin implicación subjetiva de obreros, de gente de los suburbios populares, de inmigrantes, campesinos, etc.» (*id.*, 1985b: 56). En referencia a la materia de la verdad científica, como opuesta al cuerpo de un conocimiento científico, Badiou expone que no es materia de aquello que puede ser verificado a través de la experimentación que puede ser asumida dentro de parámetros teóricos, sino que concierne a la invención de dichos parámetros. La verdad científica comienza con un descubrimiento que interrumpe «la puissance de la lettre», es decir, el poder de la formalización matemática, para articular claras y novedosas relaciones, ya sean físicas, geométricas o numéricas. Una verdad científica adopta esta problemática construyendo su propio ambiente experimental» (Hallward, 2003: 209). «[...] il y a science quand le site événementiel concerne la puissance de la lettre, soit l'inscription répétable et vérifiable. C'est de la puissance de la lettre vérifiable, répétable, calculable ou inscriptible qu'il s'agit. La production corporelle de la science, c'est le corps de la lettre. S'il y a site, c'est au point d'impasse de cette puissance. C'est la puissance du nombre entier, la puissance du chiffre par le nombre entier. Donc tout rapport est un rapport de nombres entiers. La levée du site va nécessairement être de changer le registre même de la puissance de la lettre, c'est-à-dire, d'établir ailleurs la mesure des rapports, sinon vous stagnez dans l'impasse. L'événement n'est pas obligatoire: vous pouvez compléter votre doctrine en disant qu'il y a des rapports sans mesure, qu'il y a des incommensurables, vous stagnez dans le point d'impasse. La levée du site, c'est de changer la norme de la mesure. La levée événementielle d'un site scientifique, ça consiste toujours à dire qu'il y a un autre type de puissance de la lettre que celui qui est établi. Ce qui veut dire empiriquement qu'on va engager d'autres lettres. Je signale en passant que cette autre lettre porte toujours trace de ce qui précède» (Badiou, 1996-98: 18 de marzo de 1998). Finalmente respecto a la materia de las verdades del amor expondrá: «El amor trata a los cuerpos desde el ángulo de una nominación disyuntiva, mientras que el deseo se relaciona con él como con el principio de ser del sujeto dividido [...]. El amor pasa por el deseo como un camello por el ojo de una aguja. Debe pasar por

Considerada desde este punto de vista, la filosofía debe evolucionar adaptándose al cambio en sus condiciones. Así lo expresa Badiou:

Entonces ustedes podrían decir: ¡La filosofía está siempre por detrás! ¡La filosofía está siempre tratando de alcanzar las novedades no filosóficas! Y yo debería decir: ¡Correcto! Ésa fue de hecho la conclusión de Hegel. La filosofía es el pájaro de la sabiduría, y el pájaro de la sabiduría es la lechuza. Pero la lechuza alza el vuelo cuando el día ha terminado. La filosofía es la disciplina que viene después del día del conocimiento, el día de las experiencias, al comienzo de la noche (2010e: 68).

A través de su dimensión real la escena filosófica se nos presenta como carente de contenidos propios. La Idea o Verdad filosófica «es por sí misma vacía. Ella opera, pero no presenta nada. La filosofía no es una producción de verdad sino una operación a partir de verdades, operación que dispone el “hay” y la composibilidad epocal» (1992a: 59). Para Badiou la escena filosófica, tal y como veremos más adelante, es *impura* o *inesencial* porque su existencia está condicionada por la existencia de contenidos que ella misma no puede producir. Mantener su *inesencialidad* y su distancia con las verdades que la condicionan es fundamental para evitar caer en un «desastre». Para el autor la historia del pensamiento nos ha mostrado situaciones desastrosas para la filosofía como consecuencia de la «sutura» de la Verdad a uno de los ámbitos de producción de verdad: la sutura positivista o científicista de la filosofía analítica que la limita a ser un mero «raciocinio analítico»; la sutura política de la filosofía marxista que la somete a formas de pensamiento totalitarias; la sutura artística de la filosofía romántica y heideggeriana que la somete al puro acto subjetivo, desorientado e inconsistente: la sutura amorosa de la filosofía de Levinas que la condiciona al pensamiento de lo Otro (1989a: 41-47). Todas estas filosofías son claros ejemplos de intentos de tapar el agujero de lo real de la escena filosófica.

---

ahí, pero sólo porque lo vivo de los cuerpos restituye el marcaje material de la disyunción, cuyo vacío interior ha realizado la declaración de amor» (*id.*; 1992a: 252).

### **1.2.3.3.2.- La dimensión simbólica de la escena filosófica: la presentación de la lógica genérica y excepcional de las verdades a partir de una inestética, una meta-política, una ontología transitoria y una formalización del amor**

Ya argumentamos anteriormente cómo la tarea pedagógica de la transmisión universal de la Idea implicaba no sólo la existencia corporal de una verdad, sino la aceptación de la regla de evaluación objetiva de los argumentos. De manera que el filósofo mostrará, mediante un lenguaje objetivo, que frente al régimen democrático y relativista de las opiniones dominantes contemporáneas existían cuerpos verdaderos que, en la medida en que evidencian lógicas eternas e universales, resultaban excepcionales para dicho régimen. La escena filosófica se desarrolla bajo la condición de que «capture» estas «singularidades» mediante operaciones evaluables por cualquiera. A través de argumentos lógicamente objetivables la escena filosófica identificará y nombrará los cuerpos verdaderos (artísticos, políticos, científicos y amorosos) como los procedimientos genéricos post-acontecimientales que hacen «componible» la Idea o Verdad epocal<sup>143</sup>. A través de su dimensión simbólica la escena filosófica se nos presenta como un agujero en el sentido de una historia (la artística, la científica, la de las diferencias sexuales y la política) en su «pasaje» por el presente (2009a: 193). Se trata de la sustracción local y contemporánea del vacío de sentido de las verdades genéricas a partir del lenguaje «con-sentido» dominante. Así, en lo que se refiere a las ciencias, se trataría de sustraerlas «a su impacto en la dimensión mercantil de las tecnologías». En lo que se refiere al ámbito artístico, de «la idea débil de “comunicación”, el deseo “multimediativo” de integrar todos los medios sensibles en nuevas construcciones imaginarias y el relativismo cultural que disuelve toda norma». En el ámbito político habría que sustraer sus verdades emancipadoras de «una suerte de mixtura entre economía y gestión, salpicada de abundante policía y control». En cuanto al amor habría que rescatar sus verdades de «una concepción contractual de la familia y

---

<sup>143</sup> Badiou se muestra, y así lo reconoce, fuertemente influenciado por las investigaciones realizadas por su colega Sylvain Lazarus en su obra *L'anthropologie du nom*: «Mi pensamiento acerca de este punto se alimenta, puramente y simplemente, del de Lazarus. Reconozco, por lo que a mí respecta, otras singularidades, a las que Lazarus, en *L'anthropologie du nom*, no tiene en cuenta: las configuraciones artísticas, las teorías científicas y los episodios amorosos (“configuración”, “teoría”, “episodio”») (1998a: 47).

una concepción libertina de la sexualidad» (2009e: 128). Desde este punto de vista podríamos entender la dimensión simbólica de la escena filosófica como aquella constituida por diferentes argumentos objetivos que fuerzan a la identificación y al reconocimiento universal de los diferentes tipos de procedimientos genéricos verdaderos como portadores de lenguajes excepcionales al saber dominante del arte, la ciencia, la política y el amor. Así, frente a los lenguajes dominantes de la estética, la filosofía política, la epistemología y el discurso psicológico del amor, la escena filosófica que nos propone Badiou se desarrolla como resultado de una «inestética» del arte, de una «meta-política» de la política, de una «ontología transitoria» de las ciencias exactas y de una formalización de la identificación sexual en el amor<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Así lo expone Badiou en el prólogo de la edición inglesa de *Abrégé de métapolitique*: «The words “inaesthetic”, “transitional ontology”, “metapolitics” are coined against “aesthetics,” “epistemology” and “political philosophy” respectively in order to indicate the twisted relation of the condition/evaluation pairing, and, if possible, in order to deny oneself the temptation to rely on the reflection/object relation» (1998a [2005]: xxxiii). A lo largo de su obra Badiou define cada uno de estos términos de la siguiente manera: «Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí producto de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte» (1998h: 43). «Por “metapolítica” entiendo los efectos que una filosofía puede extraer, en sí misma y para sí misma, del hecho de que las políticas reales sean pensamientos. La metapolítica se opone a la filosofía política, para la cual, como las políticas no son pensamientos, es al filósofo a quien corresponde pensar “lo” político» (1998a: 9). «Llamo “ontología transitoria” a la ontología que se despliega entre la ciencia del ser en tanto que ser, o teoría de lo múltiple puro, y la ciencia del aparecer, o lógica de la consistencia de los universos que efectivamente se presentan» (1998b: 9). Por último, Badiou no utilizará ningún término específico para referirse a los discursos que derivan de la formalización de las identidades sexuales «en relación a los nuevos procesos amorosos» (2009e: 131), aunque podríamos deducir de sus textos acerca del amor que dichos discursos tendrían como fundamento el estudio de la evolución de los estudios psicoanalíticos aplicados a las nuevas formas de identificación sexual en las relaciones amorosas contemporáneas.

Finalmente, consideramos que desarrollar con detalle el modo en que dichos discursos irrumpen en el saber filosófico contemporáneo es una tarea que se aleja de los propósitos de esta investigación. De manera que únicamente nos centraremos en el discurso que más atañe a nuestra tarea, a saber, el discurso inestético. Más adelante argumentaremos en qué medida dicho discurso supone una nueva perspectiva para pensar las relaciones entre el cine y la filosofía. La inestética, veremos, aparece dentro del proyecto de (re)comienzo filosófico de Badiou como una alternativa a los argumentos éticos, hermenéuticos y estéticos de la teoría del cine. A través de una inestética del cine Badiou nos propondrá que, frente a los



La inestética, la ontología transitoria, la meta-política y la formalización discursiva de las relaciones amorosas constituyen así los cuatro posibles componenetes simbólicos de la escena filosófica. Todos ellos son discursos necesarios para la efectividad pedagógica de la transmisión igualitarira de la Idea, en la medida en que son capaces de someter los argumentos relativistas, plurales y subjetivos de cada uno de sus ámbitos a una forma de argumentar universal y objetiva. Esta forma de argumentar vendría definida por el modo de proceder «onto-lógico» o «ontológico-lógico» que Badiou ha expuesto en *Logiques des mondes* y que tenía como base una metodología denominada «fenomenología objetiva». A partir del estudio onto-lógico de cada uno de los mundos artísticos, científicos, políticos y amorosos, el filósofo debe construir la escena filosófica mostrando a través de una fenomenología lógica la existencia de cuerpos verdaderos post-acontecimientales. El método fenomenológico objetivo nos ha enseñado que podemos estudiar objetivamente la naturaleza de un cuerpo verdadero como un mundo cuya consistencia se rige por la lógica genérica del enunciado primordial que se deriva de un «sitio». A través de la fenomenología objetiva hemos visto cómo un «sitio» está constituido por cuerpos que guardan una estructura transcendental propia y por tanto, un sistema propio de pertenencias y grados de existencia. Sólo que, en la medida en que carece de propiedades o componentes

---

esquemas didáctico, romántico y clásico anteriores, pensemos el cine como un ámbito capaz de producir verdades artísticas y así condicionar la tarea del filósofo y no viceversa. Ahora bien, aquel lector que quiera tener un conocimiento más detallado acerca de cada uno de estos tres discursos en el panorama filosófico contemporáneo, además de los textos de Badiou ya mencionados en introducción bibliográfica, podría consultar los siguientes: como ejemplo de una ontología transitoria «The Mathematics of Novelty : Badiou's Minimalist Metaphysics» de Gillespie (2004 : 45-71), «On Alain Badiou's Treatment of Category Theory in View of a Transitory Ontology» de Madarsz (2005) y «On the Development of transfinite Set Theory» en Hallward (2003: 323-48) ; como ejemplo de un metapolítica «La politique entre singularité et multiplicité» de Lazarus (2002), «Towards an Anthropology of Infinity: Badiou and the Political Subject» de Power (2006), «Topology of Revolution» de Barker (2003) y «Nothing but a Truth: Alain Badiou's 'Philosophy of Politics' and the Left Heideggerians» de Marchart (2005); y como ejemplo de formalización de las relaciones amorosas «Gai Savoir Sera: The Science of Love and the Insolence of Chance» de Copjec (2005) y «“I Love (U)”: Badiou on Love, Logic, and Truth» de Hair (2005) y «Nothing is not always no-one: (a)voiding love» de Johnston (2005).

reconocibles por la estructura transcendental dominante, dicho «sitio» tiene la estructura lógica siguiente: cualquier elemento perteneciente a este mundo es máximamente identificable con cualquier otro o, en otras palabras, para este mundo dado cualquier «apareciente» tiene el mismo grado de existencia que cualquier otro. De manera que esta lógica igualitaria nos permite extrapolar la lógica excepcional de un «sitio del acontecimiento» a «todo otro punto del tiempo, o en todo otro mundo particular» (2006b: 51). Así vemos cómo para Badiou, el carácter indeterminado, desidentificado y genérico de un «sitio» aparece como una lógica eterna y universal, a pesar de ser concreto y singular. Aunque dicha lógica sólo tendrá consecuencias en un mundo si el «sitio» deviene acontecimiento y da así lugar al cuerpo de una verdad.

A través de sus operaciones discursivas o simbólicas (inestética, metapolítica, ontología transitoria y formalización de las relaciones amorosas) la escena filosófica trataría de argumentar de manera objetiva la existencia en el presente de aquellos cuerpos que se identifican máximamente con el mandato de un «sitio del acontecimiento». En nuestra opinión estos cuerpos deberían de mostrar la siguiente forma lógica: todo elemento que aparezca en este mundo tiene el mismo grado de existencia que cualquier otro. Así, en el mundo artístico el cuerpo de una verdad respondería a la estructura lógica siguiente: toda elemento que pertenece a esta configuración artística tiene la misma existencia que cualquier otro. En el mundo científico, todo postulado, enunciado y teorema que participe en esta teoría o modelo epistemológico tiene la misma existencia que cualquier otro. En el mundo político, todo individuo humano que participe en este movimiento político emancipatorio tiene igual existencia que cualquier otro. Y, finalmente, en el mundo del amor, cualquiera de los dos componentes que participen en un proceso amoroso tiene la misma existencia.

Para poder realizar estas tareas de manera objetiva Badiou nos propone el método de la fenomenología objetiva. A través de dicho método el filósofo podría argumentar de manera objetiva y dialógica el grado de existencia de un objeto perteneciente a un mundo determinado. Para realizar esta tarea, dijimos, era necesario sustraer la «completitud lógica» (2006b: 347) de un sistema a partir del análisis relacional de los fenómenos de su mundo particular. La tarea consistía en hacer explícitas las relaciones

y los grados de identidad entre los elementos de un mundo, es decir, la estructura del orden transcendental del mundo (*op. cit.*: 347). Ahora bien, sabemos por el *principio de imposibilidad del todo* que dicha tarea sólo es posible si se identifica a su figura dominante o máximamente existente y su figura lógicamente inversa, a saber, la figura inexistente. Sólo así es posible hacer explícita una retícula completa de lugares de aparición y de grados de existencia con las que poder localizar y baremar el aparecer de cualquier objeto, aquello que, con Badiou, hemos denominado el componente formal o intelectual de la Idea del presente. Finalmente, la fenomenología objetiva nos muestra que la condición de presentar la Idea con objetividad pasa por la operación discursiva de hacer presentes sus figuras inexistentes, a saber, sus verdades post-acontecimientales, operación que, a su vez, está condicionada por el acto de hacer presente sus figuras dominantes<sup>145</sup>.

#### **1.2.3.3.- La dimensión imaginaria de la escena filosófica: la presentación persuasiva de la transferencia de la Idea través de la ficción del discurso poético**

Finalmente, a través de la dimensión imaginaria, la escena filosófica posibilita que la transmisión de la Idea no se funde en el «displacer» que produce la ausencia de sentido de las verdades que la «composibilitan», sino que también sea una exposición placentera. Tomando como modelo los *Diálogos* de Platón, Badiou nos mostró cómo, para compensar este displacer y favorecer la transmisión de la Idea placentera, la escena filosófica debe recurrir a diferentes recursos poéticos y literarios: por un lado, en el estilo narrativo del enfrentamiento de personajes opuestos, el filósofo podía encontrar una forma de exposición argumental que le permita representar una «síntesis disyuntiva», es decir, una relación paradójica entre dos términos opuestos: entre lo dominante y lo excepcional. De modo tal que nos permite «medir esa distancia y saber si la puede franquear» (2004c: 26). Por otro lado, en la fábula, el mito, la parábola y la

---

<sup>145</sup> Más adelante veremos en qué medida la metodología de la fenomenología objetiva descrita por Badiou puede ser aplicada al ámbito filmico dando lugar a una inestética del cine. Desde esta perspectiva, veremos, la inestética del cine no sería otra cosa que los discursos objetivos que señalan dentro de la situación del cine actual la existencia de filmes que muestran lógicas filmicas excepcionales a las lógicas dominantes de la industria.

imagen literaria el filósofo podía encontrar la analogía y la semejanza estructural relativa a los conceptos que pretendía transmitir.

Para Badiou, ambas operaciones, en la medida en que el filósofo las sustrae de su hábitat natural para incluirlas en el montaje de la transferencia de la Idea, se fundamentarían en un uso «táctico» de las obras literarias. En otras palabras, a través de sus *Diálogos* Platón nos dice que es posible acudir al poder persuasivo del lenguaje poético siempre y cuando éste contribuya a la tarea filosófica. El caso del *Protágoras* es particularmente esclarecedor, porque si en principio el lector cree que el poema va a estar de parte del adversario del filósofo, a saber, del sofista, se vuelve finalmente en su aliado<sup>146</sup>. Para Badiou este diálogo es el paradigma de cómo «una referencia literaria, una cita, un poema, sirven literalmente, en el campo de batalla filosófico, contra un adversario determinado». Badiou llamará a este uso filosófico de la literatura, «refuerzo táctico» (2007a: 59). Tal y como argumentaremos más adelante, el uso táctico de la literatura por parte de la filosofía se incluye dentro de uno de los «esquemas» que representan los modos en los que la filosofía se ha aproximado al arte de lo largo de la historia, a saber, el esquema didáctico. El esquema didáctico nos muestra cómo la filosofía ha acudido al arte como mero objeto capaz de producir falsas verdades con poder de «encantar» a aquellos que las contemplan. Esta operación del arte ha sido denominada *mimesis* por la teoría del arte. La filosofía, por tanto, se aprovecharía del poder de persuasión de la *mimesis* para poner su poder persuasivo al servicio de su empresa, a saber, la transmisión igualitaria de la Idea del presente. En otras palabras, la

---

<sup>146</sup> El *Protágoras* comienza con Sócrates tratando de mostrar que hay una complicidad entre los sofistas y los poetas, y que el método de los sofistas es un método retórico y literario que los acerca a los poetas: «Se dirá finalmente que los sofistas no son otra cosa que literatos, no son realmente sabios, y se dice también que los poetas son mentirosos» (*id.*, *op. cit.*: 58). Esa es la primera evidencia. Pero, en la lectura del diálogo hay un fenómeno ligeramente literario en el que Sócrates propone una interpretación de Simónides, el poeta, como si quisiera mostrar que él, Sócrates, comprende mejor a los poetas que el mismo Protágoras. Se observa entonces una segunda táctica, diferente de la primera, que consiste en demostrar que aquel que comprende al poeta es el filósofo. Para terminar Sócrates va a servirse de la poesía para luchar contra los sofistas, pero también para afirmar la superioridad de la filosofía, para afirmar también que la filosofía puede ser ama, maestra del poeta. Así vemos cómo Sócrates nos muestra que, en este caso, la poesía es un refuerzo para la filosofía. Sócrates obliga al poema a trabajar contra el sofista (*op. cit.* 58-9).

filosofía toma prestado del arte su poder de seducción para orientarlo a sus propios objetivos.

Para Badiou (*op. cit.*) la función táctica de la literatura aparece dividida en los *Diálogos* de Platón en una función mediadora y tipificadora. Encontramos la primera función cuando Platón utiliza fábulas, parábolas e imágenes para introducirnos en «un problema evidentemente complicado, o una síntesis difícil que hace que no podamos desplazar o reducir conceptualmente la cosa» (76). Por ejemplo, en todo lo que refiere a la vida después de la muerte o a la elección de las nuevas existencias, Platón convoca diversas metáforas y mitos «porque no es posible argumentar sobre esa situación totalmente desconocida» (76). Este uso mediador de la literatura se fundamenta en una capacidad de seducción del arte que el concepto filosófico no posee. De manera que hay una utilización de esta seducción para que el lector ingrese en la cuestión que plantea el filósofo (62). Para Badiou esta apropiación filosófica de la literatura encuentra su referente en el modo en que Heidegger utiliza a los poetas: «[...] la utilización literaria de los poetas por Heidegger consiste en tratar de construir una cuestión utilizando la seducción literaria como mediación» (62). La utilización del poema por Heidegger consiste en hacer del poema un «intermediario». De esa manera podemos entender la literatura como «una introducción a la filosofía» (60-1)<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Para Badiou (*op. cit.*: 59-69) Heidegger en «¿Por qué los poetas?» estudia el poema de Rilke *Octava Elegía*. Para Badiou en este texto Heidegger y Rilke comparten el mismo concepto, a saber, la idea de «lo abierto». «Lo abierto» entendido como una relación con el mundo, con la naturaleza, con el ser que no está prisionero de la abstracción, de la técnica o de la voluntad. Se trata de una aceptación del mundo como algo dado, de una relación inmediata con el mundo que se vuelve entonces «un intermediario conceptual» (69). Para Badiou Heidegger en este texto nos muestra cómo la idea de «lo abierto» forma parte de la crítica de la técnica, de la crítica a una relación violenta con el mundo que está completamente cerrada, que impone al mundo la voluntad humana hasta el punto de la destrucción. Por su parte en el poema Rilke nos presenta tres casos de relación con «lo abierto»: el animal, el niño y el enamorado. El poema, nos dice Badiou, «cuenta lo que hay de común entre la espontaneidad animal, la infancia de la mirada y el nacimiento del amor. Todo eso es reunido por el poeta en la noción de “lo abierto”» (60). Finalmente, ¿qué nos dice Heidegger en este texto? Para Badiou Heidegger nos dice que Rilke «no va hasta el límite de la noción de “lo abierto”, sino que describe la experiencia de “lo abierto” en el interior todavía de un universo cerrado» (60). En consecuencia, concluye Badiou, «la utilización del poema por Heidegger consiste en hacer del poema un intermediario. Rilke presenta la noción de “lo abierto” y

Vista a través del proyecto filosófico de Badiou, la función mediadora del arte debería ser entendida como el uso del poder de seducción de determinadas figuras poéticas como «introducción» a su concepto de «Idea» o «Verdad». Dado que el objetivo de la filosofía es la didáctica universal de la Idea del presente a través del reconocimiento igualitario de las verdades que la «composibilitan», el filósofo sólo podrá utilizar el poder de seducción del lenguaje poético siempre y cuando sea «mediador» en dicho reconocimiento. El filósofo debe buscar en las diferentes artes fábulas, mitos e imágenes que posean una estructura formal análoga a la Idea del presente. Así, a través de este segundo acto de presentación (re-presentación) de la estructura de la contemporaneidad, sus verdades inefables tomarán prestado el sentido de las figuras ficticias que les han sido asignadas en la imagen o fábula metafórica. Estas figuras representarán la estructura de la «Idea» sin ser en sí mismas ideas o verdades. En otras palabras, el maestro-filósofo, re-presentando la «Idea» mediante figuras poéticas, tratará de poner en imágenes su componente irrepresentable facilitando así la incorporación a la escena filosófica.

La segunda función que se derivaba del uso táctico de la literatura era la función tipificadora. Tal y como vimos Platón exponía su filosofía a partir de la construcción de ficciones mediante el enfrentamiento de personajes que se encuentran «simétricamente» enfrentados sin que haya medida común alguna que permita mediar entre las posiciones que cada uno defiende. De manera que la discusión no es tal, sino una confrontación entre posturas extrañas. Platón encontró como referente de este estilo el género de la narrativa teatral. Para Badiou (*op. cit.*) lo realmente significativo de esta operación es la presentación «de un solo golpe» de aquello que la filosofía no puede exponer sino sucesivamente: «Hay en la filosofía un orden temporal de sucesión de ideas, en tanto que en la literatura existe la capacidad de reunir todo eso en una sola figura –en este caso en un personaje de teatro» (64). La filosofía utiliza la construcción de personajes para crear un «tipo» capaz de reunir «en una figura lo que el concepto no puede exponer

---

presenta lo ejemplos de esa noción –el animal, el niño y el amor– pero no piensa los fundamentos de la posibilidad de “lo abierto” (60). Es decir, «lo abierto», en el sentido poético de Rilke, puede servir de introducción a una concepción completamente desarrollada de «lo abierto» (61).

sino pedazo por pedazo» (64). Badiou pondrá como ejemplo de la construcción de una «ficción típica» el uso que hace Hegel de la *Antígona* de Sófocles en *La Fenomenología del Espíritu*. Desde el punto de vista de Badiou, Hegel utiliza la figura de Antígona como una suerte de «concentración conceptual» (64)<sup>148</sup>. Esta figura del personaje entendida como «concentración conceptual» tiene fuertes resonancias con aquello que Deleuze y Guattari denominaron «personaje conceptual». Tal y como estos filósofos exponían en *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), los «personajes conceptuales» representan los movimientos del pensamiento filosófico de un autor en lo que se refiere a un problema filosófico o a la creación de un concepto: «[...] los personajes conceptuales ejecutan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la propia creación de sus conceptos» (65). Así, dado que la creación de un «concepto» está constituida por «un número finito de componentes heterogéneos»<sup>149</sup>, el filósofo podrá representar cada uno de esos componentes a través de diferentes personajes. En el caso de Platón, por ejemplo, la creación del concepto de «justicia» en sus movimientos immanentes de violencia y razón aparece representada en los personajes de Cíciles y Sócrates; o en el caso de Hegel, la creación del concepto de

---

<sup>148</sup> Para Badiou, en *La Fenomenología del Espíritu*, Hegel propone una interpretación de la figura de Antígona en un marco enteramente conceptual a partir de tres usos diferentes: En primer lugar, para «una definición de lo que es femineidad. Antígona le sirve a Hegel para su definición de comunidad como «no-todo» porque precisamente ésta es aquello que constituye una excepción al imperativo expresado por Creonte. El segundo objetivo de Hegel es mostrarnos una ley dividida, puesto que la ley del Estado es enfrentada por Antígona, quien postula otra ley no escrita. Hegel utilizará esa contradicción para mostrar que hay un desarrollo dialéctico de la ley, que se divide y se reconstituye. Finalmente, el tercer objetivo de Hegel es mostrar que hay una dialéctica espiritual entre la familia y el Estado puesto que la ley, en Antígona, atañe a la familia, a aquello que se debe al hermano. Esa ley de la familia entra en contradicción con la ley del estado. «Se trata», dirá Badiou, «a los ojos de Hegel de una dialéctica fundamental: el pasaje del individuo a la familia, luego de la familia al Estado, en un movimiento dialéctico» (2007a: 64). En resumen, para Badiou, la figura de Antígona será una suerte de «concentración conceptual» en la medida en que sintetiza la idea de lo femenino, la dialéctica de la ley y la relación entre familia y Estado en una sola figura teatral (63-4).

<sup>149</sup> Para Deleuze y Guattari (*op. cit.*) «[...] todo concepto remite a un problema» (22). «En un concepto hay, las más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que respondían a otros problemas y suponían otros planos» (23). De manera que el «concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componente heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita» (26).

«ley» en sus movimientos inmanentes de «ley escrita» y «ley no escrita» a través de los personajes de Creonte y Antígona. Así, de la misma manera que el personaje conceptual de Deleuze es una síntesis de diferentes «trozos o componentes de otros conceptos» (*op. cit.*: 23), Badiou denominará «ficción típica» a «aquello que reúne en una unidad nueva multiplicidad de determinaciones conceptuales» (2007a: 64). Por otro lado, Badiou también coincidirá con Deleuze al afirmar que el filósofo se apropia de «figuras estéticas» o «afectivas»<sup>150</sup> propias del arte para ponerlas al servicio del concepto filosófico. Podríamos decir que los términos «personaje conceptual» –de Deleuze– o «ficción típica» –de Badiou–, nombran la apropiación por parte del filósofo de una figura artística capaz de producir afectos para ponerla al servicio de la creación de conceptos. En otras palabras, el «personaje conceptual» posibilita la transferencia de la «potencia de afecto» de la figura estética al concepto<sup>151</sup>.

Ahora bien, el término «afecto» no tiene el mismo sentido en Deleuze que en Badiou. Mientras que para Deleuze un afecto es un término que designa una sensación<sup>152</sup>, para Badiou designará un modo de hacer. Tal y como Badiou nos expuso en *Théorie du sujet*, los afectos no se refieren a experiencias subjetivas sino al «modo de hacer» de un individuo «afectado» por un acontecimiento. «Afecto» no era más que el nombre o concepto que nos permite identificar el hacer de un sujeto de manera consistente, pudiendo reconocer un modo o estilo de actuar (1982: 313). No hay afecto del sujeto que no provenga del encuentro con los efectos de un acontecimiento en una situación. Badiou identificaba cuatro tipos de afectos (angustia, coraje, superego o terror y justicia). Estos cuatro afectos deben ser entendidos como cuatro polos de un espacio topológico en el que ubicar diferentes tipos de discursos acerca de las orientaciones en

---

<sup>150</sup> Para Deleuze y Guattari las figuras estéticas son «potencias de afectos y de perceptos» (*op. cit.*: 67). «Las grandes figuras estéticas del pensamiento y de la novela, pero también de la pintura, de la escultura y de la música, producen afectos que rebasan las afecciones y percepciones ordinarias, igual que los conceptos rebasan las opiniones corrientes» (66). «No es que el arte piense menos que la filosofía sino que piensa por afectos y perceptos» (67).

<sup>151</sup> «Y es que el concepto como tal puede ser concepto de afecto, igual que el afecto puede ser afecto de concepto» (*id.*, *op. cit.*: 68).

<sup>152</sup> «La obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos» (*id.* *op. cit.*: 164).



el hacer de un sujeto ante un proceso de cambio. Dichos discursos, en tanto identifican un modo de hacer del sujeto, podrían entenderse como «formaciones subjetivas de la ética» o «éticas del sujeto» (*op. cit.*: 342). De esta manera, esta concepción *sui generis* del término «afecto» nos permite pensar en la «ficción típica» de Badiou como una reconversión ética de los «personajes conceptuales» deleuzianos. Desde esta perspectiva es posible entender la función tipificadora del arte a través de la construcción de personajes como una tarea eminentemente ética al servicio de la Idea.

Tal y como Badiou nos ha mostrado, el componente ético de la Idea estaría representado por el enfrentamiento de dos figuras afectivas o «figuras tipo»: la figura nihilista del discurso dominante de las opiniones, que se sostenía en la imagen del ser humano como mero animal guiado por la búsqueda de seguridad y de placeres efímeros y particulares; y la figura heroica y valiente del discurso excepcional de las verdades, que se sostenía en la imagen del ser humano como un ser valiente capaz de participar punto por punto en la creación de procedimientos justos. Esta última figura subjetiva transmitiría, tal y como vimos, un discurso afectivo a través del cual cualquier individuo humano podría reconocerse a sí mismo como un sujeto capaz de buscar su felicidad en la participación de procesos eternos y universales. La figura heroica representaría al ser humano siendo capaz de enfrentarse con valentía al vacío de conocimiento que supone el encuentro excepcional con el proceso de una verdad y evitando caer en la nostalgia de viejas figuras heroicas. El refugio en estas viejas figuras no sólo imposibilitaría la construcción de un nuevo presente, sino que además le haría someterse a la disciplina cruel y violenta de las figuras idealizadas y totalizadas del pasado. Así, la tarea del filósofo sería buscar ficciones cuyos personajes «tipificaran» cada uno de estos discursos afectivos.

Ahora bien, dado que la incorporación heroica de un individuo al sujeto de una verdad puede realizarse en cuatro ámbitos diferentes, el filósofo debería representar el componente afectivo de la Idea a partir de cuatro modelos de figuras éticas contemporáneas o «figuras típicas»: la figura heroica del artista que participa en una configuración artística haciendo frente a su adversario, es decir, la figura nihilista del artista sometido al espectáculo del mercado y al relativismo cultural; la figura heroica

del obrero precario que participa en un movimiento político emancipatorio frente a su adversario, a saber, la figura nihilista y temerosa del obrero que se deja llevar por las lógicas del mercado y la democracia parlamentaria conformándose con formas de placer efímeras y particulares; la figura heroica del científico capaz de buscar nuevos modelos científicos haciendo frente a la figura del científico sometido a las reglas del mercado y de la técnica; y la figura heroica del amante capaz de comenzar un episodio amoroso fundado en el encuentro azaroso, frente a la figuras dominantes del amante por acuerdo o del amante libertino.

Finalmente, hemos visto en qué medida es posible identificar, si tomamos como modelo la exposición filosófica de Platón en sus *Diálogos*, una dimensión imaginaria en el proyecto de (re)comienzo filosófico propuesto por Badiou. Esta dimensión se fundamentaría en un uso táctico del poder de persuasión de la *mimesis* del arte. Este poder de persuasión, dijimos, se encontraba en su capacidad de representar los «efectos» y «afectos» de las verdades del presente. Ahora bien, este uso mimético o representativo del arte está sometido a la operación fundamental de la filosofía, a saber, la construcción de la Idea. Y dado que la construcción de la Idea tiene una dimensión formal y afectiva, el uso táctico del arte debía someterse a cada una de estas dimensiones. Así, vimos como la construcción ficticia de escenarios polarizados por diferentes personajes se mostraría como la operación más adecuada para representar el componente afectivo de la Idea, mientras que el uso metafórico de las fábulas, mitos e imágenes se mostraría como la operación más adecuada para seducirnos con la representación de su componente formal. De esta manera, ambas operaciones, al tiempo que «tipifican» e «introducen» la estructura formal-afectiva de la Idea, nos seducen con su lenguaje.

En resumen, lejos de pensar en una escena filosófica basada en el ascetismo, Badiou reivindica la posibilidad de pensar el acto filosófico de transmisión de la Idea como una operación discursiva en la que se producen nuevos afectos positivos. De esta manera la ética hedonista fundada en el goce breve e interesado es sustituida por una ética fundamentada en el goce desinteresado por la incorporación de un individuo humano a los diferentes tipos de sujetos de verdad (artística, científica, política y

amorosa) que configuran el componente afectivo de la Idea de un nuevo presente: «Plus généralement, en ce qui concerne les affects liés aux procédures de vérité j'ai choisi de parler d'enthousiasme pour la politique, de joie par la connaissance scientifique, de plaisir pour l'art et de bonheur par l'amour» (2010g: 125-6). La felicidad, para Badiou, son esos momentos de entusiasmo político, alegría científica, pasión amorosa o encantamiento estético en los que cualquiera de nosotros puede experimentar su eternidad.

## 2.- El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou

### 2.1.- Introducción

En el apartado anterior hemos argumentado cómo el pensamiento de Alain Badiou retorna a Platón para hacer frente a los problemas filosóficos derivados de nuestro mundo «postmoderno». Naturalmente este retorno no debe ser tomado como una simple recuperación del pensamiento platónico, sino que implica su traducción, o lo que es lo mismo, hacer contemporánea la eternidad del dispositivo filosófico que se esconde bajo su condicionamiento social, histórico y cultural. Este dispositivo, tal y como hemos visto, no es otro que el de la Idea, el cual, a su vez, está condicionado por la posibilidad de nuevas y disruptivas verdades. El mito platónico de la caverna se muestra, nuevamente, especialmente clarificador para entender el proyecto de Badiou. Mientras que para Platón el prisionero se convertiría en filósofo sólo después de que hubiera escapado del mundo de las sombras de la caverna y lograra mirar hacia el sol, la *doxa* contemporánea sostendría que el filósofo ha nacido en la caverna y que no hay sol alguno, sino un sinfín expansivo de oscuridad. Esta es la situación a la que la postmodernidad nos ha relegado resignándonos a buscar nuestra «libertad» en la libertad de los mercados, del consumo o de las opiniones. Dentro de este espacio de oscuridad la verdad es considerada como una estructura fantástica, ligada a razones totalitarias que amenazan con acabar con el orden pacífico establecido. Resulta evidente, pues, que en este marco donde reina el consenso, el relativismo y el miedo a la verdad, la filosofía está condenada a su desaparición.

Consecuentemente, el proyecto de Badiou de recomienzo de la filosofía demanda un retorno a Platón. Sin embargo, el propio retorno a Platón implica su restauración contemporánea: «Le platonisme n'est pas un destin, il est un contre-destin nécessaire, la retombée des dés confondue avec l'unique lancer, la puissance de l'ouvert rabattue sur des distributions fermées. Le platonisme ne cessera d'être renversé, parce qu'il a, depuis toujours, été renversé» (Badiou, 1997b : 149). Desde el punto de vista de Badiou sería un tanto ingenuo pensar que es posible aplicar la obra de Platón, tal cual, casi dos mil quinientos años después de que fuera escrita. Nos encontramos, por tanto, con la tarea

de hacer contemporáneo a Platón. Hacer contemporáneo a Platón, nos dice Badiou en su seminario *Pour aujourd'hui: Platon!* (2007-10), exige la tarea de estar contra Platón, contra sus particularidades antropológicas y culturales, y centrarse en la eternidad del dispositivo filosófico que se esconde bajo su condicionamiento social, histórico y cultural. Recuperar a Platón significa no apelar a su nostalgia, sino a su recomienzo. El retorno a Platón debe ser entendido, por un lado, como la superación de lo que generalmente se entiende como platonismo (es decir, aquello Badiou denomina «la grande construction fallacieuse de la modernité comme de la postmodernité» (*op. cit.*: 149) y, por otro lado, como el retorno al texto platónico<sup>153</sup>.

Recuperar a Platón hoy exige la tarea de «traducirlo», de hacer su texto contemporáneo. Para ello Badiou propone tres tareas fundamentales: universalizar y democratizar la tarea de la filosofía, reestructurar formalmente la escena de transmisión filosófica y atravesar sus conceptos por medio de las teorías filosóficas contemporáneas. Con respecto a la primera tarea, Badiou nos invita a leer la obra platónica más allá de las particularidades culturales de su época y extraer la universalidad de su contenido filosófico. Universalizar la filosofía de Platón consiste en afirmar que, contra Platón, la emancipación no está únicamente al alcance de una minoría aristocrática (la clase de los guardianes), sino de cualquiera. La misma historia nos ha mostrado, afirma el propio Badiou en su seminario, que la emancipación política se encuentra al alcance de cualquiera, más allá de su raza, sexo y condición social. Hay que entender el aristocratismo platónico como una sutura a las condiciones culturales y sociales de su época y no como una consecuencia de su filosofía<sup>154</sup>. Respecto a la segunda tarea,

---

<sup>153</sup> «Il est fondamental, si l'on assume avec rigueur le pas en arrière dont je parlai tout à l'heure, d'être au plus près du texte. Nous avons besoin de la lettre contre le(s) sens car le(s) sens est (sont) capturés par les polémiques. Le texte platonicien ne se présente pas comme un traité, il faut l'écouter comme un dire (y compris dans sa dimension théâtrale)» (Badiou, 2009-10: 10 de marzo 2010).

<sup>154</sup> El propio Badiou, en el seminario ya mencionado, hace explícito que en su traducción de la República de Platón, tratará de reflejar formalmente esta democratización de la escena filosófica: «Alors pour bien comprendre ça il faut bien distinguer deux choses dans le refus de Platon d'admettre l'universalité de la philosophie. Il est vrai que (ça c'est le point de butée, sans doute réel, le plus contestable, celui dont je fais l'économie dans la traduction) Platon n'admet pas, pas même ce que j'appellerais l'universalité virtuelle; c'est-à-dire il n'admet pas que tout esprit, l'esprit de n'importe qui, puisse être disponible pour

derivada de la primera, Badiou propone la necesidad de reestructurar el estilo de exposición del diálogo filosófico. A pesar de que Platón utiliza la forma del diálogo teatral como aquella que más se adecúa a la construcción de una escena democrática en la que se encuentran múltiples voces, es fácil constatar que el maestro filósofo desempeña un rol principal en ellos. Contra Platón, nos dirá Badiou, es necesario restar protagonismo a la figura del maestro filósofo en el desarrollo de las situaciones filosóficas dando cabida a la improvisación y la participación de cualquiera en cualquier momento. El filósofo no debe construir la escena de manera que pueda predecir cómo se va a desarrollar un debate filosófico, sino que debe confiar en el carácter universal de sus argumentos<sup>155</sup>. Finalmente, la tercera tarea consiste en desplazar los conceptos

---

la pensée philosophique. Mais ce point, je soutiens qu'il reste totalement extérieur à la démarche philosophique de Platon. C'est une considération sans justification d'aucune sorte. Et d'ailleurs comment pourrait-on le justifier ? Comment pourrait-on justifier, virtuellement, l'incapacité de l'esprit de l'enfant à la philosophie? C'est une thèse inégalitaire extérieure, extrinsèque. D'ailleurs ça se voit parce que si vous la supprimez la traduction continue comme si de rien n'était n'est-ce pas –alors ça c'est un plan d'épreuve: vous pouvez traduire le texte en supprimant cette thèse, et il ne se passe rien, l'ensemble du reste de la construction reste intact. Donc vous vous doutez bien que naturellement je la supprime, parce qu'en tant que tel ça reste extérieur à ce qui peut intéresser nos contemporains à Platon. Disons que c'est un point anthropologique, c'est-à-dire quelque chose de l'anthropologie de Platon qui, sous l'influence naturellement de son époque, du contexte [...]. Et c'est la raison pour laquelle ce qui est important c'est le second argument. Le second argument qui est la vraie dimension interne à la philosophie c'est que, à supposer même qu'il y ait universalité virtuelle, c'est-à-dire à supposer même qu'on assume que tout esprit est disponible pour l'exception telle que la philosophie la reconnaît, le contexte politique existant est intrinsèquement inapproprié pour que cette virtualité se développe. Donc la vraie thèse ce n'est pas que les esprits sont déficients, la vraie thèse c'est que, à supposer même qu'ils soient tous efficaces, le résultat serait exactement le même : il y aurait de toute façon extrêmement peu de philosophes, et peut-être même aucun. Ce qui prouve bien que ce n'est pas la thèse d'interdiction structurelle qui compte mais c'est cette deuxième thèse (sinon on ne voit pas pourquoi elle serait nécessaire), et elle a des conséquences ; et elle est longuement développée, argumentée, contrairement à la première qui est une banalité anthropologique sans intérêt» (2009-10: 14 de abril 2010).

<sup>155</sup> «En fin de compte la forme théâtrale lui permet de donner forme à des désirs contrariés, et à définir la philosophie comme le lieu de cette contrariété [...]. Et donc il va falloir conflictualiser le texte plus qu'il ne l'est encore. Ce qui veut dire il va falloir distribuer une partie de Platon à ses interlocuteurs, c'est-à-dire il va falloir démonopoliser Socrate dans le dialogue, il va falloir faire parler les autres hein. Parce que dans le texte tel qu'il est, c'est très curieux, ils parlent beaucoup au Livre II, il n'y a même qu'eux qui parlent, et puis après ils ne parlent plus; après ils disent "oui", "oui", ou presque. Et donc, très

platónicos como consecuencia de la inversión, principalmente, de su concepto de «Verdad» o de «Idea». Frente al platonismo convencional, la Verdad debe dejar de ser un ente que trasciende el mundo sensible para que pueda acontecer de manera immanente y múltiple en el mundo en el que vivimos. De esta manera, para Badiou, el platonismo de hoy en día debe reivindicar la existencia de verdades en el mundo. Estas verdades no son más que procedimientos materiales que agujerean el saber contemporáneo proponiendo lógicas genéricas dirigidas a cualquiera<sup>156</sup>.

Ahora bien, ¿cómo afecta este retorno a Platón a su concepción cinematográfica? Desde nuestro punto de vista el recomienzo de la filosofía bajo el comentado retorno a Platón confiere al cine un papel mucho más importante del que tenía en principio. Así lo expresa el propio Badiou en una entrevista del 2005:

Car le cinéma est évidemment la production industrielle d'une démocratie des images, d'un universel partage des images, dont le paradigme est l'art pompier des Empires finissants. Mais il est aussi la ressource d'une adresse nouvelle de l'art, d'une universalité encore balbutiante. Il est le seul art qui soit, aujourd'hui, à la mesure du monde. Il est le seul à pouvoir inventer les enseignements et les fables qui feront lever chez les jeunes, qui montent sur la scène de la vie harassée, les nouvelles et indispensables «révoltes logiques». J'ai foi dans le cinéma. Du reste je me dis qu'une fois publiée l'ultime écrit synthétique de ma philosophie, Logiques des mondes, qui doit paraître au début de 2006, je tenterai de tourner la philosophie du côté de l'expression filmique. Après tout Platon, après avoir dit du théâtre tout le mal qu'il en pensait, a

---

curieusement, l'opération d'universalisation du dialogue consiste à en confier une part beaucoup plus importante aux protagonistes. Et je dis que c'est paradoxal parce qu'on pourrait imaginer que l'universalisation ça va aller au contraire dans le sens du discours univoque, unilatéralement proféré par Socrate, et c'est la voie qui a été souvent adoptée» (*id., op. cit.*).

<sup>156</sup> «Vous savez que dans le platonisme vulgaire on résout cette question en supposant qu'il existe un lieu des vérités : le lieu intelligible. C'est précisément une solution entièrement abstraite qui consiste non pas à nier que les vérités soient localisées, mais à supposer que la localisation leur est immanente dans un univers séparé en quelque manière de l'univers effectif. En réalité je crois qu'on peut montrer que, même chez Platon, cette solution est fictive, c'est-à-dire qu'elle est une métaphore d'indication du problème ; c'est-à-dire que effectivement les Idées, en tant que dépositaires de l'universalité, sont astreintes, comme toutes les choses, à une localisation» (*id., op. cit.*).

quand même donné à son commencement philosophique une forme théâtrale. Or aujourd'hui, la philosophie recommence, cela est certain. Le cinéma pour recommencer, après le théâtre pour commencer? Pourquoi pas? (2005d).

De la misma manera en un texto reciente Badiou declara no sólo que hoy existe una clara influencia de la filosofía sobre el cine o viceversa, sino que además «après la philosophie du cinéma doit venir, vient déjà, la philosophie comme cinéma. Laquelle a sa chance, par conséquent, d'être une philosophie de masse» (2005b : 388). O en uno de sus últimos textos en los que habla del cine como la condición artística de la filosofía más importante del siglo XX y el referente a explorar por las otras artes para la creación de nuevas configuraciones: «En lo que concierne al arte, habría que mostrar cómo, en la estela del cine (la invención artística más grande del siglo pasado) surgen posibilidades nuevas, sin que su exploración haya producido todavía, por el momento, un vuelco decisivo en el sentido de una reorganización fundamental de la clasificación y de la jerarquía de las actividades artísticas» (2009e: 129). Y, finalmente, como culminación de todo esto, Badiou ha comenzado recientemente el proyecto de un filme titulado *La vie de Platon* (2009a: 181-2, n.1).

Sin embargo, y a pesar de la importancia explícita que el cine tiene para el recomienzo de la filosofía, sus textos sobre cine se muestran especialmente ambiguos respecto a cómo podría el cine condicionar la tarea filosófica. Esta ambigüedad se deriva principalmente del carácter «impuro» de las prácticas cinematográficas. Tal y como hemos visto en el apartado anterior, la tarea filosófica de transmisión de la Idea del presente estaba condicionada por la existencia de cuerpos-sujetos verdaderos en el arte, la política, la ciencia y las relaciones amorosas. De manera que la participación del cine en la tarea filosófica pasaría por la condición de ser pensado como una verdad artística. La cuestión que tratan, tal y como veremos, los escritos cinematográficos de Badiou y su proyecto de recomienzo filosófico es si el cine es un arte o simplemente un artificio técnico: si el cine es un arte, significa que pertenece a uno de los ámbitos capaces de producir verdades y, por tanto, podría ser entendido como una condición de la tarea filosófica; si el cine no es un arte, simplemente se mostraría un artificio técnico al servicio de la producción cultural y del conocimiento dominante, de manera que no sería un condicionante real para la filosofía (aunque podría ser utilizado por ella, como



veremos más adelante, como fuente de figuras, fábulas e imágenes metafóricas). Regresando al símil platónico de la caverna, la cuestión que subyace en los escritos cinematográficos de Badiou es si el cine debe ser confinado al mundo ilusorio del interior de la caverna o si, por el contrario, ofrece un destello de sol<sup>157</sup>. En otras palabras, ¿debe ser relegado el cine a la imitación, o puede aspirar a la producción de pensamiento a partir de sus verdades? Ahora bien, de ser cierto que el cine puede producir verdades habría que adaptar la filosofía platónica, principalmente en lo que se refiere al uso filosófico del arte. Tal y como muestra Platón en la *Republica*, el arte, incapaz de seguir un pensamiento verdadero (cuyo modelo son las matemáticas), debe ser excluido de la transmisión filosófica de la Idea o simplemente ser reducido a su dimensión afectiva o persuasiva. Sin embargo, si es cierto que el cine contemporáneo produce verdades, es posible pensar en él como un ámbito que condiciona dicha transmisión en la medida en que es uno de los componentes que hacen «composable» la Idea del presente.

---

<sup>157</sup> Tal y como ha resaltado Jean-Louis Baudry en «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema» (1975), la alegoría de la caverna platónica capta la invención de cine y de la historia de su invención. En este texto Baudry explora la similitud entre la escena de platónica de la caverna y el aparato de la proyección cinematográfica, argumentando que el cine ha constituido la realización técnica del sueño perenne de un perfecto y total *simulacrum*. Las imágenes reflejadas sobre la pantalla como las sombras de la caverna, la oscuridad de la sala cinematográfica, el aislamiento sonoro del ruido de ambiente y las presiones cotidianas fomentan un estado artificial de regresión similar a aquel generado por los sueños. El cine, para Baudry, constituye así la realización material de una meta inconsciente casi inherente en la *psyche*: el deseo regresivo de volver a un estadio anterior de desarrollo psíquico, un estado de narcisismo relativo cuyo deseo podría ser satisfecho por el desarrollo de una realidad en la que el propio cuerpo y el mundo exterior no estuvieran claramente definidos. En su teoría del aparato, el cine es entendido como en esa máquina poderosa que transformó al individuo encarnado y socialmente situado en un espectador pasivo y apartado del mundo (307). Para más detalle acerca de las semejanzas entre el símil platónico de la caverna y el aparato fílmico véase Stam (2000: 162-3). Desde otro punto de vista Marc Cerisuelo considera la comparación del cine con la caverna platónica como el peor de los paralelos, «en la raíz de todas las exclusiones que debió sufrir el gran arte popular del siglo XX», dado que la alegoría parece prefigurar la imaginería complaciente de un espectador, «débil motor fijado en la oscuridad cautivo del movimiento de las imágenes proyectadas» (1998: 2408, citado por Chateau, 2005: 40).

En los siguientes apartados trataremos de exponer con la mayor claridad posible el papel que juega el cine en el proyecto de Badiou de (re)comenzar la filosofía retornando a Platón. Esta tarea implicará, tal y como hemos argumentado anteriormente, un estudio del cine en relación a las tres dimensiones que constituyen la escena filosófica. Será necesario cuestionar en qué medida el cine puede ser el cuerpo de una verdad artística (dimensión real) para que posibilite un discurso inestético que demuestre su existencia como excepcionalidad genérica con el saber dominante (dimensión simbólica) y un discurso persuasivo a través del uso de figuras metafóricas y éticas que favorezca su transmisión (dimensión imaginaria). Todo ello supondrá recuperar nuestra exposición de la teoría formal y afectiva del sujeto. La primera de ellas será fundamental para desarrollar las dos primeras cuestiones en la medida en que nos permite realizar la argumentación ontológica y lógica de la existencia de verdades-cine. Por otro lado, la teoría afectiva y ética del sujeto será fundamental para desarrollar la participación del cine en la dimensión imaginaria de la filosofía. De la misma manera es de esperar que esta tarea no esté exenta de ambigüedad en la medida en que, tal y como veremos, el cine, para Badiou, se presenta como la más «impura» de las artes contemporáneas, ya que alterna entre la cultura del entretenimiento y la producción excepcional de configuraciones artísticas. Sin embargo será precisamente este «entre-dos» mundos –a medio camino entre el «mundo de la doxa contemporánea» y el «mundo de las verdades»– el que le confiere un papel fundamental en la construcción democrática de la escena filosófica.

### **2.1.1.- La saturación de la estética del arte y la crisis postmoderna de la teoría del arte**

El proyecto de Badiou de un (re)comienzo filosófico va ligado a una nueva forma de mirar el ámbito cinematográfico y artístico. Este (re)comienzo presenta la posibilidad de que la filosofía se funde de nuevo a sí misma, es decir como sistema, bajo la condición moderna del arte como deconstrucción de la estética. Pero, tal y como señala Mehdi Belhaj Kacem en *Inesthétique and Mimèsis* (2010), este sistema, esta arquitectura, no podrá ser piramidal, como en Hegel, sino que tendrá la forma de un harem (19). La

razón de esta metáfora es la concepción de la filosofía como la «madama [*maquerelle*]» de las verdades. Así lo expresa Badiou:

La filosofía tiene una relación con el arte, como todo procedimiento de verdad, que implica mostrarlos como tal. En efecto, la filosofía es la intermediaria de los encuentros con las verdades, es la madama de lo verdadero. Y de la misma forma en que la belleza debe estar presente en la mujer que se encuentra, pero no es en absoluto necesaria en la madama, las verdades son artísticas, científicas, amorosas o políticas, pero no filosóficas (1994b: 54).

La filosofía para Badiou no debe jerarquizar, ni clasificar el arte (no debe jerarquizar las artes entre ellas, ni jerarquizar a un artista en relación a otro, ni sus procedimientos particulares), tal y como propondría la estética piramidal hegeliana<sup>158</sup>. La inestética que nos propone el (re)comienzo filosófico de Badiou parte de una premisa: abandonar el juego histórico que el arte propone a la filosofía. Se trataría de aproximarse a una práctica artística, o a uno de sus elementos, sin necesidad de buscar el lugar que ocupa dentro de un esquema piramidal. Sólo de esta manera la filosofía podría recuperar un pensamiento sistemático del arte contemporáneo. El arte contemporáneo nos ha dejado una situación que imposibilita cualquier intento de jerarquizarlo, pues uno de sus fundamentos hoy en día es precisamente su lucha «anti-jerárquica» (Belhaj Kacem, *op. cit.*: 18-9). Ante este panorama contemporáneo la estructura piramidal de la teoría estética hegeliana poco puede hacer salvo tratar de

---

<sup>158</sup> Belhaj Kacem nos muestra cómo Hegel, dentro de sus cursos sobre la estética, presenta el arte de Egipto como algo grandioso, pero que no es completo en comparación con el arte griego. El arte griego, afirma Hegel, completa lo que los egipcios no pudieron. De la misma manera esta lectura se repite con el arte romano, cretense y con aquello que Hegel denomina «romántico». Cada uno de estos tipos de arte superan y suprimen al anterior. Todo esto para llegar a un arte completo que a su vez será subordinado y suprimido por una religión, que, a su vez, será subordinada sucesivamente a otras religiones hasta que la religión más completa sea supeditada por la política y la Revolución francesa, la cual, finalmente será únicamente superada por la filosofía. Finalmente, Hegel nos muestra cómo la filosofía debe estar a los mandos de la política para ordenar su sistema racional. Para Belhaj Kacem el esquema filosófico hegeliano ejemplifica aquello contra lo que se opone el esquema filosófico de Badiou, a saber, el sometimiento del arte por la filosofía, por una destinación precisa (la política) en un momento histórico preciso (2010: 29-30).

responder al arte como el amo a la histórica<sup>159</sup>. Para Belhaj Kacem (*op. cit.*) el paradigma de este «jeu du clown hystérique-déflationniste» (20) entre la filosofía y el arte se encuentra representado por Jean-François Lyotard. Según dicho autor, Lyotard, que encarna el concepto de «postmodernidad», asume que «c'est en déambulant dans les ruines esthétiques que sont les singularités disparates de l'art contemporain que la philosophie, sur un mode endeuillé et antisystématique, pouvait survivre à elle-même» (20). Para Belhaj Kacem, Lyotard reduce la filosofía del arte a ser mera crítica de la obra. Esto, visto desde el punto de vista del pensamiento de Badiou, significa renunciar a preguntarse por la categoría de «verdad» y, por tanto, renunciar a ser un filósofo, en el sentido clásico del término<sup>160</sup>. Un ejemplo paradigmático de esta concepción del arte contemporáneo la presenta el propio Lyotard en una exposición que él mismo comisarió en 1982. El texto que Lyotard escribe para dicha exposición tiene tono de manifiesto de una época: «Nous, postmodernes déclarons que...». Según Déotte (2010), en dicho texto nosotros podemos entender analíticamente la concepción de la obra de arte contemporánea como aquella que carece de autor, que carece de padres: «[...] les postmodernes feront des orphelins». La exposición incita a su espectador a sentir más

---

<sup>159</sup> Badiou recoge esta metáfora al principio de su texto «Arte y filosofía»: «[...] la filosofía y el arte están emparentados históricamente como lo están, según Lacan, el Amo y la Histórica. Sabemos que la histórica va a decirle al amo: “la verdad habla a través de mi boca, estoy ahí, y tú que sabes, dime quién soy”. Y se adivina que, cualquiera que sea la sabia sutileza de la respuesta del amo, la histórica le hará saber que no es aún eso, que su ahí se escapa rápidamente, que es necesario empezar todo nuevamente, y trabajar mucho, para satisfacerla. Por lo cual ella impone su voluntad sobre el amo y se vuelve ama del amo. Así también, el arte está siempre ahí, dirigiendo al pensador la misma pregunta muda y centelleante sobre su identidad, aun si, debido a su constante invención, a su metamorfosis, se afirma decepcionado de todo lo que la filosofía enuncia con respecto a él» (1994b: 45).

<sup>160</sup> En *Le Différend* (1983) Lyotard desarrollará la idea de que la categoría de «verdad» es ontológicamente impracticable en la medida en que no existen lenguajes singulares que sean reducidos los unos a los otros. En otras palabras, dados dos discursos singulares, es imposible pensar en un tercer diálogo que pueda zanjar su diferencia. Por «diferencia» entiende Lyotard un conflicto entre discursos que no puede ser resuelto porque, al no existir un discurso universal, falta una regla de juicio entre ellos. Para Lyotard el habla está disgregada en heterogéneos «géneros de discurso», cada uno de ellos «encadena» frases en función de un fin determinado. Esta heterogeneidad implica además una contingencia no controlable por el sujeto, en la medida en que, al no existir reglas universales de una lógica del lenguaje, el encadenamiento que realiza cada género de discurso no responde a una necesidad predeterminada. Así, cada frase podría ser integrada en infinidad de encadenamientos posibles (1983: 9).

que a analizar una diferencia radical de la situación al dramatizarla, presentando diferentes lógicas de escritura poética y sus producciones. Es la paternidad del artista la que se está interrogando, su capacidad de firmar su producción. Para ello Lyotard expone múltiples ejemplos de obras generadas automáticamente por ordenador, por ejemplo obras que tienen en cuenta el desplazamiento y el número de visitantes, los cuales devienen materia artística con el título de «variables cachéas». Finalmente Lyotard nos muestra como la situación tecno-científica es la que nos permite poner en cuestión la orfandad de la obra de arte contemporánea. En palabras del propio Lyotard (1985):

Et finalement qui parle? De qui émanent ces innombrables messages? [La maternité]: la source du message, ce qui lui donne l'existence et l'autorité, son auteur. Le destinataire imprime au message sa destination et au destinataire du message sa destinée (qui est de recevoir le message). Tandis que les humains se croyaient les destinataires éminents de la vie, du visible, de l'intelligible, de la loi, ils s'imaginaient être les fils du dieu ou plutôt, comme dans les anciennes religions proche-orientales, de la déesse. Pré-désinés. L'homme moderne a tenté d'occuper la position d'auteur, de s'arroger «la création». On dit alors «paternité» d'une oeuvre ; fantasme d'une semence célibataire ; la féminité est écartée de l'autorité, déclassée du côté des passions, des dépendances ; que le message soit une phrase, une image visible, un édifice, un enfant, une richesse, un met, un vêtement, –nous, postmodernes, renonçons à lui attribuer une origine, une cause première. Nous ne croyons pas qu'il nous soit prédestiné par une mère et nous n'en assumons pas la paternité. Liberté des orphelins<sup>161</sup>.

En esta larga cita vemos cómo Lyotard nos presenta la situación actual del arte contemporáneo, en clave de manifiesto, como una situación carente de guías, de autoría, de «maternidad». Usando términos utilizados por Badiou (2006b), el axioma que representaría esta concepción sería el propio del materialismo democrático aplicado al ámbito del arte: «No hay más que cuerpos y lenguajes» (18). Dentro de estas condiciones la creación artística únicamente se puede desarrollar desde la inmanencia, como mero acto efímero. Un acto que se fundamenta en el olvido de la categoría

---

<sup>161</sup> Ficha que presenta el sitio «maternidad» en la exposición comisariada por Lyotard, *Les Immatériaux*. Las fichas del catálogo no estaban paginadas sino reagrupadas por sitios.

transcendental de autoría, esa categoría que atravesaría las sucesivas apariciones de una creación y que nos permitiría identificar su «maternidad». En este panorama, cualquier intento de clasificar el arte contemporáneo atendiendo a categorías transcendentales está condenado a su fracaso.

En este contexto del arte contemporáneo caracterizado por intentos de categorización frustrados y filosofías reducidas a críticas de arte aparece la inestética de Badiou. Tal y como veremos más adelante, la inestética procede por sustracción, buscando el vacío de sentido sobre el campo de producción inmanente del arte. De manera que no es una crítica, pues su intención no es extraer un sentido, ni una estética, pues no pretende clasificar. La inestética sustrae y selecciona una singularidad artística como una especie de prisma utilizado por la filosofía para pensar la idea del arte del presente. No hay ningún azar en la elección que realiza la filosofía identificando a esta singularidad como el grado máximo de intensidad y de riqueza que el arte de una época puede exponer al pensamiento (Belhaj Kacem, 2010: 23). Tal es el caso para la filosofía de Badiou de Stéphane Mallarmé. Para Badiou, Mallarmé es lo que Hölderlin fue a Heidegger, el poeta de los poetas, el prisma por el que mirar el pensamiento poético en su época. La construcción del sistema filosófico de Badiou encuentra en la poesía de Mallarmé uno de sus condicionamientos. El filósofo, Badiou, se instituye como discípulo del artista y ya no se limita a producir una filosofía del arte, ni una filosofía del poema de Mallarmé, una poética, sino que traduce la dinámica sutil e íntima del poema de Mallarmé en una filosofía del presente.

### **2.1.2.- La concepción del cine como productor de pensamiento dentro de las relaciones entre filosofía y cine**

El modo en que Badiou se aproxima al cine concibiéndolo como un ámbito capaz de producir pensamiento útil para el desarrollo de su proyecto filosófico puede leerse como una más de las incursiones que la filosofía ha realizado en el ámbito cinematográfico a lo largo de su corta historia en común. Según Dominique Chateau, si pensamos en las contribuciones de los filósofos a la bibliografía sobre el cine, deberíamos remitirnos, en primer lugar, a Bergson y a su teoría de la *durée* (2005: 7).

Sin embargo, tal y como señala Deleuze, Bergson ejemplifica la ambigüedad que marcará las primeras relaciones de la filosofía con el cine:

Cierto es que Bergson [...] al parecer sólo encuentra en el cine un aliado falso. En cuanto a Husserl, por lo que sabemos no menciona al cine para nada (obsérvese que incluso Sartre, mucho después, cuando en *Lo imaginario* efectúa el inventario y el análisis de todo género de imágenes, no cita la imagen cinematográfica). Sólo Merleau-Ponty intenta, accesoriamente, una contrastación cine-fenomenología, pero para encontrar en el cine, también él, un aliado ambiguo (1983a: 88).

El propio Merleau-Ponty se referirá al cine como «una invención técnica en la que la filosofía no cuenta para nada» (1996: 105). En el fondo, lo que nos muestran estas primeras aproximaciones de la filosofía hacia el cine es un interés por él como invención técnica capaz de producir fenómenos. De ahí que los filósofos que mostraban un mayor interés por este ámbito eran aquellos que desarrollaban sus estudios en el campo de la fenomenología.

Sin embargo este primer panorama, un tanto desalentador, ha ido evolucionando hacia nuevas incursiones de la filosofía en el cine. Tal y como ha señalado Dominique Chateau, entre los años 1970 y 1980 varios filósofos realizaron aportaciones muy valiosas en el campo de los estudios cinematográficos: Stanley Cavell con *The World Viewed* (1971), Virgilio Melchiorre con *L'immaginazione simbolica* (1972), Jean-Louis Schefer y Raúl Ruiz con *L'Image, la Mort, la Mémoire* (1980), o Gilles Deleuze con *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983a) y *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), entre otros. Todos estos filósofos abrieron nuevas vías que fueron seguidas por otros filósofos. Por citar algunos, Jacques Rancière con *Le Fable cinématographique* (2001b) y *Les écarts du cinéma* (2011), Jean-Luc Nancy con *L'Évidence du film* (2001) o la compilación de textos de Clément Rosset en *Propos sur le cinéma* (2001). En el seno de estos textos cinematográficos parece coger fuerza un nuevo modo de concebir el cine como productor de pensamiento. Textos como *À quoi pensent les film?* (1996) de Jacques Aumont o «Comment pense le cinéma?» en *Penser le cinéma* (2001: 92-4) de Suzanne Liandrat-Guigues y Jean Louis Leutrat, no hacen más que desarrollar una concepción del cine que tiene su principal referente en las primeras obras cinematográficas de

Stanley Cavell y Gilles Deleuze (Chateau, 2005: 9; Mullarkey, 2009: xii, 3, 6).  
Veámoslo con más detalle.

### 2.1.2.1.- Stanley Cavell: el cine como pensamiento filosófico de lo ordinario

La aproximación de Cavell al cine tiene origen en sus fundamentos filosóficos. Algunos teóricos lo ubican dentro de ese número de filósofos americanos de finales del siglo XX que trabajaron en la transformación de la filosofía analítica desde el interior reemplazando su formalismo técnico con unas sutiles descripciones de las prácticas cotidianas, en especial sus prácticas lingüísticas (Keane y Rothman, 2000: 21, 40). Para esta tarea Cavell utilizó a dos grandes pensadores europeos, Wittgenstein y Heidegger. Con la lectura de *Ser y tiempo*, Cavell se empezó a interesar por el recurso al lenguaje ordinario como aquel que vehiculaba la apertura a la realidad (Cavell 1996: 92). La noción heideggeriana de *Weltanschauung* o «concepción del mundo»<sup>162</sup> resultará

---

<sup>162</sup> El término alemán «Weltanschauung» (*Welt*, «mundo», y *anschauen*, «observar») –traducida al español por «cosmovisión» o «concepción del mundo», al inglés por «worldview», al francés por «vision du monde» y al italiano por «prospettiva di mondo»– aunque fue utilizado por primera vez por Kant en *Crítica del juicio* (1790: parte I, libro 2, § 26; cfr., Naugle, 2002: 58-9) no adquiere un significado filosófico sistemático y completo hasta el trabajo de Dilthey en 1911 *Teoría de las cosmovisiones* [*Typen der Weltanschauung*] (1911) (cfr., Cano, Mestres y Vives-Rego, 2010: 275). Para Dilthey, al vivir no sólo me experimento a mí mismo sino a los demás hombres y cosas que están conmigo. Estas relaciones exigen unificación y comprensión. De ahí la exigida tarea de una visión global, de una cosmovisión, de una concepción del mundo. Esta cosmovisión debe ser entendida como el conjunto de creencias que conforman la imagen del mundo que tiene una persona, época o cultura a partir de la cual interpreta su propia naturaleza y la de todo lo existente. Posteriormente, en 1919, K. Jaspers, en *Psicología de la Weltanschauung*, establece una concepción psicológica del término estableciendo una frontera de sus significados con la filosofía. Heidegger, partirá de la crítica al concepto de *Weltanschauung* de Jaspers, para desarrollar dicha noción a partir de la revisión de su uso en Kant, Goethe, Humboldt, Schelling, Hegel, Görres, Ranke, Schleiermacher o Bismark (1927a: 28-30). Así definirá «Weltanschauung» como «no sólo la comprensión del conjunto de las cosas de la naturaleza, sino asimismo la interpretación del sentido y del fin del *Dasein* humano y, con ello, de la historia. La concepción del mundo comprende siempre dentro de sí una visión de la vida [*Lebensanschauung*] [...]. La concepción del mundo no es asunto de un saber teórico, ni por lo que respecta a su origen ni por lo tocante a su uso. No se la conserva en la memoria como un conocimiento [*Wissensgut*], sino que es el objeto de una convicción coherente que determina, más o menos expresamente, la acción y la elección. Por su sentido, la



fundamental para entender su aproximación al ámbito cinematográfico. Sin embargo es Wittgenstein quien tendrá una mayor influencia en el trabajo de Cavell. A partir de la lectura del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, Cavell desarrollará una filosofía entendida como una metodología que posibilita el análisis de los objetos atendiendo a las expresiones ordinarias. La filosofía deberá analizar y presentar el modo en que se usa un concepto en diferentes situaciones ordinarias para dar cuenta de las «reglas del lenguaje» que posibilitan su apertura. Esta concepción de la filosofía es aplicada al ámbito cinematográfico en dos de sus textos más importantes. Publicados con dos años de diferencia, *Must We Mean What We Say?* (1969) y *The World Viewed* (1971) aparecen como un intento para llevar al filme la filosofía wittgensteiniana. En estos textos Cavell nos presenta al cine como aquello que ontológicamente revela lo ordinario del mundo, la «imagen del mundo». En este sentido el cine es filosofía porque es presentación de nuestra apertura al mundo, en la medida en que hace visible los juegos del lenguaje de las experiencias ordinarias sin caer en abstracciones metafísicas (Cavell, 2005, 169; Keane y Rothman, 2000: 18, 264). En otras palabras, el cine para Cavell es un ejemplo de una filosofía como anti-filosofía (o anti-metafísica) (Mullarkey, *op. cit.*: 111). En palabras de Cavell: «[...] el cine existe en un estado filosófico» (1981: 24).

Ahora bien, si el cine es filosofía, ¿cómo debe entenderse el estudio que él realiza de las películas? El propio Cavell responde a esta pregunta al comienzo de su libro *Pursuits of Happiness* (1981): «Por regla general denomino estos análisis de películas “interpretaciones”» (12). La filosofía, tal y como la entiende Cavell, es interpretación de lo ordinario. Y si un filme es filosofía, es porque, en sí mismo, es interpretación de este ordinario. Sin embargo, matiza Cavell, toda interpretación está sujeta a interpretarse en tanto texto (46). De esta manera se genera una sucesión de textos interpretativos. El filme sería un «texto primario» y los comentarios filmicos de Cavell serían un «texto secundario» que a su vez estaría dispuesto a ser interpretado. En palabras del propio

---

concepción del mundo se refiere al *Dasein* de cada época. Gracias a esta referencia al *Dasein*, es orientación y fuerza para este en sus preocupaciones inmediatas» (*op. cit.*: 30). Para más detalle acerca de la historia del concepto «Weltanschauung» véase Naugle, D. K., (2002) *Worldview. The History of a Concept*.

Cavell (*op. cit.*): «Digamos que mis análisis, mis textos secundarios surgen de un proceso de análisis. Como consecuencia me gustaría señalar que lo que hago al analizar una película es interpretarla» (46).

Dejando al margen la cuestión de si el cine puede o no ser filosofía al margen de la propia filosofía, lo significativo de la aproximación de Cavell al cine se reduce meramente a la tarea hermenéutica de interpretar un pensamiento acerca de lo ordinario. En otras palabras, la filosofía del cine es interpretación de la interpretación filmica de lo ordinario. En este juego de interpretaciones el filósofo debe tratar de sustraer la «inteligencia» que esconde un filme: «Lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización» (20). Para esta tarea es necesario supeditar nuestras intenciones iniciales, nuestro patrón conceptual, al compromiso de dejarnos guiar por la experiencia del filme: «Para esta visión de la experiencia es fundamental no aceptar ninguna experiencia determinada como definitiva sino someter la experiencia y su objeto a una evaluación mutua» (23). El filósofo del cine debe tratar de desarrollar una metodología hermenéutica adecuada para evitar que su propio esquema de pensamiento se apropie del pensamiento filmico. Más adelante argumentaremos cómo, desde nuestro punto de vista, cualquier tipo de aproximación hermenéutica de la filosofía al cine acaba sometiendo al pensamiento filmico, pues en última instancia es el propio filósofo quien decide interpretar aquellos filmes cuya estructura mejor representa su esquema filosófico<sup>163</sup>. De esta manera, deberíamos

---

<sup>163</sup> Para John Mullarkey (2009: 2) la teoría hermenéutica aplicada al ámbito cinematográfico aborda la cuestión de qué es un filme. Esta teoría parte del supuesto de que el cine es capaz de producir un pensamiento propio, de manera que el modo de proceder del intérprete consiste en observar detalladamente el filme para posteriormente sustraer el sentido del pensamiento que ocultan. Pero en esta operación subyace una operación previa, a saber, la decisión de interpretar un filme. A través de este acto el hermeneuta inscribe en el propio objeto filmico su propio pensamiento. Por ejemplo Deleuze, analiza *M* de Fritz Lang (1931). Un caso paradigmático de estas operaciones hermenéuticas es el que nos propone Rancière en sus *Fábulas cinematográficas* (2001a). En este texto Rancière ejemplifica el modo en que la filosofía, como interpretación de filmes, se ha apropiado del ámbito cinematográfico. De entre miles de filmes Rancière decide interpretar aquellos que mejor ejemplifican su pensamiento político, en el que los conceptos de «desacuerdo» y «desidentificación» juegan un papel importante. Así analiza los filmes de Anthony Mann, *Winchester 73* (1950), *The Tin Star* (1957), los de Fritz Lang, *M* (1931) y *Mientras la*

entender los dos textos filmicos más importantes de Cavell, a saber, *Pursuits of Happiness* (1981) y *Contesting Tears* (1996). En estas obras Cavell escoge de entre numerosos filmes americanos de la época aquellos que mejor pueden ejemplificar su pensamiento filosófico. Un pensamiento que, tal y como Critchley (1997) expuso, podría ser definido como una «romantización de lo cotidiano» (138 y ss.)<sup>164</sup>. En *Pursuits of Happiness*, por ejemplo, Cavell utiliza escenas cotidianas de las comedias de enredo matrimoniales para presentarnos conceptos filosóficos propios de la filosofía romántica de Emerson o Thoreau, o del existencialismo heideggeriano.

### 2.1.2.2.- Gilles Deleuze: El cine como pensamiento en imágenes y signos

Sin duda alguna Deleuze se ha mostrado como uno de los principales filósofos que mira el cine como un ámbito capaz de producir pensamiento. Sin embargo, a diferencia de Cavell, Deleuze se esfuerza en hacer explícito que un pensamiento filmico no es un pensamiento filosófico (1983a: 12). El cine piensa con imágenes y signos, mientras que la filosofía lo hace con conceptos: «El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual» (*id.*, 1985: 317). La filosofía del cine no es una «teoría sobre el cine» (*op. cit.*: 317), ni una «historia del cine» (1983a: 11). La filosofía del cine construye «conceptos del cine» a partir de las imágenes y los signos que el cine le ofrece para poder clasificarlos (1985: 317). Esta es la tarea que Deleuze realiza en sus dos volúmenes sobre el cine. Así lo expone el propio filósofo al comienzo del primero de sus dos volúmenes: «El presente estudio no es una historia del cine: es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos» (1983a: 11). A lo largo de su libro Deleuze (*op. cit.*) clasificará las imágenes cinematográficas atendiendo a sus propiedades materiales<sup>165</sup>. De esta manera comenzará

---

*ciudad duerme* (1956), o el modo «disonante» en que actúa Jean-Pierre Léaud en el filme de Godard *Le Chinoise* (1967) o Anne Wiazemsky en *Au hasard, Balhazar* (1966) de Bresson.

<sup>164</sup> El romanticismo que subyace en el pensamiento de Cavell es reconocido por él mismo cuando en *Contesting tears* (1996: 89) reconoce como una de sus mayores obras, *The Claim of Reason* (1979). Se aproxima a la filosofía del lenguaje ordinario de Wittgenstein o Austin a partir filósofos románticos como Wordsworth, Emerson o Thoreau.

<sup>165</sup> En esta concepción materialista de la imagen se enmarca su lectura de Bergson y su concepción de la imagen tal y como la presenta en *Matière et mémoire* (1939) Para Bergson, dice Deleuze, «toda

distinguiendo dos grandes tipos de imágenes filmicas: las «imágenes-movimiento» y las «imágenes-tiempo». A este efecto Deleuze identificará a las primeras como el plano (41) y a las segundas como el resultado del montaje (51). Posteriormente Deleuze dividirá cada una de estas imágenes en diferentes categorías atendiendo a las características immanentes de cada una de ellas. Por un lado, la «imagen-movimiento» se dividirán en «imagen-percepción», «imagen-afección», «imagen pulsión», «imagen-acción», «imagen-reflexión», «imagen-relación» (1985: 53-5). Por otro lado, la «imagen-tiempo», irreductible a la primera, se dividirá en «imagen recuerdo», «imagen sueño», «imagen-mundo» (*op. cit.*: 69 y ss.) e «imágenes cristal» (99 y ss.). Más adelante desarrollaremos otros aspectos de la teoría cinematográfica de Deleuze. De momento simplemente señalar que la obra filmica de Deleuze nos presenta una aproximación del filósofo al ámbito filmico con la intención de ordenar la materia-pensamiento que el cine le ofrece a través de la creación de nuevos conceptos filosóficos.

### **2.1.2.3.- Alain Badiou: El cine como ámbito capaz de producir pensamiento verdadero**

Pues bien, podríamos decir que la concepción de Badiou del cine como ámbito capaz de producir pensamiento partiría de estos dos paradigmas. Por un lado, Badiou, al igual que Cavell, considera que el cine es capaz de presentar lo ordinario. Tal y como veremos más adelante, el hecho de que el cine sustraiga su material de las imágenes de lo cotidiano le otorga la virtud de ser un arte capaz de acceder a las masas. Esta es una de las razones por las que el filósofo siente atracción por el cine. El filósofo ve en el cine el arte idóneo de donde extraer imágenes populares que puedan introducir su pensamiento. Para ello el filósofo simplemente deberá buscar aquellos filmes que presenten fábulas cuya estructura se asemeje a su sistema conceptual. Una vez elegidos, el filósofo interpretará el filme según dicho sistema. El resultado será un texto que pondrá en juego las figuras retóricas del filme en cuestión con el aparato conceptual del

---

conciencia es algo, se confunde con la cosa, es decir, con la imagen de luz [...]. En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, immanente a la materia» (1983a: 93). Para más detalle véase Bergson (1939: 188 y ss.).

filósofo. De esta manera, aprovechará el carácter popular de estas imágenes para introducir al mayor número de individuos a su propio pensamiento.

Por otro lado, Badiou coincidirá con Deleuze, y por tanto se opondrá a Cavell, al distinguir el pensamiento que el cine produce del pensamiento filosófico. Tal y como argumentaremos más adelante, tanto para Badiou como para Deleuze el cine piensa con imágenes y la filosofía con conceptos. De la misma manera, Badiou también se aproximará a las imágenes cinematográficas como materia a clasificar. Así desarrollará su propia teoría cinematográfica partiendo de la clasificación realizada por Deleuze entre «imágenes-movimiento» e «imágenes tiempo». De esta manera, tal y como veremos, las imágenes cinematográficas se pueden pensar como movimientos «locales» u «ontológicos», movimientos «globales» o «lógicos» y movimientos «impuros».

Sin embargo, la aproximación que Badiou realiza al ámbito cinematográfico presenta un «plus» que lo distingue de estas concepciones del cine como pensamiento. Este plus parte de la idea de Badiou de que no todos los filmes producen pensamiento. Así, no todo el cine interesa a la filosofía. Tenemos el fundamento de esta distinción en el concepto de «pensamiento» de Badiou. Para el filósofo sólo existe pensamiento si es pensamiento en acto. Un pensamiento, afirma, «es el conjunto de las operaciones por las cuales dicho pensamiento se piensa» (1998h: 65). Y estas operaciones, tal y como hemos visto, únicamente son posibles cuando un pensamiento se ubica en el vacío inclasificable que abre el «sitio del acontecimiento» en una situación material dada. Podríamos decir que, para Badiou, el único pensamiento real es el pensamiento de lo real. Y este pensamiento recibe en su filosofía el nombre de «verdad». Así, Badiou nos propone una nueva vía para pensar las relaciones entre filosofía y cine. Esta vía está mediada por el concepto de «verdad». Desde este punto de vista la filosofía únicamente encontraría interés en el ámbito filmico en la medida en que éste es capaz de producir pensamiento en verdad o post-acontecimental. ¿Por qué? Tal y como hemos argumentado anteriormente la filosofía en Badiou es un acto, la «escenificación» de la Idea, cuya estructura y contenido dependen de las verdades del presente. De manera que la existencia o no de verdades filmicas condicionará dicho acto y, por tanto, la propia filosofía. Sin embargo, tal y como veremos, Badiou no renuncia a las otras

aproximaciones de la filosofía al cine, pero sí que reivindicará que éstas se sometan a la tarea principal filosófica, a saber, la transmisión de la Idea del presente.

Desde esta perspectiva Badiou se opondría a reducir la relación de la filosofía y el cine a las propuestas de Cavell y Deleuze. Por un lado, la filosofía no se debe conformar con ser interpretación del cine, es decir, sustracción del pensamiento de lo ordinario. El discurso de la filosofía, tal y como vimos, aunque parte del ámbito de lo posible, de lo relativo, de lo particular, se dirige a lo excepcional inmanente a dicho ámbito, su imposibilidad posible. De esta manera el cine que interesa al filósofo es aquel que presenta lo ordinario a través de formas excepcionales. Por otro lado la filosofía no se debe conformar con formalizar el cine partiendo de su propia materialidad, como hizo Deleuze, sino que debe ir más allá y señalar aquellos filmes que escapan de toda formalización sin renunciar al material convencional que comparte con el resto de filmes.

### **2.1.3.- La concepción filmica de Badiou vista desde el paradigma de los estudios filmicos contemporáneos**

La tarea de recuperación de la filosofía después de que las teorías posmodernas la hubieran condenado a su fin se desarrolla de manera implícita en la forma de una defensa del ámbito cinematográfico como productor de verdades excepcionales para el saber filmico establecido y no como mero objeto de conocimiento que contribuye a dicho saber. Esta nueva aproximación al cine irrumpe de manera polémica en el seno de aquello que se ha denominado «estudios filmicos contemporáneos».

#### **2.1.3.1.- Film Theory: los estudios culturales en el ámbito cinematográfico**

Más allá de las relaciones entre filosofía y cine, los estudios cinematográficos contemporáneos se han desarrollado en el campo interdisciplinar de los estudios culturales. Quizás porque el cine es en sí mismo un arte mixto, cualquier filme ha ofrecido la oportunidad de ser estudiado en referencia a temas como la identidad, la tecnología, las audiencias, la economía, etc. Todo ello ha posibilitado que disciplinas como la ciencia cognitiva, el psicoanálisis, la historia, la antropología, la sociología o la

economía, se hayan acercado al ámbito cinematográfico. Cada una de estas disciplinas proponía una clave maestra para entender cómo trabaja un filme. Este proceso de construcción de nuevas alianzas ha producido una serie de estudios acerca del ámbito cinematográfico desde comienzos de la década de los sesenta y los ochenta que han sido englobados con el término «Film Theory». Tal y como afirman Bordwell y Carroll, «Film Theory» designa «an abstract body of thought which came into prominence in Anglo-American film studies during the 1970s» cuyas doctrinas derivan del psicoanálisis lacaniano, el estructuralismo y la semiótica, el marxismo althusseriano y el post-estructuralismo literario. Para estos autores dichos estudios constituyen el marco teórico de referencia indispensable para entender el fenómeno filmico: «[...] the activities of the film spectator, the construction of the film text, the social and political functions of cinema, and the development of film technology and the industry». Por esta razón también se referirán a ellos como «The Great Theory» o «The Theory» de los estudios filmicos (1996: xiii).

La aparición de los estudios de la Film Theory coincide con lo que Geoffrey Nowell-Smith (1996: 750) ha denominado una «revolución» en el modo de pensar el cine. Para este autor, hasta esta época existía una aproximación uniforme al filme en términos teóricos: el filme se contemplaba en términos estéticos y su teoría concernía principalmente a la especificidad del cine como arte, es decir, al estudio del estatus ontológico, epistemológico y antropológico de sus imágenes o de las posibilidades que el dispositivo técnico filmico ofrecía a la práctica artística<sup>166</sup>. A partir de los años

---

<sup>166</sup> Cfr. Elsaesser y Hagener (2010: 1). Como ejemplo de estas teorías podríamos destacar: «Naissance d'un sixième art» (1911) y «Réflexions sur le septième art» (1923) de Ricciotto Canudo; «Thoughts Toward an Aesthetic of the Cinema» (1913) de George V. Lukács; *Cinéma et Cie* (1919) y *Photogénie* (1920) de Louis Delluc; *The Art of the Moving Picture* (1915) de Vachel Lindsay; *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) de Hugo Münsterber; «Grossissement» (1921a) y «Le Sens 1 bis» (1921b) de Jean Epstein; «Montage of Film Attractions» (1924), «Problem of a materialist approach to form» (1925), «Eh! On the purity of film language» (1934) y «Vertical montage» (1940) de Sergei Eisenstein; «The Expressive Techniques of Cinema» (1924) y «L'Essence du cinéma: L'idée visuelle» (1925) de Germaine Dulac; «Cult of Distraction» (1926), «Photography» (1927) y «Film» (1928) de Siegfried Kracauer; «Film as Pure Form» (1929) de Theo Van Doesburg; «Pequeña historia de la fotografía» (1931) y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1935) de Walter Benjamin; *Film as Art* (1933) de Rudolf Arnheim; «On Movies» (1936) de Erwin Panofsky; *Le filme: sa forme, son sens* (1942) de

cincuenta una serie de teóricos franceses, impulsados principalmente por André Bazin, comienzan a irrumpir en el monopolio temático de estos discursos estéticos, al incluir en sus análisis cualquier filme, incluyendo aquellos del *mainstream* hollywoodense a los que las teorías predecesoras habían relegado al olvido. Estos estudios, muchos de ellos publicados en la revista *Cahiers du cinéma*, se desarrollan prestando principal atención al estudio de los autores –John Ford, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, etc.– (Sarris (1969)) y de los géneros cinematográficos –Western, cine negro, etc. Sin embargo, tal y como señala Nowell-Smith (1996: 751), la auténtica revolución teórica no tendrá lugar hasta que en los años sesenta aparecen algunos textos que comienzan a aplicar al ámbito filmico las teorías elaboradas por el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis y la crítica ideológica.

Las teorías estructuralistas y semióticas del cine tienen origen como consecuencia de la aplicación de los estudios en lingüística de Ferdinand de Saussure y en antropología de Claude Levi-Strauss. Dichos estudios tenían como objetivo localizar y analizar el modo en que producían los significados para identificar sus estructuras de sentido. Aplicadas al cine, la semiótica y el estructuralismo trataba de analizar un filme como lenguaje productor de significado<sup>167</sup>. Por su parte, las teorías de la crítica ideológica tenían su fundamento en los estudios marxistas y althusserianos. Estos estudios analizaban las relaciones sociales en términos de estructura de clases, desarrollando, por lo general, una actitud crítica a cualquier forma de dominio encubierto. Las primeras versiones de estas teorías se centraban en tratar de desvelar en las películas de la industria hollywoodense la superestructura ideológica que legitimaba las formas de poder del sistema capitalista-burgués. Sin embargo, estudios posteriores

---

Sergei Eisenstein; *The Struggle for the Film* (1934-39), «The film as an original art form» (1951), «Easel-Scroll-Film» (1952) de Hans Richter.

<sup>167</sup> Encontramos ejemplos de teorías estructuralistas o semióticas del cine en: «Le problème de la signification du cinéma» (1960a) y «Les unités traumatiques au cinéma» (1960b) de Roland Barthes; «Le cinéma: langue ou langage?» (1964), «Quelques points de sémiologie du cinéma» (1965), «Remarques pour une phénoménologie du Narratif» (1966) y «Problèmes de dénotation dans le film de fiction» (1967) de Christian Metz; y «Articulations of the Cinematic Code» (1976) y «On the Contribution of Film to Semiotics» (1977) de Umberto Eco; o el recopilatorio editado por Neale, *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics* (1981)



amplían la crítica ideológica a cualquier filme. Por ejemplo, Nichols (1981) usará la semiótica para mostrar cómo todos los tipos de textos fílmicos –no sólo los de Hollywood– producen diferentes versiones de realidad social, creencias, valores e ideas sobre el mundo<sup>168</sup>. Finalmente, las teorías psicoanalíticas del cine aparecerán dominando el panorama de los estudios fílmicos de los setenta. Estas teorías tienen su fundamento principal en las ideas de Jacques Lacan. De una manera general podríamos decir que las teorías psicoanalíticas tratan de informar acerca del modo en que los individuos vienen a la existencia en tanto seres ligados a deseos y afectos. Aplicadas al cine, dichas teorías tratarían de estudiar en qué medida los filmes producen y satisfacen los deseos de los espectadores ya que reproducen sus experiencias de niñez<sup>169</sup>.

Sin embargo todas estas teorías fueron perdiendo adeptos a lo largo de los ochenta una vez el interés académico por el cine pasó de su estudio como objeto textual y simbólico a su estudio como objeto social y cultural inmerso en una red de producción y consumo. La «intertextualidad» del cine con otros ámbitos como la televisión, la tecnología multimedia y el estudio de su recepción según género, clases sociales y étnicas, suplantaron las antiguas teorías centradas en el texto fílmico. De esta manera

---

<sup>168</sup> Algunos de los escritos más relevantes acerca del estudio ideológico de los filmes se encuentran en: «Cinéma/Idéologie/Critique I et II» (1969) y «Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ I-IV» (1971) de Jean-Luc Comolli y Jean Narboni; «TV Documentary and Ideology» (1972) de Nicholas Garnham; «Politics and Production» (1971) de Christopher Williams; «Technological and Aesthetic Influences upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States» (1972) de Patrick Ogle; «Direction» (1972) de Gérard Leblanc; «La parenthèse et le détour» (1969) de Jean-Paul Frugier; «Economique – Idéologique - Formel» (1969) de Marceline Pleynet y Jean Thibaudeau; «Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus» (1974) de Jean-Louis Baudry. Para más detalle véase el recopilatorio de John Ellis, *Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics* (1972).

<sup>169</sup> Como ejemplo de estos pioneros estudios psicoanalíticos aplicados al cine podríamos destacar: «Le Cinéma et la psychanalyse» (1950) de C. Musatti; «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) de Laura Mulvey; «Narrative Space» (1976) de Stephen Heath; «Film review: "King Kong"» (1979) de Robert Chaikin; *The Movies On Your Mind* (1975) de H. Greenberg; «Le Travail du film» (1972) T. Kuntzel; «Visual pleasure and narrative cinema» (1975) de L. Mulvey; «Psychoanalysis and the cinema: The imaginary discourse» (1976) de C. Altman y *Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma* (1977) de Christian Metz. Finalmente, una recopilación esencial de estas teorías la encontramos en el número especial de *Communications* «Psychanalyse et cinéma» (1975).

vemos cómo el paradigma culturalista, histórico y sociológico acaba acaparando casi la totalidad de estudios filmicos. Algunos de ellos adoptan teorías de reputados sociólogos para desarrollar categorías antiguamente ligadas al ámbito de la estética<sup>170</sup>. Así, a pesar de algunas voces que señalaban el riesgo que suponía acercarse al ámbito de la cultura popular y del placer de una forma poco sistemática, estas teorías se expandieron a lo largo de los noventa (Cherry, 2002: 170). Toby Miller fue uno de los que más defendieron el desarrollo de este paradigma culturalista frente a las teorías filmicas clásicas: «[...] policy analysis, political economy, ethnography, movement activism, and the use of the social science archive should matter to cinema studies» (Miller, 2001: 309).

El paradigma de los estudios culturales aplicados al cine tiene sus raíces en la teoría post-estructuralista francesa (principalmente el deconstruccionismo de Jacques Derrida) y el post-marxismo (principalmente de Laclau y Mouffe) (Grüner, 1998: 20). Para estas teorías la crisis del proyecto universal ilustrado se encuentra acompañada por una serie de dinámicas culturales, económicas y sociales de todas aquellas que excluyen a determinados colectivos de los beneficios del sistema capitalista mundial. Los estudios culturales tratarán, en la mayoría de casos, de apoderarse de las estrategias de deconstrucción de discursos unitarios y totalizadores que, en las ciencias sociales tradicionales, se imaginaban como preconstituidos y sólidos (la nación, la clase, la adscripción político-ideológica, la etnia, el género, la sexualidad). De esta manera los estudios culturales se aplicarán al ámbito filmico principalmente en tanto estudios feministas, *queer*, postcoloniales y de razas<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> Por ejemplo muchas de estas teorías adoptan la categoría de «gusto» como cuestión de clase tal y como fue desarrollada por Pierre Bourdieu en *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Desde esta perspectiva Jancovich (2002) señala que muchos de los estudios filmicos de los ochenta analizan cómo la categoría de «gusto» subyace en las diferentes lecturas de un texto para un periodo histórico dado: «Articles and reviews can most usefully be understood as one of the ways in which people learn to position themselves within hierarchies of taste» (154).

<sup>171</sup> Los estudios feministas del cine tratan de destacar los roles designados a las mujeres por la industria filmica y en los textos filmicos. El consenso general era que las mujeres ocupaban un lugar mínimo en la producción de filmes y que los personajes femeninos estaban reducidos a los de una joven atractiva, madre, mujer o prostituta. Como ejemplo de estos estudios destacar la aproximación psicoanalítica de

### 2.1.3.2.- Post-Theory Film: el estudio científico del cine

Frente a este conjunto de estudios fílmicos englobados bajo el término «Film Theory», surge en las últimas dos décadas una nueva tendencia anglosajona denominado «Post-Theory». Dos de los principales defensores de la Post-Theory son David Bordwell y Noël Carroll<sup>172</sup>. Para Bordwell los estudios fílmicos de la Film Theory han mostrado una abusiva grandilocuencia sin bases empíricas. Todos ellos, afirma Bordwell (1996), se fundamentan en algunos supuestos compartidos: que las prácticas humanas y las instituciones poseen un significado construido socialmente; que el lenguaje verbal es capaz de suplir el lenguaje fílmico; un gusto por el argumento

---

Laura Mulvey en «Visual Pleasure and the Narrative Cinema» (1975) donde analiza cómo los films del *mainstream* desarrollan una mirada que privilegian lo masculino sobre lo femenino. La audiencia, identificada siempre con el hombre, observa a la mujer como objeto que debe ser contemplado, relegándola casi siempre a un papel pasivo. De una manera similar Barbara Creed en *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (2005) estudiará los filmes de horror en términos de miedo masculino de la sexualidad femenina. De una manera similar los estudios *queer* del cine aparecerían como una crítica de la representación convencional de los homosexuales en el cine. Encontramos una muestra de ello en textos como «Stereotyping» (1984) de Richard Dyer, «Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship» (1991) y «Film and the Visible» (1991) de Teresa Lauretis. Finalmente los estudios postcoloniales y de razas analizará el modo en que la industria hollywoodense domina y tiene efectos en las otras industrias fílmicas, así como las representaciones de los «Otros» colonizados y grupos raciales marginalizados. Como ejemplo de estos estudios véanse: «De Margin and De Centre» (1988) de Isaac Julien y Mercer Kobena, «White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist *Film Theory*» (1988) de Jane Gaines, «Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance» (1988) de Manthia Diawara, «The Other Question: the Stereotype and Colonial Discourse» (1983) de Homi Bhabha, «Cultural Identity and Cinematic Representation» (1989) de Stuart Hall y «Towards a Critical Theory of Third World Films» (1989) de Teshome Gabriel.

<sup>172</sup> Bordwell y Carroll (op. cit.) abogan por la necesidad de superar el paradigma epistemológico de la Film Theory y construir una Post-Theory: «Post-Theory exemplifies the ways in which the act of theorizing can combine the criticism of existing positions with positive argument [...]. It is our conviction that after Theory the most fruitful work will represent theories and theorizing; problem-driven research and middle-level scholarship; responsible, imaginative, and lively inquiry. Pursuing this agenda can reconstruct film studies» (xvi-xvii). Podríamos decir que la «Post-Theory» aparece como un acto reflexivo, crítico y dialéctico sobre los posicionamientos teóricos de los estudios fílmicos de las dos décadas anteriores.

como «bricolaje» y por el «associational reasoning»; y un rechazo por el empirismo y una predilección por «the hermeneutic impulse» (96, 104, 219, 221, 222). Frente a estas construcciones «metafísicas» y «pseudocientíficas» Bordwell propone una perspectiva científicista fundamentada en las teorías cognitivistas y la observación como parte de un programa de investigación científico (Bordwell 1997: 8-9). Para Bordwell (1989b: 12) la percepción debe ser entendida de manera empírica y no de manera ideológica tal y como mostraron las aproximaciones psicoanalíticas de la Film Theory. De esta manera la Post-Theory rechazará cualquier aproximación culturalista al término «modo de ver [*ways of seeing*]» que fue llevado al ámbito de los estudios culturales vía Walter Benjamin, John Berger o Tom Gunning, entre otros (Bordwell 1997: 10, 144). Frente a estas teorías construccionistas o culturalistas de la mirada, Bordwell defenderá una nueva posición. Para este teórico cuando miramos un film (o cualquier otra cosa), nuestro cerebro opera de un modo calculador, haciendo inferencias a partir de la información que el texto filmico le ofrece: «[...] perceiving anything involves description, problem-solving, and inference» (1989a: 18). Esta crítica al constructivismo incluye un rechazo a los estudios filmicos fundamentados en la interpretación del filme. Para Bordwell cuando una teoría, como la freudiana o la marxista, es aplicada a un film para analizarlo, el resultado es un significado específico: «[...] to interpret a film is to ascribe implicit or symptomatic meanings to it» (1989b: 248). De esta manera tales significados son siempre falsos ya que no son los propios del filme sino que responden a una adscripción ideológica previa (*id.*, 1985: 231). Encontrar el significado inmanente de un filme, afirma Bordwell, consiste en revelar los mecanismo perceptuales y filmicos de dicho filme. La aproximación científica y objetiva a un filme debe pasar por la descripción de lo que un filme hace empíricamente, es decir, cómo sus operaciones formales interactúan con los mecanismos perceptuales-cognitivos del espectador para crear una historia (Bordwell, 1989a: 18). Se trataría, tal y como afirma Noel Carroll, de sustraer los patrones formales de aquellos aspectos de la recepción cinematográfica que pueden ser estudiados independientemente de cuestiones políticas o ideológicas (1996a: 49). Finalmente Bordwell (1989a) propone una nueva ciencia de los estudios filmicos capaz de producir, frente al adoctrinamiento filosófico (14), un conocimiento verdadero acerca de un filme de la misma manera que lo hacen las ciencias sociales y naturales (16).

### 2.1.3.3.- El concepto de verdad visto desde la Film Theory y la Post-Theory Film

Tal y como hemos visto, los estudios fílmicos se han desarrollado en los últimas cuatro décadas de una manera diferente a cómo se desarrollaron los estudios filosóficos acerca de la teoría del cine. Sin embargo, y en lo que concierne a nuestra investigación, resulta interesante señalar la relación de estos estudios en relación con la categoría de «verdad». Ya hemos visto cómo los seguidores de la Post-Theory acusaban a sus predecesores de producir teorías irrelevantes como consecuencia de su ignorancia científica y de su pobre argumentación. Para estos autores los estudios de la Film Theory se limitaban a tratar de hacer explícitos de diversas maneras los lazos ocultos existentes entre las esferas del arte y las diferentes figuras de poder existentes. Por su parte, algunos de los teóricos de la Film Theory, principalmente aquellos con un talante más althusseriano, les acusaban a los estudios de la Post-Theory de excesivo cientificismo y complacencia existencial o, peor aún, de colaboración inadvertida con las fuerzas de represión ideológica. Sin embargo ambas posturas coinciden en partir del presupuesto (consciente o inconsciente) de que el filme es un objeto (cultural o cognitivo) que debe ser estudiado para producir saber (Mullarkey, *op. cit.*: 10).

Si analizamos ambas teorías en su relación con el concepto de «verdad» observamos que los estudios de la Film Theory no han tenido ninguna pretensión de acceder a la verdad. Para estos estudios todo discurso que se declara verdadero esconde bajo su apariencia de universalidad la particularidad de una ideología determinada. La tarea de estos estudios en lo referente al ámbito cinematográfico consiste en sacar a la luz la ideología implícita en un filme. Desde este punto de vista un filme es incapaz de producir verdades porque siempre está sometido a una construcción ideológica determinada: «To this effect we can argue that the real binding agent of Film Theory lies in the wholesale denial of the category of truth» (Ling, 2011: 5). Noël Carroll hace explícita esta ausencia en su artículo «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment» (1996a): «Film scholars are not alone in abjuring truth throughout the humanities. But why, one wonders, are scholars across the humanities so cavalier about their commitment to the idea of truth» (53). Para Carroll la razón de este olvido de la

verdad (con «v» minúscula) se fundamenta en su falsa identificación con la Verdad (con «V» mayúscula): «It seems to me to rest on a fallacious argument that has many variations in different arenas of humanistic discourse. I call it the refutation of absolute truth argument, or the argument from absolute truth, for short» (53). El argumento de la Verdad absoluta expondría la falacia implícita en aquellas investigaciones que pretenden buscar una verdad equiparándola con la ficción de una Verdad absoluta, de manera que, paradójicamente, dichas investigaciones acaban afirmando la no existencia de verdades. Carroll aplica este argumento a los estudios cinematográficos de las últimas décadas. Para este teórico todos ellos coinciden en asumir esta falacia en la medida en que confunden la interpretación «verdadera» de un film o de un texto con su «interpretación absolutamente verdadera»: «Just as film scholars suppose that there is no absolutely true film interpretation, they suppose that there is no absolutely true Film Theory» (54). Para Carroll, por el contrario, es posible pensar en una interpretación verdadera sin que por ello estemos pensando en una interpretación «absolutamente verdadera». Pensar en una interpretación Verdadera sería pensar en una interpretación definitiva, a la que no habría nada más que añadir. Sin embargo, sabemos que incluso el filme más banal permite múltiples interpretaciones, por lo tanto no puede haber una interpretación absolutamente verdadera. Por el contrario podemos afirmar que una teoría es verdadera si es plausible. En palabras de Carroll:

[...] we might talk about film theories in terms of plausibility and implausibility, rather than in terms of truth and falsity. But then again, it is hard to get a handle on the concept of plausibility without a notion of truth, since to be plausible is to give the appearance of truth, or to be worthy of acceptance as true, or to be likely to be true (*op. cit.*: 52).

Las teorías verdaderas son las teorías más plausibles para cierta explicación, aquellas que proveen mayores ventajas en comparación con otras (*op. cit.*: 63). Finalmente Carroll nos propone, al igual que Bordwell, el cognitivismo empírico como la metodología científica más plausible para producir verdades (62).

¿Cómo interpretar estas teorías desde el proyecto filosófico de Alain Badiou? Desde el punto de vista de la filosofía de Badiou ambas teorías ejemplifican la situación actual del pensamiento contemporáneo. Por un lado los estudios de la Film Theory

representaría el olvido de la categoría de «verdad» y, por otro lado, los estudios de la Post-Theory representarían la sustitución de la categoría de «verdad» por la categoría de «sentido» (Badiou, 2006c: 56). Tal y como criticaban los teóricos de la Post-Theory, los estudios de la Film Theory no muestran ninguna pretensión por alcanzar verdad alguna porque para ellos la verdad va unida a un discurso ideológico. De manera que lo único que pueden hacer es señalar la ideología que esconden determinados discursos que pretenden ser verdaderos. Ahora bien, visto desde la perspectiva del pensamiento de Badiou, la alternativa que propone la Post-Theory no rehabilitarían de manera alguna el concepto de «verdad». Siguiendo las tesis de Badiou podríamos afirmar que la Post-Theory confunde «verdad» por «sentido». Así cuando Carroll afirma que una interpretación o teoría puede ser verdadera, realmente lo que nos está diciendo es que de entre todas las interpretaciones o teorías existentes ésta es la «máximamente adecuada» (Ling, *op. cit.*: 6). Desde esta perspectiva, la Post-Theory se aleja de la concepción de «verdad» que Badiou nos propone, ya que se limita a expandir y reforzar las formas de conocimiento y saber existentes, aquello que, con Platón, Badiou había denominado la *doxa* contemporánea. La verdad, sin embargo, tal y como Badiou la concibe, aparece como la consecuencia onto-lógica del acontecer de cuerpos cuyos lenguajes irrumpen de manera excepcional e inmanente con el saber dominante. Así, lejos de mostrarse como algo que corrobora la realidad, la verdad se nos presenta como la puerta por la que asoma su contingencia y artificialidad. Usando la terminología lacaniana, la verdad es una apertura a lo real, aquello que «agujerea» el conocimiento (Lacan, 1975-76: 27-44). Una verdad es singular, pues carece de precedente fenomenológico o epistemológico, y propone nuevas formas de estructurar un mundo. Sin embargo, a diferencia de concepciones transcendentales o absolutas, una verdad no se da a sí misma la existencia, sino que depende de la aparición azarosa de una ruptura inmanente con una situación dada. El acontecimiento es el hecho fáctico que une la verdad con el mundo, de manera que no existe verdad alguna que no sea una construcción inmanente al mundo. Así, Badiou nos propone las condiciones necesarias para elaborar una teoría activa de la verdad: la búsqueda de la verdad debe ser radicalmente singular (su origen debe ser acontecimiental), inmanente (su cuerpo está constituido por la materialidad que compone el mundo), infinita (es estructuralmente imposible de completar) y universal (atraviesa las particularidades existentes).

Resumiendo, ni la Film Theory ni la Post-Theory responden a la teoría de la verdad que Badiou nos propone: mientras que la primera renuncia completamente a tener teoría alguna de la verdad, la segunda la aplica de una manera atenuada, «debilitada» o «reactiva». Por otro lado, y siguiendo la crítica que Badiou realiza al pensamiento contemporáneo, podríamos afirmar que los estudios cinematográficos contemporáneos, al someter la corporeidad del cine a la lógica del saber, acaban aceptando los postulados ideológicos del régimen de comunicación existente. Aceptar estos postulados implica, tal y como hemos visto, aceptar una concepción del cine como un objeto puesto al servicio de la producción de conocimiento y cultura, y no como un dispositivo capaz de pensar por sí mismo. En otras palabras, aquello que subyace a los estudios de la Film Theory y la Post-Theory es, por un lado, la priorización de una teoría del sentido llevada a la práctica por las diversas disciplinas del saber que abordan el fenómeno cinematográfico y, en segundo lugar, un rechazo a poder pensar en el cine como un ámbito capaz de producir sus propios pensamientos artísticos, es decir, verdades-cine. Tal y como veremos en las siguientes líneas, el proyecto filosófico de Badiou puede ser leído como un proyecto que lleva implícita la posibilidad de pensar una teoría contemporánea de las verdades cinematográficas. Esta teoría, a la que denominaremos «inestética del cine», trataría de devolver al cine su potencialidad de productor de verdades. Contra aquellas teorías contemporáneas que se acercan al ámbito cinematográfico como un ámbito cultural puesto al servicio de la producción de conocimientos enciclopédicos y jerarquías de saberes existentes, la inestética del cine que nos propone Badiou buscará identificar verdades artísticas singulares e immanentes al propio ámbito cinematográfico contemporáneo para que propongan nuevas formas de organizar su saber. Las verdades cinematográficas, tal y como dijimos anteriormente, serían el «pasaje» local y singular del movimiento eterno de la Verdad (bajo su apariencia cinematográfica) en su devenir excepcional a lo largo de la historia. De esta manera, y de esto daremos buena cuenta a continuación, la inestética del cine nos devuelve la posibilidad de pensar el cine no sólo como un ámbito cultural al servicio de la *doxa*, sino como un ámbito artístico capaz de crear nuevas «configuraciones»



formales más allá del régimen dominante. A esta potencialidad del cine Badiou la denominará «el arte del cine»<sup>173</sup>.

## **2.2.- La teoría cinematográfica de Badiou**

### **2.2.1.- Los escritos cinematográficos de Badiou**

Los escritos sobre cine de Alain Badiou deben enmarcarse dentro de esa tradición francesa de pensadores contemporáneos (entre los que destacan nombres como Henri Bergson, Gilles Deleuze, Gerard Genette, Jacques Rancière o Jean-Luc Nancy, entre otros) cuya filosofía ha encontrado en el cine un «vector» de pensamiento. En sus años de estudiante, el joven Badiou ya fue captado por el cine de Stroheim, Griffith, Chaplin o Henri Langlois, intercalando sus escritos académicos con reseñas cinematográficas en pequeñas revistas. Así, desde la aparición de «La culture cinématographique» en 1957 hasta «La perfection du monde, improbable et possible» en el 2010 (el último texto que ha escrito sobre cine en *L'Art du cinéma*) median casi una treintena de textos publicados en diversas revistas francesas<sup>174</sup>. Podríamos clasificar dichos textos en cuatro etapas: «existencialista», «de intervención», «de crítica» y «de análisis formal».

Una primera etapa que podríamos llamar «etapa existencialista» caracterizaría sus años de estudiante y estaría marcada, principalmente, por quien por entonces era su

---

<sup>173</sup> «L'Art du cinéma» dará también nombre a una revista sobre cine que Alain Badiou creó junto a Denis Lévy en 1993 y cuyos dos axiomas fundadores son: «1. El cine es capaz de ser un arte, en el sentido preciso en que es posible identificar, en la indivisión de las formas y del tema, ideas-cine. 2.-Este arte pasó por un corte principal, entre su vocación identificatoria, representativa y humanista (“hollywoodense”), y una modernidad distanciada, que implica al espectador de un modo totalmente diferente. Ese corte tiene, por supuesto, una genealogía compleja, que dirige la visión propuesta por el grupo de la historia del cine» (Badiou, 1999a: 41-2).

<sup>174</sup> Los textos cinematográficos de Badiou han sido publicados en muy diversas revistas, muchas de ellas de difícil acceso hoy en día. Afortunadamente, Antoine de Baecque los ha recopilado todos en *Cinéma* (2010). En lo que sigue citaremos los textos cinematográficos de Badiou, tal y como venimos haciendo hasta ahora, atendiendo al año de su publicación original. Sin embargo, en lo que se refiere a la paginación utilizaremos como referencia dicho compilatorio, a no ser que estén publicados en español. Esta consideración estará indicada, de igual manera, en las referencias bibliográficas

modelo: Jean-Paul Sartre (Badiou, 2010a: 19-20)<sup>175</sup>. A lo largo de esta época Badiou, con tan solo veinte años, encuentra en el cine mudo de Murnau, Chaplin, Eisenstein o Griffith el nacimiento de un arte, relevo contemporáneo de las grandes tragedias griegas (*op. cit.*: 18). Este entusiasmo por el cine le lleva a realizar pequeñas publicaciones en la revista de jóvenes católicos de izquierda de L'École Normale Superior llamada *Vin nouveau* a lo largo de los años cincuenta. Las características del pensamiento cinematográfico de Badiou en esta época quedan reflejadas en su principal artículo, «La culture cinématographique» (1957). En él Badiou expone una visión del cine fruto de sus lecturas existencialistas: «S'il existe une culture cinématographique» afirma Badiou, «c'est cela même qu'elle doit contester, nous proposant au contraire un de ces langages grâce auxquels l'homme ne cesse de détenir et de nommer la part la plus haute de lui-même. Nous sommes ici à un moment particulièrement décisif du choix esthétique: ou le cinéma est une présence de l'homme totale à sa manière, ou il est une absence» (40). «Le cinéma est un art, c'est un art, c'est-à-dire une présence de l'homme et des significations que l'homme prête au monde» (54).

La segunda etapa, que podríamos denominar «etapa de intervención» estaría marcada por su militancia en la Unión Comunista Marxista-Leninista Francesa (UCFML) y por la creación en los años setenta de *La Feuille foudre: Journal pour l'intervention marxiste-léniniste dans le cinéma et la culture* y *L'Imparnassien*. Los escritos publicados en estas revistas pretendían mostrar su opinión y «éventuellement intervenir pratiquement» sobre ciertos espectáculos de la época para «denunciarlos» e «interrumpirlos» desde el horizonte de las categorías políticas (Badiou, 2010a: 24). A lo largo de esta época, Badiou someterá el panorama cinematográfico francés al marco revolucionario de la época distinguiendo «si un film est progressiste ou réactionnaire» en tanto se adecuaban o no a las máximas maoístas (*id.*, 2010i: 25; 1977a: 63). Sin embargo, los estudios críticos de los filmes realizados en *La Feuille foudre* no tenían un interés meramente teórico, sino práctico o pedagógico. El objetivo de estos estudios era identificar aquellos filmes apropiados para realizar diferentes proyecciones cinematográficas educativas dentro de la práctica militante misma. Esta tarea se

---

<sup>175</sup> Para más detalle acerca de las influencias de Sartre en Badiou véase el texto de Patrice Vermeren (2006) «Alain Badiou fiel lector de Sartre (1965/2005)».

inscribía naturalmente dentro de una «réactivation mythologique» que tenía como modelo los periodos revolucionarios anteriores y, por tanto, aquellos filmes soviéticos de los años veinte (*id.*, 2010a : 24-5).

La tercera etapa, a la que podríamos denominar «etapa de crítica» estará marcada por la fundación en 1981, junto con Natacha Michel, de la revista de tendencia antimitterrandista *Le Perroquet*. A lo largo de una decena de años Badiou, aunque sin abandonar las publicaciones militantes de *L'Imparnassien*, escribirá acerca del cine de la época ubicándose dentro de la tradición propia de la crítica de arte y de las revistas de opinión (*op. cit.*: 33). En estos escritos Badiou hablará sobre aquellos filmes que le interesan, realizando ingeniosos análisis sobre las virtudes del filme cómico francés (*id.*, 1983b: 121), sobre los cineastas de lo que denomina «segunda modernidad» del cine – con Godard como principal estandarte– (*id.*, 1983c: 101) o sobre el cine suizo como emblema de lo «neutre cinématographique» (*id.*, 1983d: 113). En el marco de esta escritura crítica del cine, Badiou recupera su interés por los filmes en tanto «testimonio [*témoin*]» de la contemporaneidad, tratando de comprender aquellos aspectos de la historia, de la política ligados a la actualidad de la opinión publica (2010a: 34).

Finalmente la cuarta etapa, a la que denominaremos «etapa de análisis formal», estará caracterizada por la fundación junto con Denis Lévy en 1993 de *L'Art du cinema*. Será en esta revista donde Badiou desarrollará de una manera más evidente su teoría cinematográfica. Alejados de «juicios militantes [*jugement militant*]» y de una «crítica errante [*critique vagabonde*]», Badiou se ubicará exclusivamente en el contexto cinematográfico para realizar un análisis más formal sobre los filmes (*id. op. cit.*: 35). Así lo demuestran sus «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans savoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant» (1999a), o «Les faux mouvements du cinéma» (1994c). A estas publicaciones se les unen otras que evidencian la importancia que el cine va tomando en su proyecto de (re)comienzo filosófico. Tal es el caso de «Du cinéma comme emblème démocratique» (2005) publicado en un número especial de *Cinéphilosophie*, de «Dialectique de la fable. Matrix, machine philosophique» (2003) publicado en un recopilatorio sobre la película *The Matrix*, o una conferencia impartida en el 2003 en Buenos Aires de título «Le

cinéma comme expérimentation philosophique». En todos ellos Badiou irá elaborando una teoría del cine que le permita pensar en él como un dispositivo apto para participar en la escena filosófica. Para Badiou el cine produce verdades ya que es capaz de producir filmes que son consecuencia de su propio vacío acontecimental, siendo tarea del filósofo identificar y nombrar dichas verdades para presentar la idea filmica del presente. Idea que, tal y como vimos, hará «composable» junto con otras ideas artísticas, políticas, científicas y amorosas la Idea de «contemporaneidad». El cine, afirma Badiou una y otra vez, es capaz de ser un arte, sólo que la naturaleza del dispositivo técnico que posibilita su tarea lo convierte en un arte impuro que se apropia de las imágenes de su tiempo que no son arte y de las ideas de otras artes.

### **2.2.2.- La teoría cinematográfica de Badiou: el cine como pensamiento onto-lógico impuro capaz de producir verdades**

Tal y como hemos mostrado en el apartado anterior la teoría cinematográfica de Badiou ha ido evolucionando durante más de cincuenta años junto a su pensamiento filosófico, llegando a ocupar uno de los lugares fundamentales en su obra. Es precisamente esta evolución gradual la que coloca, aún hoy en día, su pensamiento acerca del cine (a diferencia del referido a otras artes) en un estado de continua evolución (Ling, 2010: 33). En cualquiera de sus textos cinematográficos podemos encontrar referencias a algunas de las tesis fundamentales de su filosofía. Sin embargo no encontraremos una exposición, más o menos explícita, de su pensamiento cinematográfico hasta su última etapa. Desde nuestro punto de vista este pensamiento se despliega con especial locuacidad en tres de los textos de esta última etapa, a saber, «Les faux mouvements du cinéma» (1994), «Le cinéma comme expérimentation philosophique» (2003) y «Du cinéma comme emblème démocratique» (2005)<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Tal y como hemos expuesto al distinguir las cuatro etapas en las que clasificamos las publicaciones filmicas de Badiou, su última etapa se caracterizará por un análisis formal del ámbito filmico. Es precisamente en esta etapa en la que Badiou elaborará su teoría filmica evidenciando más claramente sus influencias teóricas. Posteriormente acudiremos a sus etapas anteriores para argumentar los diferentes papeles que juega el cine en su proyecto filosófico.

### 2.2.2.1.- Los movimientos globales, locales e impuros del cine

En «Les Faux mouvements du cinéma» Badiou nos presenta por primera vez la relación que tiene el cine con la filosofía. Este artículo comienza resaltando que el cine es un arte cuya principal operación es la de «recortar [découper]»: «El recorte es más esencial que la presencia, no sólo por el efecto del montaje, sino antes ya y desde un principio, por el efecto del encuadre y la depuración cuidada de lo visible» (1994c: 127). Para Badiou toda operación fílmica tiene origen en el «recorte» o «sustracción» de la imagen de lo visible<sup>177</sup>. Incluso el simple acto de encuadrar sirve como un acto de exclusión que selecciona regiones de lo visible y rechaza otras restringiendo así la visibilidad. Al mismo tiempo, afirma Badiou, es precisamente el modo en que las cosas son recortadas de lo visible y capturadas como imágenes cinematográficas, lo que «hace que aparezca, indivisiblemente, su singularidad y su idealidad» (*op. cit.*: 127). La producción de ideas en el ámbito cinematográfico se realiza a través de una peculiar operación singular, a saber, la «sustracción»<sup>178</sup> de imágenes del régimen de lo visual. Esta operación sustractiva se refleja en dos momentos en el proceso de creación de un filme: la toma y el montaje. Es por medio de estas operaciones como el cineasta consigue la creación de ideas cinematográfica. En palabras de Badiou: «[...] el filme es

---

<sup>177</sup> De manera similar Jacques Rancière señala en «L'affect indécis» que cualquier imagen fílmica, como imagen de algo supone una distancia [écart] con aquello que ya no está allí. Incluso en las imágenes parecidas existe dicha distancia, una ausencia respecto al original: «Un écart peut se donner de multiples manières. Il faut commencer par reconnaître qu'il y a de l'écart dans toute identité. Même la ressemblance est un écart. Une image de quelque chose qui n'est pas là, c'est déjà un écart. Il y a donc de la dissemblance au cœur même de la ressemblance. Et le travail de l'art est un travail qui tend à écarter encore plus l'écart, un travail pour compliquer un peu le rapport du dissemblable au semblable» (Rancière, 2005: 449-50).

<sup>178</sup> Tal y como hemos visto en la exposición del pensamiento de Badiou, por «sustracción» debemos entender las operaciones por las que obtiene «lo indecidible, lo indiscernible, lo genérico y lo innombrable» de una situación (Badiou, 1992a: 172). Estas operaciones tienen como modelo las operaciones llevadas a cabo por el teorema de Gödel, por el que establecía que «en la situación de lengua denominada aritmética formalizada del primer orden, donde la norma de evaluación es lo demostrable, existe al menos un enunciado indecidible en un sentido preciso: ni él ni su negación son demostrables» (172). Para más detalles acerca del concepto de «sustracción» véanse los ya citados: Gillespie (1996a) y Žižek (2004a).

lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje [la prise et le montage]» (1994b: 136)<sup>179</sup>. Sin embargo, Badiou encuentra en las operaciones cinematográficas una característica peculiar con respecto a otras artes, a saber, la «impureza» o *inesencialidad* de su acto creativo. Estas operaciones le llevan a reducir a tres los movimientos a través de los cuales el cine, a lo largo de su historia, ha organizado el pasaje de la idea. Así nos encontramos con un «movimiento global» que relaciona la idea con «la eternidad paradójica de un pasaje», un «movimiento local» donde la detención aparente del movimiento «sustraer la imagen a ella misma», y un «movimiento impuro» respecto al conjunto de las demás actividades artísticas, «instalando la idea en

---

<sup>179</sup> Recuperemos nuevamente, en este punto, la distinción de los términos «idea» y «verdad» (en minúscula) en la filosofía de Badiou. Ya indicamos anteriormente cómo, en nuestra opinión, esta distinción adquiere especial relevancia después de la publicación de *Logiques des mondes* (2006), época que coincide con la realización de sus seminarios sobre Platón (2007-10). En estos seminarios, tal y como señalará en *L'Hypothèse communiste* (2009a: 181-2) y en *Second manifeste pour la philosophie* (2009e : 113-5), Badiou pretende rehabilitar el término platónico de «Idea» para denominar al dispositivo pedagógico e universal que pretende conseguir nuevas incorporaciones a las verdades artísticas, políticas, científicas y amorosas del presente. Para este *último* Badiou, una verdad no es lo mismo que una idea, sino uno de sus tres componentes, a saber, su componente real: «On posera d'abord que la procédure de vérité elle-même est le réel dont se soutient l'Idée» (2009a: 187). Los otros tres componentes, ya lo hemos visto, son el componente simbólico, constituido por la presentación discursiva de su lógica excepcional y universal, y el componente imaginario, constituido por el reconocimiento intelectual y afectivo de la incorporación de un individuo a dichas verdades. Considerada desde este nuevo matiz, la «Idea» (con mayúscula) designaría a la escena filosófica contemporánea. Esta escena estaría constituida por la «composibilidad» de las ideas artísticas, políticas, científicas y amorosas de una época. Cada una de estas ideas, a su vez, designaría el proceso por el que un individuo cualquiera se incorpora de manera intelectual –a través de argumentos objetivos– y afectiva –a través de figuras éticas– a cada uno de los cuatro tipos de verdades señalados por Badiou. Así, en lo que concierne a la distinción entre «ideas-cine» y «verdades-cine», podríamos decir que las primeras designan el encuentro filosófico con el pensamiento verdadero propio del cine, un pensamiento que, tal y como veremos, para Badiou –al igual que lo fue para Deleuze– es «imagen-movimiento» e «imagen-tiempo». Sirva esta aclaración como una herramienta para entender de manera retroactiva los textos filmicos que Badiou escribió hace más de dos décadas. Sin embargo, a pesar de esta distinción, el lector podrá comprobar por sí mismo cómo, en ocasiones, los términos «verdad» e «idea» parecen poder intercambiarse sin que por ello cambie el sentido del argumento de Badiou. Esto ocurre porque para Badiou una idea no es más que la presentación inteligible y afectiva de una verdad a un sujeto. De manera que allí donde hay una idea subyace siempre una verdad o, en otras palabras, no hay idea que no sea pensamiento de una verdad.

alusión contrastante, ella misma sustractiva a las artes separadas de su destinación» (*op. cit.*: 127). Todos estos movimientos constituyen lo que Badiou denomina la «poética del cine», cuyo «efecto total es que la Idea visite lo sensible» (*op. cit.*: 129). Sin embargo, para Badiou la idea cinematográfica no permanece en un filme, sino que la visita. En palabras de Badiou: «El cine es visitación» en tanto «organiza el roce interno a lo visible del pasaje de la idea, tal es la operación del cine, cuya posibilidad es inventada por las operaciones propias de un artista» (*op. cit.*: 127). Más adelante desarrollaremos estas afirmaciones. Por el momento simplemente resaltar tres características importantes acerca de la idea cinematográfica en esta primera aproximación a la teoría cinematográfica de Badiou: la primera sería el reconocimiento de que el cine es capaz de producir ideas «sustrayendo» la imagen al régimen visual convencional; la segunda sería la identificación de la idea cinematográfica como aquella que no se encarna en lo sensible de un filme, sino que lo «visita»; la tercera sería el reconocimiento de la impureza de la idea cinematográfica como apropiación de otras ideas artísticas. En otras palabras, la idea «pasa» por el filme *agujereando* el régimen visual existente gracias a los movimientos «globales», «locales» e «impuros» del cineasta. Observemos con más detalle los dos primeros movimientos del cine por los que una idea pasa por un filme.

#### **2.2.2.1.1.- El movimiento local y global entendido como operaciones ontológicas-lógicas de toma-montaje.**

Badiou toma prestados de la teoría cinemático-filosófica que Gilles Deleuze elabora en sus dos libros sobre cine *L'image-mouvement* (1983a) y *L'image-temps* (1985) los términos de «movimiento global» y «movimiento local», así como su caracterización como «falsos movimientos». De hecho, el término «movimiento global» aparece en el texto de Deleuze extraído de François Regnault y de su análisis formal de las películas de Alfred Hitchcock: «Analizando ciertas películas de Hitchcock, François Regnault descubría en cada una un movimiento global o una “forma principal, geométrica o dinámica”» (Deleuze, 1983a: 40). En dicho texto, Deleuze llama la atención acerca de cómo el propio Regnault identifica en los filmes de Hitchcock un segundo movimiento formado por una serie de «movimientos relativos, en formas locales vueltas hacia posiciones respectivas de las partes de un conjunto, hacia las

atribuciones a personas y objetos, hacia las reparticiones entre elementos» (40). Finalmente Deleuze usa el término «falso movimiento» para señalar, de la mano de Bergson, «el movimiento con cortes inmóviles» que se da en el cine. «El cine» afirma Deleuze «es el ejemplo típico de falso movimiento» (*op. cit.*: 14). Pues bien, partiendo de los estudios cinematográficos de Deleuze, Badiou reinterpretará los falsos movimientos globales y locales del cine a partir de la teoría onto-lógica que ha desarrollado en su proyecto filosófico. De esta manera, y tal y como argumentaremos a continuación, para Badiou el movimiento global consistiría en la operación de estructuración lógica de un filme, es decir, la ordenación «transcendental» de las diferentes partes (planos y secuencias) que constituyen la totalidad de un mundo-filme, aquello que Deleuze denominó «imagen-tiempo». Por su parte el movimiento local del cine estará representado por las operaciones ontológicas por las que un cineasta sustrae el elemento material fundamental de un filme, a saber, sus fotogramas en movimiento, aquello que Deleuze denominó «imágenes-movimiento»<sup>180</sup>. De igual manera veremos cómo para Badiou, al igual que lo fue para Deleuze, el movimiento global y local del cine estará representado por las operaciones del montaje y de toma de planos, respectivamente. De esta manera podremos entender la frase de Badiou «el filme es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje» (1994c: 136). Analicemos, en primer lugar, en qué medida la teoría cinematográfica de Badiou se sustenta en sus estudios ontológicos y lógicos.

#### **2.2.2.1.1.1.- Las operaciones onto-lógicas de toma y montaje en el cine**

---

<sup>180</sup> Esto coincidiría con la lectura que Rancière realiza de los conceptos deleuzianos de «imagen-tiempo» e «imagen-movimiento». Tal y como expone Rancière en *La Fable cinématographique* (2001b) refiriéndose a los escritos sobre cine de Deleuze: «El libro, empero, afirma una tesis radical. Lo que constituye las imágenes no es la mirada ni la imaginación ni el arte. La imagen no debe ser constituida. Existe en sí. No es una representación del espíritu. Es materia-luz en movimiento» (132). O como afirma más adelante: «La imagen-movimiento nos introduce por la especificidad de las imágenes cinematográficas, en el infinito caótico de las metamorfosis de la materia-luz» (136). De la misma manera se refiere a la «imagen-tiempo» como «el pensamiento-imagen que conecta la imagen actual con la imagen virtual, que las diferencia en su indiscernibilidad misma, que a su vez también es la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. El trabajo del pensamiento consiste en restituir al todo la potencia del intervalo, confiscada por el cerebro/pantalla» (136).



Llegados a este punto, y para entender en qué forma Badiou entiende los términos de «movimiento local» y «movimiento global» deleuzianos desde su teoría ontológica y lógica, es necesario retornar al análisis que habíamos realizado en la exposición de la teoría formal del sujeto. Ya hemos señalado anteriormente cómo dicha teoría se fundamentaba, en lo que concierne a su componente ontológico, en la teoría axiomática de conjuntos y, en lo que concierne a su componente lógico, en la teoría de las categorías. Nuestra intención en las siguientes líneas es aplicarla al ámbito cinematográfico. Para ello nos ayudaremos del estudio que Alex Ling ha realizado en su libro *Badiou and Cinema* (2011)<sup>181</sup>. Comencemos con la aplicación de su teoría ontológica al arte del cine.

---

<sup>181</sup> El libro de Alex Ling (2010) es la única aproximación sistemática que se ha realizado a la teoría cinematográfica de Alain Badiou. En dicho texto Ling, apoyado por un buen conocimiento del pensamiento ontológico-lógico que Badiou elabora en sus dos últimas grandes obras, expone las influencias deleuzianas y bazinianas que subyacen en los textos filmicos del autor francés. En *Badiou and Cinema* Ling se centrará principalmente en el estudio de la concepción filmica de Badiou como clarificación de la cuestión de cómo puede ser pensado el cine: desde un nivel ontológico se preguntará por la esencia del cine; desde un nivel lógico por su autonomía como pensamiento artístico; y desde un nivel filosófico por su función dentro de la filosofía. Finalmente concluirá que para Badiou el arte del cine es sin duda el pensamiento más universal, inmediato y paradójico de todas las artes (190). Por un lado, el cine en tanto arte de masas habla a una humanidad genérica. Por otro lado, sus bases mecánicas de obtención de imágenes y sus medios de reproducción nos fuerza a redefinir la distinción entre arte y no arte. Así, paradójicamente, aunque el cine es capaz de producir pensamiento artístico, dicho pensamiento no puede ser concebido como «esencialmente» propio pues se obtiene a partir de la «toma» y el «recorte» de las imágenes de un mundo que no es arte y del pensamiento de otros ámbitos artísticos. Para Badiou, concluye Ling, la esencia del cine es su *inesencialidad* y cuanto más impurifique otras ideas, más útil será para la tarea democrática de la filosofía (191). Quizás esta sea, desde nuestro punto de vista, el punto más débil del texto de Ling. El hecho de no haber teorizado de manera sistemática el proyecto filosófico de Alain Badiou le impide dar cuenta, en primer lugar, de cómo el filósofo francés le ha ido concediendo cada vez más importancia al cine como condición de su proyecto y, en segundo lugar, de cómo su teoría filmica debe entenderse como un acondicionamiento del ámbito cinematográfico para poder participar en una dicho proyecto. Nuestra investigación, a diferencia de la realizada por Ling, abordará la concepción filmica de Badiou partiendo de la descripción global de su proyecto de recomienzo de la filosofía como práctica de transmisión igualitaria y universal de la Idea. De esta manera veremos cómo el autor, no sólo encuentra en el proceder del arte del cine un modelo al que debe mirar la filosofía contemporánea para

Recordemos que Badiou, tomando como base los postulados de la teoría de conjuntos, caracterizaba su pensamiento ontológico como la tarea por la que se sustraen las reglas o axiomas que estructuran las unidades elementales como pertenecientes a un conjunto o situación particular dada. Partiendo de esta definición parece claro que es posible estudiar un filme desde la teoría de conjuntos. En primer lugar un filme puede ser entendido como un conjunto, es decir un múltiple de múltiples. Además cada uno de los elementos de un filme es en sí mismo un múltiple de múltiples: por ejemplo, una secuencia es un conjunto consistente de múltiples planos, que a su vez, son un conjunto de múltiples *frames*. Incluso, cada uno de los *frames* podría ser descompuesto en sucesivas divisiones. Sin embargo, la operación cinematográfica del encuadre y la toma de planos se muestra, como la operación básica por la que un cineasta presenta sus elementos como «contados por uno». Así, la operación de captura de imágenes podría ser entendida, por un lado, como el axioma fundamental de extensionalidad que establece la regla de pertenencia al conjunto-filme y, por otro, como el axioma de vacío, ya que presenta la porción elemental de existencia de un conjunto-filme, la mínima cantidad de materia, a partir de la cual cualquier conjunto matemático puede ser derivado. Esta cantidad mínima de materia, en términos cinematográficos, se correspondería con el *frame*<sup>182</sup>. Así, podríamos afirmar que según el paradigma del pensamiento matemático es posible considerar la operación de captura de planos como aquella tarea ontológica que nos presenta al *frame* como el segmento material a partir del cual se constituye la base elemental del cine.

---

renacer, sino que el cine, ya que es capaz de producir verdades artísticas, es un ámbito que puede condicionar su tarea.

<sup>182</sup> El nombre del vacío para Deleuze, al menos en su primer libro sobre cine, es el «fuera de campo», o aquello que excede el *frame* o cae fuera de la mirada de la cámara, testimoniando en un caso «lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que “insiste” o “subsiste, una parte”» (Deleuze, 1983a: 35). De esta manera, y en la línea con la teoría de conjuntos, podríamos decir que todo encuadre nombra un vacío en la medida en que «determina un fuera de campo» (*id.*, *op. cit.*: 33). El acto de encuadrar o de realizar una toma podría ser equiparado con el axioma del conjunto vacío, en la medida en que, al igual que dicho axioma, posibilita la «cuenta por uno» de los elementos de un filme excluyendo la multiplicidad indeterminada que cae fuera del propio encuadre.

Por otro lado, un filme puede ser pensado lógicamente en la medida en que nos muestra unas relaciones de identidad entre los distintos elementos y partes que lo componen. El pensamiento lógico fue anteriormente descrito como una «fenomenología objetiva» y definido como el conjunto de operaciones por las que era posible sustraer la «completitud» de la estructura relacional o «transcendental» de un mundo-objeto que aparece. Vimos que dicha estructura transcendental determinaba los grados de identidad relacional y de intensidad existencial de los elementos y los componentes o propiedades fenomenológicas que aparecen en dicho mundo. De la misma manera, tal y como vimos, la «completitud» de la estructura transcendental estaba condicionada por la identificación tanto de sus elementos y propiedades fenomenológicas «mayorantes» o dominantes como por la de identificación de sus «inexistentes». Sólo a través de estas operaciones era posible elaborar una retícula completa que nos permitiera localizar y baremar cualquiera de los elementos que aparecen en un mundo. Con estas consideraciones podríamos establecer el paradigma del pensamiento lógico en las operaciones de montaje que realiza el cineasta a la hora de elaborar un filme. Es a través de diferentes *raccords*, cortes y falsos *raccords*, como un cineasta va presentando la estructura lógica y relacional entre los elementos que constituyen un filme<sup>183</sup>. Así, el cineasta irá otorgando diferentes grados de intensidad fenomenológica a unos elementos con respecto a otros. Al final, y sólo una vez concluido el filme, esta estructura adquiere la forma de una estructura lógica completa.

Finalmente, en *Logiques des mondes*, Badiou nos mostró, haciendo uso del «álgebra completa de Heyting», que es posible inferir de manera retroactiva que el transcendental de un mundo tiene unas bases materiales u ontológicas. De la misma manera, lo que nos ha enseñado el método de fenomenología objetiva propuesto por Badiou es precisamente que, partiendo de un análisis de las relaciones objetivas de un

---

<sup>183</sup> De la misma manera que desde el plano ontológico habíamos caracterizado el encuadre como aquella operación que recortaba la imagen de la realidad externa nombrando el vacío del fuera de campo, en el plano lógico es posible identificar la operación de edición del montaje como una operación fundamentada en un recorte interno al propio filme. Este corte interno desde el plano lógico se mostraría como invisible en sí mismo, aunque visible en referencia a las continuidades fenomenológicas que separa.

entorno a través de unos operadores lógicos, es posible llegar hasta el punto en que se suturan con su consistencia estructural como conjunto. Todo esto nos lleva a afirmar que el mundo en el que aparece un objeto puede ser concebido como el aparecer de un múltiple o conjunto que contiene otros múltiples. Así, a las operaciones lógicas o relacionales que constituyen el método de la fenomenología objetiva les son implícitas las operaciones ontológicas-materialistas (dado que es el presupuesto ontológico del que parte Badiou), de manera que a cada uno de los elementos fenomenológicos del mundo le corresponde un elemento material o, lo que es lo mismo, cada operación del ámbito del aparecer lleva implícita una operación del ámbito del ser.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene la nueva orientación onto-lógica de Badiou en el pensamiento del cine? Desde nuestro punto de vista el giro onto-lógico en el pensamiento de Badiou a partir de las *Logiques des mondes* es fundamental para ubicar al cine como uno de los paradigmas fundamentales en su (re)comienzo de la filosofía. La razón de todo ello es que Badiou encuentra en las operaciones creativas del cineasta el ejemplo claro de cómo se produce la síntesis disyuntiva de términos opuestos (2004c: 28). En el ámbito cinematográfico las operaciones ontológicas de toma y captura de imágenes y las operaciones lógicas de montaje forman parte de la misma operación creativa cuyo resultado final queda materializado en un filme. En otras palabras, en el proceso de elaboración de un filme ningún cineasta es capaz de pensar de manera aislada en las razones que le llevan a tomar este plano y no otro sin tener en cuenta la estructura formal del montaje final que pretende conseguir, y viceversa. De la misma manera vemos que el ámbito cinematográfico ejemplifica para Badiou un proceso de construcción de ideas cuyo modo de proceder no parte de la figura cerrada, el Uno, sino de la figura del Dos. Un Dos que no está constituido por la yuxtaposición de dos unidades «puras», sino por la impureza de la interrelación de dos operaciones, la ontológica y la lógica, que se encuentran en continuo movimiento e intercambio, produciendo en todo momento correcciones y modificaciones una sobre la otra. Esto permite a Badiou encontrar en las operaciones cinematográficas de creación el paradigma de un pensamiento onto-lógico que no postula unidad alguna. Pero además Badiou desarrolla su teoría del cine en las últimas décadas, no sólo para mostrar el proceder creativo del cine como paradigma del proceder filosófico, sino para legitimarlo

como condición de la filosofía. Así, emprende la tarea de aplicar su pensamiento ontológico-lógico al ámbito cinematográfico con el objetivo de poder pensar «objetivamente» su situación actual (1999a: 42). De esta manera, y en la medida en que dicha situación puede ser formalizada (a través de su fenomenología objetiva) el filósofo puede argumentar democráticamente sus verdades abriendo así el camino del cine cómo uno de los ámbitos que condicionan la escena de transmisión filosófica.

#### **2.2.2.1.1.2.- El falso movimiento local-global de las operaciones cinematográficas de toma-montaje en Deleuze y Badiou**

Estamos ya en disposición de volver al argumento con el que partía este apartado. Decíamos al comenzar que la tarea que Badiou había emprendido en 1994 con su texto «Le faux mouvements du cinéma» tenía un claro referente en los escritos cinematográficos de Deleuze. Tal y como adelantamos, el uso de los términos deleuzianos de «movimiento global» y «movimiento local» así parecían evidenciarlo. Sin embargo, también hipotetizábamos que la teoría cinematográfica de Badiou no se había conformado con repetir el uso que de ellos realizaba Deleuze, sino que los había atravesado con su teoría filosófica y, más en concreto, con la teoría onto-lógica que estaba elaborando a partir de la publicación de *L'Être et l'événement*. Pues bien, en el apartado anterior hemos tratado de argumentar cómo las operaciones onto-lógicas que había desarrollado Badiou en *Logiques des mondes*, coincidían en buena medida con las operaciones de toma y de montaje cinematográficas. Finalmente, y dado que Badiou había definido como movimiento global aquellas operaciones que relacionan la «idea con la eternidad paradójica de un pasaje», y al movimiento local como las operaciones que posibilitan la sustracción de «la imagen a ella misma», no resulta arriesgado afirmar que para Badiou los movimientos globales del cine coincidirían con las operaciones lógicas por las que se estructuran las relaciones entre los elementos de un filme, y que los movimientos locales coincidirían con las operaciones ontológicas por las que un filme sustrae las imágenes de la realidad.

Así, nos encontramos con nuevas evidencias que reflejan la influencia de Deleuze en Badiou. Por un lado vemos que para Badiou, al igual que para Deleuze, el

movimiento global del cine se encuentra representado por el acto de montaje. Así lo expone Deleuze:

A través de los *raccords*, cortes y falsos *raccords*, el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel bergsoniano). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. [...] El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. (1983a: 51).

Badiou, al igual que Deleuze, considera que es a través del montaje como el cineasta puede organizar una idea. Por otro lado, y en este apartado vuelve Badiou a coincidir con Deleuze, la estructura formal de un filme, en tanto estructura de una totalidad, se muestra como una figura inmóvil. Es por esta razón que el movimiento global es, en verdad, un «falso movimiento»<sup>184</sup> en la medida en que produce movimiento a partir de una inmovilidad. Sin embargo, Badiou se desmarcará de Deleuze al afirmar que la inmovilidad de la idea fílmica no permanece sino que «pasa» por el filme, lo «visita». Debemos buscar la razón en la concepción de verdad de Badiou. Tal y como vimos anteriormente, una idea era la presentación al pensamiento de una verdad. Y una verdad debía entenderse como un procedimiento indeterminado e infinito, de manera que la estructura formal de una verdad cinematográfica no puede estar determinada por la estructura de un filme, sino que este filme se muestra únicamente como de uno de los «puntos-sujeto» que configuran el despliegue de dicha verdad. Así vemos que tanto para Badiou como para Deleuze el movimiento global del cine permite organizar la *inmovilidad* de la idea a través del *movimiento* de la operación del montaje. Sin embargo Badiou añadirá a esta tesis la idea de que dicha inmovilidad no permanece en un filme, en la medida en que su estructura formal no agota una idea cinematográfica. Esta es la razón por la que Badiou afirma que en el cine «la idea

---

<sup>184</sup> Badiou pondrá como ejemplo del falso movimiento del cine la adaptación que Win Wenders realiza en su filme *Falso movimiento* [*Falsche Bewegung*] de *Wilhelm Meister* de Goethe. Para Badiou este filme, a través de sus personajes y de su relato, «arranca» de sí mismo la «prosa novelesca» de su «reducción teatral» de manera que «la idea fílmica [...] se instala, precisamente, en este arrancamiento [...] entre teatro y novela, así como también en un “ni uno ni otro”, dentro del cual todo el arte de Wenders consiste en sostener el pasaje» (1994: 128).

permanece en tanto que pasa» o que «el cine es visitación». El cine, afirmará el autor, «organiza el pasaje de lo inmóvil» (1994c: 137).

De igual manera, el movimiento local en Badiou, al igual que en Deleuze, hace referencia a las operaciones de captación de imágenes o toma de planos. Tal y como expone Deleuze, el plano es el único movimiento que efectúa un «corte móvil de los movimientos», «el plano es la imagen-movimiento» (1983a: 42). Ahora bien, Deleuze, haciéndose eco de las teorías de Bergson, expone que esta proyección de movimiento no es más que un «falso movimiento», mera «ilusión cinematográfica», pues «el cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho al principio)» (*op. cit.*: 14-15). De esta manera tanto Deleuze como Badiou comparten la idea de que el movimiento local haría referencia a las operaciones de toma de planos que constituyen la base elemental en movimiento con la que se construye un filme. Sin embargo ambos pensadores reconocen el carácter falso de dicho movimiento pues, ontológicamente, aquello que subyace a esta imagen en movimiento es el continuo repetir del pasaje de un segmento inmóvil, a saber, un fotograma.

Finalmente, Badiou vuelve a coincidir con Deleuze al exponer la interrelación e influencia recíproca entre ambos movimientos. Tal y como afirmaba Deleuze (*op. cit.*: 40), ambos movimientos deberían entenderse como el «movimiento que expresa el todo en un filme o en una obra entera» y el «movimiento que se establece entre las partes de un conjunto en un cuadro, o de un conjunto en el otro en una rectificación de encuadre». Sin embargo, matiza Deleuze, estos movimientos no tienen que ser pensados como dos movimientos independientes, sino como dos aspectos del mismo movimiento, «unas veces componiendo y otras descompuesto» (40). Así lo expone Deleuze:

El guión técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto [...]. Por lo tanto, el movimiento tiene dos caras, tan inseparables como el derecho y el revés, como el reverso y el anverso: es relación entre partes, y es afección del todo. De un lado modifica las posiciones respectivas de las partes de un conjunto,

que son como sus cortes, cada uno inmóvil en sí mismo; del otro, el movimiento es él mismo el corte móvil de un todo cuyo cambio expresa (*op. cit.*: 36-7).

Llegados a este punto podemos definir qué es para Badiou un filme. Un filme es un objeto<sup>185</sup> formado por cuerpos en movimiento –«imágenes-materia-luz» en movimiento que diría Rancière (2001b: 136) o «imágenes-movimiento» que diría Deleuze (1983a)– y por una estructura lógica –la distribución de dichas imágenes según pensamiento o «imágenes-tiempo» (Deleuze: 1985). El cuerpo de un filme se consigue a través de los movimientos locales u ontológicos de toma y captura de planos, la estructura lógica del filme se obtiene a través de los movimientos globales o lógicos del montaje. Así pues, estamos en disposición de entender una de las tesis con la que comenzábamos este apartado, a saber, «el filme es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje». A través de ese enunciado Badiou nos presenta al cine como un arte capaz de producir una idea que rompa con el saber dominante (más adelante veremos cómo puede realizar dicha tarea) a través de sus propios (falsos) movimientos locales-globales derivados de la toma-montaje de imágenes. Todo ello lleva implícita una tesis fundamental para la filosofía de Badiou, a saber, el cine puede dar lugar a un pensamiento ontológico-lógico u onto-lógico. Por un lado, esto le permite ver en el filme el modelo de un pensamiento en el que confluyen las relaciones paradójicas de términos filosóficos (el ser y el aparecer, lo corporal y lo lógico, lo material y lo fenomenológico) bajo la forma singular de operaciones propiamente cinematográficas (la toma y el montaje, el movimiento local y el movimiento global y las «imágenes-movimiento» y las «imágenes-tiempo»). Esta analogía es una de las razones que atrae a Badiou al cine: «[...] el cine se define por una paradoja y por eso es una situación para la filosofía» (2004c: 28). Por otro lado, un filme puede ser considerado como un objeto que puede ser formalizado y, por tanto, pensado con objetividad. Este argumento abre

---

<sup>185</sup> Se encuentra aquí implícita la definición onto-lógica o materialista-fenomenológica de un objeto, tal y como Badiou la expuso en *Logiques des mondes*. Para Badiou la «Gran Lógica» y la teoría de las categorías nos permite realizar un análisis del aparecer del objeto sin necesidad de postular un sujeto (empírico o transcendental). Para ello, simplemente es necesario hacer presente la lógica de su ser-ahí para que podamos, además, sustraer el soporte ontológico que lo fundamenta materialmente (2006b: 223). A partir de esta «cláusula lógico-materialista» (*op. cit.*: 224) es posible definir un objeto como una cierta estructura (o conjunto) a partir del análisis lógico de su aparecer.



las puertas de la escena filosófica al cine. Desde esta perspectiva la filosofía podrá pensar con claridad onto-lógica la situación actual del cine y argumentar democráticamente si existen o no existen verdades. Así, el ámbito cinematográfico no se limitará a ser mero objeto de estudio del filósofo, ni un instrumento al que éste puede acudir para obtener figuras que ilustren su pensamiento. El cine, desde este punto de vista, se mostrará como uno de los ámbitos que condicionan la filosofía. Más adelante desarrollaremos esta cuestión. De momento pasemos a estudiar el tercer movimiento que para Badiou caracteriza al cine, a saber, el movimiento impuro.

#### **2.2.2.1.2.- El movimiento impuro del cine: el arte del cine como depuración de la impureza de su material.**

En los apartados anteriores hemos argumentado en qué medida la teorización del cine como un dispositivo capaz de producir onto-lógicamente ideas artísticas acercaba la filosofía de Badiou al cine. Para ello vimos cómo esta tarea partía de los textos cinematográficos de Deleuze y de su caracterización de un filme como aquel que surge como la síntesis disyuntiva entre sus movimientos locales, como operaciones de toma de planos, y sus movimientos globales, como montaje de una forma total. De esta manera Badiou prepara el camino para poder pensar en el cine no como un objeto al servicio de la filosofía, sino como un pensamiento capaz de condicionar la propia tarea filosófica. Ahora bien en sus textos cinematográficos Badiou nos presenta un tercer movimiento del proceso de creación cinematográfico, a saber, el «movimiento impuro»<sup>186</sup>. El «movimiento impuro» del cine no es un movimiento nuevo sino un

---

<sup>186</sup> La caracterización del cine como un arte eminentemente impuro tiene sus orígenes, como veremos a continuación, en la teoría fílmica desarrollada por André Bazin a lo largo de la década de los cincuenta (Coureau, 2010: 53 y Louguet y Cugier, 2010: 8). Sin embargo, para Louguet y Cugier, han sido Alain Badiou y Denis Lévy quienes a lo largo de los ochenta han elevado «la notion d'impureté à la dignité du concept» (*op. cit.*: 29). Siguiendo esta línea, en las últimas décadas han aparecido algunos textos que han abordado de manera teórica el concepto de «impureza fílmica». Así, cabe destacar: «Impureté(s) et configurations» (1996), «Le cinéma, art impur localement ou globalement?» (2010a) y «Opéras de cinéma» (2010b) de Daniel Lévy; «Le cinéma et l'hétérogénéité des images» (2001c), «Esthétique, inesthétique, anti-esthétique» (2002: 493-5) y «L'affect indécis» (2005c) de Jacques Rancière; o «... A travers André Bazin» (1996) de E. Boyer. Por otro lado, también ha habido textos que se han aproximado

movimiento integrado en los otros dos movimientos. Así Badiou nos hablará, por un lado, de la impureza del «movimiento local», ya que las operaciones ontológicas de sustracción de imágenes-materia-luz tienen su base en un ámbito que no es ontológico, a saber, el ámbito fenomenológico de la realidad cotidiana; y, por otro lado, de la impureza del «movimiento global», ya que las operaciones lógicas de estructuración total de un filme a través del montaje están influenciadas por otras lógicas ajenas al ámbito cinematográfico, a saber, la lógica de otros ámbitos artísticos<sup>187</sup>. En los siguientes

---

a diferentes filmes para estudiar las relaciones del cine con las otras artes. En esta línea cabe destacar: «Othon de Straub» (1996) de D. Panapoulos; «Un Américain à Paris, de Vincente Minnelli» (1996) de A. Fiolet; «La Fresque dans le *Fellini-Satyricon* ou la tentation de figer le cristal» (2010) de P. E. Jel (2010); «*La Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins, Éloge de l'anachronisme» (2010) de A. Cugier; «*Thomas Crown* de McTiernan, Conquête néo-classique d'une nouvelle modernité» (2010) de F. Dumont; «Les ritournelles du tango. À propos de Sur de Fernando Solanas» (2010) de E. Thomas; «Richard Dindo, les arts en regard ou comment investir la mémoire?» (2010) de L. Roussel; «*Le Septième Sceau, Sourires d'une nuit d'été* et *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman: L'art des simulacres contre le pouvoir de la mimésis et la mimésis du pouvoir» (2010) de P. Louguet. Finalmente destacar dos aproximaciones a la historia del cine en clave de «pureza» e «impureza»: «Les arts aux croisements: alchimie de la rencontre et reconnaissance de dettes» (2010) de P. Louguet y A. Cugier y «D'une pureté née de l'impureté même (ou de quelques relations cinéma et théâtre)» (2010) de D. Coureau.

<sup>187</sup> Para una aproximación similar a esta concepción impura del cine destacamos el artículo ya citado de Daniel Lévy «Le cinéma, art impur localement ou globalement?» (2007). En dicho texto Lévy distinguirá, al igual que Badiou, entre «impureté globale» e «impureté locale», según un filme sea afectado, en su totalidad o en algunas partes, por diversas formas artísticas. Para Lévy las complejidades audio-visuales que se rigen por la pintura, la fotografía, el teatro o la ópera, etc., se pueden articular con diferentes intensidades y sutilidades, dando lugar a diferentes escalas de configuraciones artísticas impuras. A grandes rasgos el cine nos muestra dos tipos de configuraciones impuras. Por un lado la «impureza local», que «consiste à emprunter des éléments matériels aux autres arts pour les intégrer aux procédures filmiques: par exemple, à emprunter le personnage au roman; l'image à la peinture; le héros à l'épopée; l'acteur au théâtre; la musique de film à l'opéra. Le rapport aux autres arts est ici soustractif: il s'agit de leur arracher quelque chose en le dénaturant par contamination d'un art sur l'autre» (48). Por otro lado, la «impureza global», que representa las apropiaciones de algunos filmes de los «paradigmes formels dans les autres arts: modèle romanesque, théâtral ou musical [...]. Le degré minimal de l'impureté globale est le cas de l'adaptation littéraire, dont on sait depuis Bazin qu'elle n'est jamais tant réussie que lorsqu'elle assume pleinement l'impureté, sans chercher ailleurs une hypothétique spécificité cinématographique» (49). Lévy identificará la impureza artística del cine con el modo en el que un filme se apropia de las otras artes. Así vemos, que en el ámbito local, un filme se apropia de materialidades artísticas que no le son propias (imágenes, música, héroes, actores, etc.) y las convierte en imágenes-luz; en el ámbito global,

apartados trataremos de exponer con detalle en qué consiste este «movimiento impuro». Asimismo trataremos de argumentar en qué medida la caracterización del cine a través de un «movimiento impuro» de creación de ideas artísticas acerca la filosofía de Badiou al ámbito cinematográfico. De esta manera veremos, por un lado, cómo la impureza ontológica del cine le confiere la virtud «democrática» de producir un material reconocible por las masas. Así la filosofía puede acudir a él para conseguir figuras «afectivas» de la contemporaneidad que hagan persuasivo el discurso acerca la Idea. Por otro lado veremos cómo el cine, en tanto dispositivo capaz de producir nuevas configuraciones artísticas, parte (salvo contadas excepciones) de dicho material, mostrándose como el paradigma de un pensamiento capaz de conseguir *purezas* a partir de un procedimiento de depuración de lo *impuro*. De la misma manera veremos cómo la dependencia del cine de otras lógicas artísticas permite a Badiou pensar en la idea cinematográfica como el paradigma de una *pureza* formalmente *impura*. Finalmente, argumentaremos que el «arte del cine» o «cine de la modernidad», en tanto síntesis de la impureza ontológica y lógica del cine le permite a Badiou pensar en el cine como el paradigma del pensamiento filosófico en tanto proceso de sustracción de *purezas* formalmente *impuras* a partir de la impureza de su material. Pero antes de comenzar con esta exposición hagamos una pequeña consideración sobre el uso que Badiou da a los términos «puro» e «impuro» en relación a las teorías del arte a partir de la modernidad. Para ello acudiremos a uno de los teóricos franceses contemporáneos que, a nuestro juicio, mejor ha entendido la aproximación al arte en general, y al cine en particular, de Badiou.

#### **2.2.2.1.2.1.- El movimiento puro e impuro de las artes modernas**

Tal y como afirma Rancière en «Esthétique, inesthétique, anti-esthétique» (2002) la caracterización que Badiou realiza del cine en términos de «impurificación» o «purificación» alude a la larga historia de intercambios entre arte y no-arte que define la modernidad artística o, tal y como lo denomina el propio Rancière, el «régimen estético

---

el cine se apropia de operaciones artísticas que tampoco le son propias (estilo narrativo, desfragmentación cubista, serialismo musical...) y las transforma en operaciones de montaje.

del arte» (*op. cit.*: 495). Para Rancière (2000b), el régimen estético del arte ha sido llevado a la práctica por dos maneras distintas de entender la modernidad: la «modernidad específica» y el «modernitarismo» (30). La primera abogó por una modernidad identificada con la autonomía del arte para una revolución «antimimética» del arte idéntica a la conquista de la forma pura. Cada arte afirmaría entonces la pura potencia del arte explorando los poderes propios de su medio específico (30). Esta idea de la emancipación de las artes que apela a la autonomía y especificidad de su medio supone para Rancière un regreso a las teorías acerca del arte que Lessing despliega en su *Laocoon*. Rancière (*op. cit.*) pondrá como uno de los ejemplos de este paradigma la modernidad poética o literaria «como exploración de los poderes de un lenguaje desviado de los usos comunicacionales», la modernidad musical que «se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, liberado de toda analogía con el lenguaje expresivo», y la modernidad pictórica, en concreto la revolución pictórica abstracta como descubrimiento por parte de la pintura del «pigmento coloreado y la superficie bidimensional» (30).

La segunda forma de la modernidad es el «modernitarismo». El «modernitarismo» identificaría las formas del régimen estético de las artes con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad, valorando el arte como «forma y autoafirmación de la vida» (31). Para Rancière es precisamente esta concepción de la modernidad artística la que pone en práctica el programa estético-político de Schiller, Hegel o Schelling. Este segundo paradigma de la modernidad se caracterizaría por una disolución de las fronteras entre arte y vida (o no-arte) y entre las diferentes artes: «The idea of modernism as “autonomy” or “truth of medium” is a very late one. And it was a certain reversal of historical modernism, which was clearly about the different arts and between art and life» (McNamara y Ross, 2007: 100). La tarea del artista «modernitarista» sería doble: por un lado, sustraer de su uso convencional objetos y temáticas para hacerlos parecer como objetos artísticos y, por otro, buscar en la interrelación de diferentes artes procedimientos que puedan ayudar a producir dichos objetos. En lo que se refiere a la impureza con respecto al no-arte, el teatro se renueva no sólo tomando prestadas de otras artes como la danza o el cine (como es el caso de la influencia de la danza balinesa y el cine surrealista en el teatro de Artaud), sino también

el circo o la gimnasia (como nos muestran Mayakovsky y Meyerhold en *Mystery Bouffe*), aunque encontramos el emblema de esta impureza en el concepto de «ready-made» de Marcel Duchamp<sup>188</sup>. En su obra *Fountain* (1917) Duchamp nos muestra claramente que el arte y el no arte comparten la misma materialidad, pero también que aquello que no es arte puede llegar a serlo. En lo que se refiere a la impureza con las otras artes, Rancière nos señala, por ejemplo, cómo el proyecto de Mallarmé no versaba tanto sobre la «autonomía» de la poesía, sino sobre la invención de un lenguaje espacial de la poesía que tuviera como modelo la danza (uno, simplemente, tiene que observar la distribución de *Un Coup de dés* para apreciar este hecho). Al mismo tiempo, afirma Rancière, la danza moderna se encontraba, por su parte, envuelta en un intento de definir nuevas formas de *performances* teatrales cuyas formas fueron tomadas prestadas de la pintura antigua y escultura (McNamara y Ross, 2007: 100).

Pongamos la distinción que Rancière ha realizado de la modernidad o el régimen estético en términos de «pureza» o «impureza». Así, podríamos decir que la modernidad ha sido pensada desde dos paradigmas: uno que concibe las tareas de creación de verdades artísticas como un proceso puro y autónomo para cada arte, de manera que cada una de ellas puedan establecer las normas y el contenido de lo que es arte; y otro que concibe la tarea de creación de verdades artísticas como un proceso impuro y condicionado por el entorno cotidiano, de manera que desaparece la distinción entre las diferentes artes y entre lo que es arte y no-arte. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, el modo en que Badiou piensa los procesos de creación del arte en términos de «pureza» e «impureza» tiene que ser atravesado por la figura dialéctica de la síntesis disyuntiva. De esta manera seremos capaces de entender qué quiere decir Badiou cuando habla de un arte puro o impuro. Desde nuestro punto de vista Badiou nos plantea la posibilidad de pensar la producción de creaciones artísticas como un proceso formado por un momento de creación puro o autónomo, y por un momento de creación impuro o dependiente de su entorno y de las otras artes. De manera que la pureza o impureza del arte debería de concebirse, no como términos que nombran procesos de

---

<sup>188</sup> El propio Duchamp afirmó en «Apropos of “Readymades”» que, en la medida en que incluso los tubos de pintura usados por un artista son manufacturados, todas las pinturas del mundo pueden ser consideradas como fruto de un ready-made (Duchamp, 1961: 47).

creación independientes, sino como términos que nos permiten identificar la tendencia de un mismo proceso creativo. Así, vistos a lo largo de la historia, existirían movimientos artísticos que mostrarían una tendencia pura al tratar de establecer los límites singulares dentro de los cuales sólo es posible conseguir sus propias creaciones, frente a movimientos que mostrarían una tendencia impura al tratar de diluir continuamente esos límites, y viceversa. En otras palabras, hablar de un movimiento «puro» o «impuro» del arte carece de sentido si no se hace en referencia a su opuesto.

Desde este punto de vista podemos entender en qué sentido Badiou considera al cine como un arte impuro. Cuando el autor afirma que el cine es un arte constituido por movimientos impuros no significa que considere que no exista una concepción del cine como arte puro, sino que a lo largo de su corta historia las operaciones globales y locales del cine se han desarrollado principalmente más próximas a las tendencias creativas «impuras» del arte que a las «puras».

Una vez realizada esta aclaración respecto al concepto de «impureza» comencemos por la primera de las impurezas del cine, a saber, la impureza ontológica.

#### **2.2.2.1.2.2.- La ontología impura del cine: la relación paradójica entre la apariencia y la realidad**

Declarar la impureza ontológica del cine tiene evidentes resonancias con la tesis defendida por André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1962). En «A favor de un cine impuro», capítulo de dicho libro, Bazin cuestiona admirablemente a aquellos que se indignan por las adaptaciones filmicas de otras artes, señalando posteriormente que indignarse por ello es «tan absurdo como condenar la ópera en nombre del teatro y de la música» (216). A lo largo de esta obra emblemática de la teoría filmica, Bazin argumentará, desde un punto de vista ontológico, su crítica a aquellas posturas vanguardistas que abogan por un cine «puro»<sup>189</sup>. Para Bazin (*op. cit.*), la imagen

---

<sup>189</sup> La defensa de la «impureza» del cine de Bazin irrumpe con fuerza dentro de las tendencias dominantes de las teorías filmicas que habían dominado los últimos treinta años. Tal y como habíamos señalado anteriormente, estas teorías se habían aproximado al ámbito filmico desde el paradigma estético del arte

cinematográfica al igual que la imagen fotográfica, no es sino «una verdadera huella de la realidad» de manera que se podría decir que «hay una identidad ontológica entre el objeto y su imagen fotográfica» (386). El argumento que sostiene André Bazin exhibe una concepción del cine sobre las bases de algún tipo de relación «esencial» u «ontológica» entre el parecido intrínseco de sus imágenes y la realidad objetiva que permanece exterior a ellas. Sin embargo, tal y como veremos a continuación, Badiou, aunque coincide con Bazin al afirmar que existe una identidad entre el material ontológico del cine y la realidad, se alejará de las tesis bazinianas al afirmar que dicha identidad es una falsa identidad. La razón, tal y como veremos, hay que buscarla en la impureza ontológica de la unidad elemental del material cinematográfico, a saber, el fotograma proyectado. Este material muestra una complejidad paradójica pues, en sí mismo, es cuerpo (imagen-materia-luz) y fenómeno (imágenes de la realidad). Es precisamente la división onto-lógica de la imagen filmica lo que permite a Badiou afirmar que el cine es la presencia real de una apariencia. Tal y como veremos a

---

vanguardista dominante en la época con la intención de identificar la «esencia» de una práctica creativa autónoma. En esta línea, Lukács (1913) sería uno de los primeros en reivindicar una «esencia» pura del cine: «The temporality and flow of the cinema, however, are entirely pure and clear. The essence of the cinema is movement in itself, an eternal variability, the never-resting change of things. These different concepts of time correspond to the different fundamental principles of stage and cinema composition» (15). «The cinema» continúa Lukács «can also become fantastical on a purely mechanical level: when the film is projected in inverted order» (16). Esta concepción del cine como un dispositivo técnico capaz de renunciar a representar la realidad desarrollando un lenguaje autónomo será la tónica dominante en varias de las teorías filmicas de la época. Por ejemplo, Epstein (1921) se referirá al cine como aquel «particular system of consciousness limited to a single sense» (204); Canudo (1923) identificará como característica esencial de lo cinematográfico su capacidad de producir verdades ya que posibilita la transformación de la realidad objetiva en la visión personal del artista (298); o finalmente Dulac (1926), quien reivindicará la capacidad del cine de ser el séptimo arte, siempre y cuando no renuncie a producir sus propias verdades: «The question for a pure cinema will be long and arduous. We have misunderstood the true import of the seventh art; we have travestied and trivialized it [...]. Only the power of money impedes the evolution of *cinégraphie*. [...] Cinema, the seventh art, is not the photographing of real or imagined life as it has been believed to be up till now» (397). Frente a estas propuestas de un cine puro aparece la defensa de Bazin de su impureza. Para Bazin los cineastas no sólo tienen el derecho, sino el deber de adaptar filmicamente las novelas y las piezas de teatro (Coureau, 2010: 53).

continuación, esta concepción dividida del fotograma nos ofrece otra perspectiva desde donde afrontar el debate entre «realismo» y «artificialismo»<sup>190</sup> en el cine.

Aplicado al ámbito cinematográfico el artificialismo señalaría aquellas teorías que destacan el papel activo que juega el cineasta a la hora de «fabricar» la imagen fílmica, frente a aquellas teorías que destacan la potencialidad de la cámara para copiar imágenes de la realidad. Estas últimas teorías, a las que denominamos «realistas» o «naturalistas» concederían a la cámara cinematográfica una suerte de «fuerza natural» o «anímica» capaz de eliminar el componente subjetivo del cineasta en la captura de imágenes. Así lo expresa Siegfried Kracauer en su *Theory of Film* (1960): «Like photography, film tends to cover all material phenomena virtually within reach of the camera. To express the same otherwise, it is as if the medium were animated by the chimerical desire to establish the continuum of physical existence» (63). Para Kracauer este deseo ha sido drásticamente ilustrado por la idea fílmica de Fernand Léger. Léger soñó con realizar un film que grabara la vida de un hombre y una mujer durante veinticuatro horas consecutivas: su trabajo, su silencio, su intimidad. Nada debía ser omitido (*op. cit.*: 63-4). El cine de Léger anticiparía el cine de Warhol, paradigma de lo que Pasolini denomina «naturalismo» del cine. En palabras de Pasolini:

To understand what naturalism in cinema is, let us consider an extreme case –which presents itself, or is presented, as an example of avant-garde cinema: in the basements of the New York of the New Cinema, sequence shots which last for hours are shown (for example, a man sleeping). This, then, is cinema in its pure state [...] and as such, as representation of reality from a single visual angle, it is subjective in an insanely naturalistic way: primarily inasmuch as it

---

<sup>190</sup> Tomamos el término «artificialismo» de Jean Piaget, quien a su vez lo toma de Brunshvieg (1924) en su comentario de la *Física* de Aristóteles. Según Brunshvieg, en el sistema peripatético convergen dos tendencias en las que los físicos estoicos y medievales han demostrado el antagonismo: una conduce al estagirita a considerar todas las cosas como el producto de un arte, y de un arte análogo a la técnica humana, y la otra lleva a animar todos los cuerpos de fuerzas internas y de apetitos análogos a los de los seres vivos. A la primera de estas tendencias, es decir, a la que conduce a concebir las cosas como el resultado de una «fabricación» es a lo que Brunshvieg llama «artificialismo». Posteriormente Piaget aplica este «artificialismo» al estudio de la representación infantil del mundo. Así, frente a la causalidad material, el artificialismo infantil concibe «las cosas como el producto de la fabricación humana» (Piaget, 1933: 217).



*also is the natural time of reality. As always, culturally, the new cinema is an extreme consequence of neorealism with its cult of the real and of the documented» (Pasolini, 1988, 241).*

Por tanto, podríamos decir que el naturalismo en el cine, a diferencia del artificialismo, trata de hacer transparente el acto de filmar, mostrando la realidad tal y como es. Más adelante retomaremos estas cuestiones. Por lo pronto veamos en qué medida el pensamiento de Badiou es un recomienzo de la teoría ontológica del cine de Bazin. Comencemos exponiendo esta teoría y algunas de sus derivas contemporáneas.

### La ontología del cine en André Bazin

Es bien conocido que Bazin (*op. cit.*), al sostener la identidad ontológica entre la imagen cinematográfica y el objeto en sí, nos propone una concepción acerca de la esencialidad del cine<sup>191</sup>. Así, para ser fiel a su propia esencialidad, el cine está obligado a significar «con la única mediación de lo real» (187). El cine, a los ojos de Bazin, debe recuperar el interés por la inmediatez del realismo frente a la «herejía expresionista» (298) y al uso del corte y la edición del montaje. En pocas palabras, las reivindicaciones realistas del cine de Bazin derivan en una crítica al montaje, en la medida en que dicha operación contradice la propia esencia ontológica cinematográfica. En palabras del propio Bazin:

El montaje, del que se nos dice con tanta frecuencia que es la esencia del cine, se convierte en esta ocasión en el procedimiento literario y anticinematográfico por excelencia. La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio (*op. cit.*: 73).

---

<sup>191</sup> Para Bazin (*op. cit.*) «el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica» (29). Así, el cine comparte todo aquello que le es esencial a la fotografía: «Tan sólo el objetivo satisface plenamente nuestros deseos inconscientes; en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental, sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo» (28).

Para Bazin, el montaje, ya que «permite a lo imaginario el integrarse con la realidad y sustituirla a la vez», va en contra de la «autenticidad» de «aquello que es cine» (74). El montaje es un «truco» que amenaza la esencialidad del cine en la medida en que «atenta contra la ontología misma de la fábula cinematográfica» (76). De manera que, a través del montaje, la composición ontológica de un filme entraría en contraste con el poder ontológico de la imagen fotográfica, el cual recae en la honestidad de la representación escrupulosa de un espacio objetivo.

Las premisas que subyacen la ontología del cine de Bazin se sostienen sobre la base de una concepción automática del dispositivo técnico de captación de imágenes fotográficas:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside, por tanto, en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso (*op. cit.*: 27-28).

En otras palabras, de acuerdo con Bazin, la interferencia humana en cualquier proceso de representación introduce una inconsistencia ontológica, una diferencia entre una representación «esencial» (en la cual, el objeto y su imagen reproducida son ontológicamente idénticos) y una representación «aparente» (en la que la imagen únicamente sirve como aproximación al objeto, de manera que objeto e imagen se muestran como ontológicamente parecidos).

La teoría ontológica del cine de Bazin ha hecho más radical la división entre las teorías cinematográficas que reivindicaban el cine como un dispositivo mimético capaz de mostrar la realidad tal y como es, y aquellas que reivindicaban el cine como un dispositivo de ficción capaz de crear sus propias imágenes con independencia de la realidad. Un ejemplo de las propuestas defensoras de las teorías de Bazin, se encuentra en el filósofo Stanley Cavell. En su libro *The World Viewed* (1971), retomando las consideraciones expuestas por Bazin, Cavell mantendrá que la esencialidad de un filme

no es tanto la representación, sino la presentación (o, con más precisión, la re-presentación). Para Cavell un filme no es otra cosa que un medio que nos presenta una reproducción de los objetos que aparecen en el mundo o, en otras palabras, la apariencia de estos objetos. Sin embargo, Cavell va un paso más allá al sugerir que la apariencia de un objeto, a la que denomina «visión» [*sight*], se encuentra interrelacionada con el objeto mismo: «[...] objects are too close to their sights to give them up for reproducing» (*op. cit.*: 20). De manera que aquello que está re-presentado fotográficamente es, de alguna manera, el objeto mismo. Así, podríamos decir que para Stanley Cavell el filme, aunque parte de una realidad fenomenológica y, por tanto, ilusoria, no renuncia al mundo, restaurando, en cierto sentido, las premisas ontológicas del realismo de Bazin<sup>192</sup>.

Una postura completamente opuesta a la de Cavell –y, como consecuencia, a la de Bazin– se encuentra en los estudios de la Post-Theory que Noël Carroll ha desarrollado en los últimos años. Esta teoría parecería ubicarse al margen del debate acerca de la identidad ontológica de la fotografía con los objetos físicos, poniendo en duda la esencialidad de su tarea mimética o representativa. Así lo expone Noël Carroll: «Why must we believe that something or anything is in fact re-presented via photographic representation? [...]. What photography does is to *produce* a stand-in for its model» (1988: 145). Con esta afirmación Carroll parece colocarse en el extremo opuesto de la

---

<sup>192</sup> En *The World Viewed* (1979) Cavell nos presenta una relación compleja con el realismo filmico de André Bazin. Por un lado, el autor parte de un punto de partida similar al de Bazin al afirmar que la condición a priori de una operación filmica es que «its medium is photographic and its subject reality» (74). Sin embargo, matiza Cavell, si esto es un realismo, no lo es porque la imagen obtenida tiene origen en la tecnología fotográfica de base analógica, sino porque los propios objetos participan en esencia de su presencia fotográfica: «They participate in the re-creation of themselves on film; they are essential in the making of their appearances» (xvi). La participación de los objetos en su propio *venir a la presencia filmica*, unida al modo en que nosotros podemos dar cuenta de ello, se conjuga en la tesis de Cavell de una manera paradójica. Por un lado, el filme nos fascina con objetos que son elementos del mundo y nosotros podemos verlos tal y como son: «[...] film returns to us and extends our first fascination with objects, with their inner and fixed live» (43). Por otro lado, estos objetos del mundo se presentan como una ausencia: «I am seeing things, things not there, experiencing them as overwhelmingly present» (213). Esta ambigüedad determina la esencia de las imágenes fotográficas que constituyen un film, a saber, la capacidad de hacernos presentes cosas que ya no están presentes (166).

posición realista de Bazin, rechazando cualquier intento de asociar a la esencia del acto fotográfico con su compromiso con representar la realidad. A la imagen fotográfica, afirma Carroll, no le es de suyo representar la realidad, sino producir un soporte para presentar sus propios modelos (*op. cit.*: 146). De manera que la fotografía, en la medida en que posee la autonomía de crear sus propios modelos, no necesita acudir a la ontología de lo real para orientar su tarea<sup>193</sup>.

La teoría cinematográfica de Badiou, tal y como veremos a continuación, se sitúa más próxima a aquellas teorías que, como la de Cavell, intentan poner al día las tesis ontológicas de Bazin sin renunciar a la dimensión artificialista del cine. En nuestra opinión, a partir de Bazin las teorías ontológicas del cine han fluctuado entre concepciones realistas, que han resaltado su potencia para «tomar» o copiar imágenes del mundo natural –reivindicando la identidad esencial entre ambas ontologías–, y concepciones artificialistas, que resaltan la potencia del cine para construir sus propias imágenes al margen de las imágenes del mundo –rechazando la identidad esencial de sus ontologías. El pensamiento ontológico-lógico de Badiou aplicado a la imagen cinematográfica le permite ubicarse en el seno de este debate sin necesidad de elegir entre una de estas dos teorías ontológicas dominantes. La teoría cinematográfica de Badiou nos permite entender el cine como una síntesis de ambas potencialidades: por un lado, en la medida en que un filme está constituido por sus propias unidades elementales de materia lumínica, puede ser pensado como productor de una realidad en sí misma; y,

---

<sup>193</sup> De alguna manera Carroll, al oponerse a la esencia realista defendida por Bazin, se posiciona del lado de aquellas teorías filmicas clásicas de la vanguardia que concebían el dispositivo técnico filmico como un medio autónomo capaz de construir nuevos lenguajes artísticos más allá del régimen representativo de la realidad objetiva. Por ejemplo, Lukács en «Thoughts Toward an Aesthetic of the Cinema» (1913) se referirá a la capacidad del cine de ser «puramente mecánico», siempre y cuando nos muestre su propia realidad: «when the film is projected in inverted order and people stand up under rusting cars, when a cigar butt becomes bigger during the duration of the smoke, until finally in the moment of lighting itself it is put back into the box» (16). De igual manera Canudo, en «Réflexions sur le septième art» (1923), nos hablará de cómo la misión del «écraniste» es «to transform objective reality into his own personal vision» (298); o Richter en *The Struggle for the Film* (1934-39) de la posibilidad del cine de crear su propio lenguaje puro, siempre y cuando sea capaz de liberar la cámara «from the chains it had been in since Méliès ceased production, by the rhythm of sequences of images; to create a film poetry with all the means provided by the transposition of objective reality by the camera» (60).

por otro, en la medida en que un filme está constituido por imágenes puede ser pensado como un dispositivo capaz de copiar la lógica del ámbito fenoménico de la realidad. La imagen cinematográfica, así comprendida, puede ser pensada como la síntesis de ambas concepciones, realistas y artificialistas, de manera que el hecho de afirmar una de ellas no implica renunciar a la otra. Veámoslo con más detalle.

#### El fotograma entendido como un objeto filmico que presenta una realidad artificial

La concepción ontológica del cine de Badiou irrumpe de manera novedosa en el debate sobre la artificialidad o el realismo de la imagen cinematográfica. A través de la concepción ontológica de Badiou podríamos reformular la tesis de Bazin acerca de la identidad ontológica entre la realidad y la imagen fotográfica, afirmando que el cine muestra una falsa identidad ontológica con la realidad, en la medida en que dicha identidad no se da en el ámbito ontológico –en el ámbito del ser o de la materia–, sino en el del aparecer o de los fenómenos. En otros términos, la identidad entre un objeto físico y un objeto fotográfico no se da en el plano de las esencias sino en el de las apariencias. El elemento ontológico del cine, su imagen-luz-fotograma, no copia la materialidad del objeto representado, sino la lógica de sus fenómenos (o fenómeno-lógica). Visto desde el prisma del mito de la caverna platónica, diríamos que el cine obtiene su materialidad (operaciones ontológicas) a partir de las sombras del interior de la caverna y no de los propios objetos.

Encontramos la base de esta concepción de la imagen filmica, tal y como hemos anticipado, en la definición onto-lógica del objeto que Badiou realiza en *Logiques des mondes*. Usando como soporte teórico «el algebra de Heyting», Badiou definía el objeto como un sistema de relaciones fenomenológicas y de grados de existencia que se sostenía sobre una enumeración ontológica de elementos y de partes de elementos. De la misma manera Badiou exponía cómo todo objeto estaba compuesto por múltiples objetos que, a su vez, podían volver a definirse como un nuevo sistema de relaciones fenomenológicas y de enumeraciones ontológicas. Apliquemos la estructura onto-lógica de un objeto al debate acerca de la identidad o no de la imagen cinematográfica y la realidad. En primer lugar, deberíamos asumir que tanto la imagen-fotograma (objeto

cinematográfico) como el objeto físico (objeto del mundo) poseen una estructura material y fenoménica. Partiendo de estas premisas podríamos afirmar lo siguiente: Por un lado, la imagen-fotograma es idéntica al objeto real del mundo porque ambos coinciden en su dimensión fenomenológica o visual (comparten las mismas «visiones» o apariencias). Por otro lado, la imagen-fotograma no es idéntica a la realidad porque se diferencian en su dimensión ontológica o material (las imágenes de un filme tienen como materia el fotograma proyectado, la imagen-materia-luz que diría Rancière, y no la materia del objeto representado). Lo fundamental de este punto es que lo real del cine es paradójicamente interno al ámbito fenomenológico del aparecer. En palabras de Badiou:

Le cinéma propose simultanément la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie. Avec les technologies contemporaines, il est apte à produire l'artifice réel de la copie d'une fausse copie du réel, ou encore, la fausse copie réelle d'un faux réel. Et autres variantes. Ce qui équivaut à dire qu'il es devenu la forme immédiate (ou «technique») d'un Antique paradoxe, celui des rapports entre l'être et l'apparaître (2005b: 377)<sup>194</sup>.

Partiendo desde este punto de vista la concepción de la ontología de cine como pensamiento onto-lógico de la imagen-fílmica nos permite posicionarnos en el debate entre las concepciones realistas y artificialistas.

---

<sup>194</sup> Esta tesis coincide con la tesis expuesta por Jacques Rancière en una entrevista publicada en el «L'affect indécis»: «[...] le cinéma est par excellence un art de l'apparence, un art qui met en indécision la réalité à laquelle il renvoie. Tout film peut ainsi être considéré comme un exercice pratique sur le rapport entre réalité et apparence» (2005c: 447). Por otro lado, esta tesis implicaría una revisión de aquello que Barthes, a partir de los estudios semióticos de Pierce, denominó «valor indicial» de la imagen fotográfica. Tal y como fue definida por Barthes en *La chambre claire* (1980), la fotografía es literalmente una emanación del referente. Para Barthes el *valor indicial* de una representación fotográfica nos provee un «certificado de presencia» (151) de lo que ya ha sido. En nuestra opinión, para Badiou, el compromiso ontológico con la presencia de un objeto real no está implícito en una imagen fílmica o fotográfica, en la medida en que su parecido con la realidad (su carácter «indicial») no responde a una identidad esencial u ontológica sino a una identidad fenomenológica.

Tal y como hemos argumentado anteriormente, las teorías acerca de la ontología del filme se han posicionado principalmente en una concepción realista y artificialista de la imagen fílmica. Las concepciones realistas han defendido la potencialidad mimética del cine y, por tanto, la identidad esencial u ontológica de la imagen-fotograma y la realidad. De esta manera una imagen fílmica para no traicionar su esencia debe siempre representar la realidad. Las concepciones artificialistas han defendido la potencialidad del cine para producir sus propias imágenes rechazando así su identidad esencial con la realidad. Para esta concepción una imagen fílmica es siempre una construcción artificial que puede o no coincidir con las imágenes de realidad. Si nos aproximamos a estas teorías desde el pensamiento ontológico-lógico de Badiou, es posible concebir la imagen-fotograma como síntesis de ambas potencialidades. Vista desde su dimensión ontológica, la imagen-fotograma, en tanto imagen-materia-luz, nos permite pensar en la potencialidad del cine como productor de sus propias realidades; y vista desde su dimensión lógica, la imagen-fotograma, como mundo fenoménico, nos permite pensar en la potencialidad del cine para copiar la lógica del mundo fenoménico natural. Desde este punto de vista los fundamentos realistas de una imagen fílmica deben buscarse en su dimensión fenomenológica y no en la ontológica. Una imagen-fotograma puede ser más o menos realista –o natural– dependiendo del grado de identidad fenómeno-lógico entre ella y la realidad física filmada. Por otro lado, los fundamentos artificialistas de la imagen fílmica deben buscarse en su dimensión ontológica. Una imagen-fotograma siempre es un artificio, una construcción, en la medida en que se presenta, por esencia, como una materia singular diferente a la realidad física filmada.

Desde esta nueva perspectiva el debate acerca del realismo o de la artificialidad de una imagen fílmica no se debería reducir a una elección entre estas dos opciones, ni a la afirmación de su yuxtaposición, sino a la afirmación de su *identidad disyuntiva* (aquello que Deleuze ha denominado «síntesis disyuntiva»). Desde este punto de vista podríamos decir que la historia de la creación fílmica ha fluctuado a lo largo de un continuo limitado en sus extremos por los términos «realismo» y «artificialismo». Así, en el extremo del «realismo» ubicaríamos aquellas propuestas creativas que han defendido la potencialidad de la imagen fílmica para mimetizar la lógica de los

fenómenos reales reduciendo al máximo su potencialidad ontológica. Su representante principal sería el neorealismo italiano, el *cinéma-vérité* o el *direct cinema*. En el extremo del «artificialismo» ubicaríamos aquellas propuestas creativas que han defendido la potencialidad ontológica del cine para producir sus propias imágenes-lumínicas prescindiendo de las imágenes del mundo. En este extremo encontraríamos las propuestas más experimentales del cine abstracto de Norman McLaren, Bärbel Neubauer, Chris Larkee, Jordan Belson, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, etc. Ahora bien, ¿cómo entender este fluctuar de ambas tendencias? El componente ontológico-lógico de la imagen filmica nos fuerza a partir de su presupuesto artificialista, es decir, toda imagen-fotograma surge como consecuencia de un proceso ontológico, un proceso nuevo de «contar por uno» la realidad. Sin embargo, a lo largo de la historia del cine esta artificialidad ha sido ocultada por tendencias modernistas que, en busca de lenguajes propios, reivindicaban la potencialidad y especificidad de su dispositivo técnico para mimetizar la realidad. Así, la artificialidad ontológica inmanente del cine era ocultada por el realismo fenómeno-lógico de la imagen filmica. Sólo en aquellos filmes, o momentos de un filme, en los que la lógica mimética o representativa desfallecía, la imagen-filmica mostraba su verdadero ser, el carácter contingente de su ontología.

Finalmente, hemos visto cómo la definición onto-lógica de un objeto aplicado a la imagen cinematográfica nos permite pensar en la teoría cinematográfica de Badiou como una teoría que revisa la distinción convencional entre concepciones realistas y artificialistas del cine. Todo ello ha sido posible como consecuencia de aplicar su teoría ontológica-lógica a los «movimientos locales» de Deleuze. Así la materialidad ontológica que constituye un filme puede ser pensada como la síntesis de una dimensión ontológica y fenomenológica. Esta onto-fenomenología de la imagen-fotograma se ha presentado a lo largo de la corta historia del cine mayoritariamente de manera impura, es decir, como una ontología que es materia filmica y como una fenomenología que no lo es. Es materia filmica porque la imagen-fotograma es materia lumínica, pero también es fenomenología no filmica porque las imágenes que proyecta no son propias, sino apropiadas del mundo contemporáneo. Por tanto, podríamos decir que la imagen filmica es la afirmación de una realidad artificial o de un artificio real.



Pero, para Badiou, esta impureza no debe ser considerada como un defecto sino como una virtud. La vinculación del cine con las imágenes populares del mundo contemporáneo otorga al cine su capacidad de ser de masas. Es precisamente esta virtud la que hace que el estado y el mercado pongan sus ojos en él como uno de los dispositivos más eficaces para difundir la ideología dominante. Sin embargo, para Badiou, el cine muestra otra capacidad que lo aleja de sus usos estatales y comerciales, a saber, su capacidad de ser arte. Tal y como nos muestra su corta historia, el cine es capaz de producir filmes de una manera ajena a la industria hollywoodense. Para Badiou esta capacidad ha estado representada, salvo excepciones formalistas de una vanguardia minoritaria, por el denominado «cine de la modernidad» (1983c: 101). El cine de la modernidad evidencia la capacidad del cine de producir un pensamiento propio sin renunciar a su pretensión de llegar a las masas. Para ello no renunciará a hablar de la contemporaneidad ni a usar sus imágenes, sino que propone nuevas maneras de presentarlas y liberarlas de sus agenciamientos representativos dominantes. Finalmente, veremos cómo el modo de proceder del cine de la modernidad corresponde al modo de proceder que Badiou reivindica para su proyecto filosófico (2005b: 376). Comencemos, en primer lugar por exponer en qué medida Badiou afirma que el cine es capaz de ser de masas.

#### El cine es capaz de ser de masas: el cine como emblema de la democracia

El cine es capaz de ser de masas porque presenta una ontología impura. Ahora bien, podríamos decir que esta impureza ha sido presentada por el cine principalmente a través de un doble contagio: un contagio con las imágenes populares y con las nuevas tecnologías. Comencemos con el primero. Anteriormente hemos argumentado que existía una ontología del cine. Sin embargo, también vimos como esta ontología era una ontología impura porque su materia era sustraída de un ámbito no-cinematográfico, a saber, el ámbito fenoménico de las imágenes contemporáneas. Ahora bien, es precisamente esta impureza en su ámbito ontológico lo que le otorga la virtud de poder dirigirse a las masas. La materialidad del cine se apropia de lo común de manera que su

contenido puede ser reconocido por una «humanité générique» o «populaire» (Badiou, *op. cit.*: 377). Así lo expone Badiou:

[...] el punto de partida del cine no es su historia, sino la impureza de su material. ¿Cuál es ese material? El mismo mundo contemporáneo y las imágenes de ese mundo, las mitología de ese mundo. Por eso el cine es un arte compartido. En suma, todo el mundo reconoce en un filme la imaginería contemporánea y todo el mundo la comparte (2004c: 70)<sup>195</sup>.

De esta manera, cualquiera puede comprender aquello que contiene un filme. Tal es el caso, afirma Badiou, de los grandes filmes de Chaplin, los cuales pueden haber sido vistos por el mundo entero y cualquiera es capaz de comprender de qué hablan: «Le personnage de Charlot, parfaitement situé, filmé de près, et de face, dans un contexte reconnaissable, n'est pas moins un représentant de l'humanité "populaire" générique pour un Africain, pour un Japonais ou pour un Esquimau» (2005b: 377). El cine, expone Badiou, ocupa el papel de arte de masas que en el siglo XIX ocupaba la literatura de Víctor Hugo en Francia o Pouchikine en Rusia.

Por tanto, se puede formular el siguiente principio: «[...] un filme es contemporáneo, y por lo tanto destinado a todos, en la medida en que el material cuya depuración asegura es identificable como perteneciente al no arte de su tiempo» (1999a: 45). La impureza ontológica del cine, entendida como un contagio por las imágenes del mundo real, estaría representada por el paradigma de un cine realista. Desde nuestro punto de vista este paradigma encontraría su mayor referente en el neorrealismo de Vittorio de Sica (*Ladri di biciclette* (1948), *Umberto D* (1952)) o Roberto Rossellini (*Roma, città aperta* (1945) o *Germania anno zero* (1947)), el *cinéma vérité* de Jean Rouch (*Chronique d'un été* (1960)) o el *Direct Cinema* de los hermanos Maysles (*Salesman* (1969)). Todos estos movimientos cinematográficos se caracterizan por mostrar una dependencia respecto a una realidad externa al propio ámbito cinematográfico. El *leitmotiv* de estos géneros consiste en contar las historias

---

<sup>195</sup> De una manera similar Rancière afirmará que el cine es «un art "démocratique", un art capable de parler de tout, du quotidien comme de l'extraordinaire» (2005c: 448).

convencionales y las imágenes ordinarias tal y como son. De manera que podríamos definirlos como el paradigma de un modo de hacer cine cuya materialidad se presenta fuertemente contagiada por las imágenes contemporáneas de una «humanidad genérica».

Existe otra forma de contagio de la materia cinematográfica de la que no habla Badiou en sus textos, y que, desde nuestro punto de vista, también resulta fundamental para entender su capacidad de ser de masas. Este contagio procede del ámbito tecnológico y de su aplicación al ámbito de las comunicaciones. Tal y como nos muestra Stephen Keane en *Cinetech: Film, Convergence and New Media* (2007), un filme muestra una notable convergencia entre la imagen cinemática y la tecnología que la presenta. De hecho, el modo en que el cine, hoy en día, converge con la televisión, el ordenador, Internet, los video juegos y otros medios de comunicación digitales, pone en tela de juicio cualquier intento de adscribir al cine una identidad en relación al modo de distribución de los filmes. Así lo expone Keane: «Convergence can be said to represent either a dissipation of the particular qualities of film and cinema or a challenging reconfiguration of filmmaking, film viewing and the business of film» (*op. cit.*: 2). Para Keane, la evolución del cine siempre ha estado ligada al desarrollo de nuevas tecnología perceptuales, «developing, adapting and converging, leading and following, always familiar but constantly renewed» (*op. cit.*: 2). Desde este punto de vista, la proyección de las imágenes de un filme estaría en continuo proceso de divergencia o convergencia. Todo ello vuelve a poner en cuestión, nuevamente, la pureza ontológica del cine, ya que no existe un modo de convergencia único en torno a la proyección de imágenes cinematográficas. Podemos decir que la imagen cinematográfica ha ido evolucionando a la par que lo ha hecho la tecnología. No hay más que hacer un repaso por la historia del cine para tener una muestra de ello. Desde las primeras incorporaciones de sonido y color a las imágenes filmadas, hasta las más recientes aplicaciones del sonido *dolby surround* o de imágenes digitales en alta definición o 3D, la historia de la creación cinematográfica se muestra como la historia de un material impuro constantemente contagiado por ámbitos no cinematográficos. Esta impureza ha conferido al cine la capacidad de desarrollar nuevas propuestas de creación que no sólo han renovado su medio de difusión sino que lo han amplificado. En otras palabras, la impureza

tecnológica de la imagen cinética ha conferido al cine la posibilidad de mostrar sus filmes a través de diferentes dispositivos, pudiendo así ser vistos por millones de espectadores en infinidad de lugares diferentes<sup>196</sup>. Podríamos identificar en el cine de ciencia ficción el paradigma de un cine de masas máximamente contagiado por el ámbito tecnológico. Este cine estaría representado por películas clásicas como *Voyage dans la lune* (1902) de George Méliès o *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, y por otras más contemporáneas como *Dune* (1984) de David Lynch, *The Matrix* (1999) de los hermanos Larry y Andy Wachowski o *Avatar* (2009) de James Cameron. Todas ellas ejemplifican cómo el cine ha construido su material visual en un continuo diálogo con las nuevas tecnologías presentando un fuerte contagio por los lenguajes espectaculares de su época.

Podríamos decir que la capacidad del cine de llegar a las masas se ha desarrollado como consecuencia de su impureza ontológica bajo los paradigmas de un cine realista y de un cine de ciencia ficción. Ahora bien, tanto el paradigma realista en su obsesión de mostrar el mundo tal y como es, como el paradigma de ficción en su obsesión por utilizar lenguajes espectaculares, han evolucionado convirtiéndose en los representantes de un cine comercial al servicio de la ideología dominante. La razón se encuentra en que el cine realista, en la medida en que se limita a representar la realidad tal y como es, también se limita a repetir la estructura lógica existente. Así se convierte en un aparato discursivo ideal para el estado en sus tareas de legitimar el *statu quo* existente. De la misma manera el cine de ficción evoluciona en perfecta sintonía con el lenguaje

---

<sup>196</sup> Ahora bien, alguien podría argumentar que las convergencias con diferentes tecnologías a la hora de proyectar un filme podría contradecir la teoría expuesta por Badiou acerca del carácter ontológico o material de un filme. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta impureza no sólo no contradice su ontología, sino que refuerza su concepción del cine como un arte de masas. De hecho, aunque un filme se proyecte usando diferentes tecnologías, todas ellas muestran una convergencia, a saber, la «pantalla cinemática [l'écran cinématique]» (Mullarkey, 2009, xv). La «pantalla cinemática» nos da la oportunidad de pensar en el filme ontológicamente en la medida en que podemos concebirlo como un conjunto formado por unidades elementales de materia-luz en movimiento. De manera que aunque dicho movimiento no esté fundamentado en el movimiento mecánico de los fotogramas (como podría ser el cine en su origen), todavía puede «contarse-como-uno» en tanto una sucesión de fotogramas-lumínicos (tan sólo es necesario pasar un film fotograma a fotograma para comprobarlo).

del «Imperio», un lenguaje basado en la construcción de formas espectaculares a través de «juegos y ficciones cada vez más alegóricas y pomposas» (Badiou, 2004b: 91-93). Podríamos decir que el emblema actual del cine comercial de masas está representado por el paradigma de un cine realista y un cine de ficción pomposo. Un cine que, en la medida en que representa lo que hay, es reconocido, ya sea por su contenido popular o por sus formas espectaculares, por una gran mayoría de individuos, pero que deja intacto la ideología dominante. En otras palabras, el cine de masas, en tanto paradigma de un cine al servicio de las leyes del mercado, del lenguaje multicultural y del espectáculo se reivindica como uno de los emblemas de la democracia-capitalista contemporánea. El cine comercial de masas es el paradigma de un proceso creativo «impuro»<sup>197</sup> puesto al servicio de la industria que hace cierta la famosa frase con la que Malraux finaliza su *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939): «[...] par ailleurs, le cinéma est une industrie» (16). Así, al ponerse al servicio de la industria y de las leyes del mercado, únicamente se deja orientar por la regla del número, es decir, la cantidad de espectadores que ven un filme. Una capacidad que podríamos denominar «democrática» en la medida en que tiene la pretensión de llegar al mayor número de espectadores posibles con independencia de su raza, sexo, religión o condición social<sup>198</sup>. Pero para Badiou, este tipo de cine orientado únicamente a la representación del orden de lo posible no debe interesar al filósofo para su tarea de transmisión de la Idea del presente. Tal y como argumentamos en los capítulos iniciales de nuestra investigación la filosofía construye la Idea del presente a partir de los cuerpos-sujetos que son fieles a la lógica que deriva de una ruptura acontecimental con el orden dominante. Badiou reconoce el arte como uno de los ámbitos capaz de producir estos cuerpos. De manera que el único cine que puede interesar al filósofo es un cine capaz de ser arte. Tal y como

---

<sup>197</sup> «El cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus comienzos. Porque el sistema de sus condiciones es un sistema material impuro. Esa falta de pureza se traduce por un hecho bien conocido: requiere dinero, mucho dinero [...]. En realidad, el cine es una industria. Una industria también para los grandes artistas del cine que, en su mayoría, trabajaron en el sistema industrial del cine. De manera que “dinero, industria” dice algo sobre el cine mismo y no sólo sobre las condiciones sociales del cine» (2004c: 64).

<sup>198</sup> «Si el número por sí solo merece ser celebrado, esto quiere decir que la democracia es estrictamente indiferente a todo contenido, que no representa sino su propia forma, la puesta en escena de un elemento numérico» (Badiou, 2007a: 31).

veremos a continuación, la historia nos ha mostrado cómo el cine –«por otra parte», diría Malraux– es arte. El arte del cine es aquello que lleva a un filme a buscar nuevas lógicas excepcionales a las lógicas dominantes del cine comercial realista y de ficción. En las siguientes líneas argumentaremos en qué medida el cine ha dado cuenta ello.

### El cine es capaz de ser arte: el potencial aristocrático del cine

Para Badiou el cine, a lo largo de su historia, nos ha demostrado su capacidad para ser arte. En palabras del autor: «El cine es capaz de ser un arte, en el sentido preciso en que es posible identificar, en la indivisión de las formas y del tema, unas ideas-cine» (1999a: 41). En otras palabras, afirmar que el cine es capaz de ser arte significa lo mismo que afirmar que el cine es capaz de producir sus propias ideas-arte. Ahora bien, ¿en qué consiste una idea-arte? Una idea-arte es la presentación al pensamiento de una verdad-arte o lo que es lo mismo, una configuración artística:

Una configuración no es un arte, ni un género, ni un período «objetivo» de la historia de un arte, ni siquiera un dispositivo «técnico». Es una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras, y sobre la que se tiene sentido afirmar que produce, en la estricta inmanencia del arte en cuestión, una verdad de ese arte, una verdad-arte (Badiou, 1994b: 58).

En esta definición de «configuración artística», Badiou nos expone las características de una verdad-arte. Una verdad-arte es una «secuencia» que tiene origen en una ruptura acontecimental con la lógica formal dominante de una situación artística determinada. Esta ruptura, en la medida en que se da de manera inmanente y singular a una situación artística, se mostrará constituida por obras que le pertenecen, pero cuyas lógicas formales no son reconocidas como existentes por el régimen dominante. Una configuración artística o verdad-arte comienza con el reconocimiento de la existencia y la lógica de estas obras y continúa con un procedimiento por el que se buscan la incorporación de nuevas obras a dichas lógicas. En este proceso de expansión, una

verdad-arte irá transformando la estructura lógica de la situación artística inicial en la medida en que su configuración artística va adquiriendo más visibilidad<sup>199</sup>.

Una vez visto en qué consiste una verdad-arte, ya podemos entender qué quiere decir Badiou cuando afirma que el cine es capaz de ser arte. El cine es capaz de ser arte porque puede de construir nuevas configuraciones artísticas dentro de su ámbito. El cine es capaz de ser arte porque puede producir secuencias filmicas cuya coherencia se deriva de una estructura formal excepcional al régimen dominante. Ahora bien, dado que dicho régimen está representado, tal y como hemos argumentado anteriormente, por el paradigma del cine comercial de masas, el cine sólo es capaz de ser arte si puede proponer nuevos lenguajes más allá de los lenguajes realistas y espectaculares puestos al servicio de la lógica capitalista-parlamentaria. Este cine-arte tendría su máxima expresión en las propuestas más experimentales del cine de vanguardia y más en concreto en aquellos filmes realizados a través del método de *found footage*<sup>200</sup>. Sin

---

<sup>199</sup> El aparecer de una verdad artística o cinematográfica muestra una lógica análoga a la descrita por Kuhn en *The structure of scientific revolutions* (1962). En dicha obra Kuhn nos dice que el conocimiento científico establecido se organiza de acuerdo con paradigmas, es decir, según un conjunto de asunciones y expectativas. De manera que una revolución científica comienza con una anomalía que violenta estas expectativas y que es irreconocible por las normas y criterios que disponemos. A partir de ahí se sigue un aumento progresivo de confusión y de acumulación de evidencias contradictorias (por ejemplo la incoherencia de la astronomía ptolemaica fue entendida como problemática después del desarrollo de la teoría copernicana). Esta confusión amenaza el estado actual de un paradigma científico y suspende sus procedimientos normales de investigación. Pero tal y como insiste Kuhn, no basta con la confusión y la anomalía para transformar el paradigma dominante: «La decisión de rechazar un paradigma es siempre, simultáneamente, la decisión de aceptar otro» (1962: 129). La revolución no es «acumulativa» (155) sino discontinua. Requiere una completa reconstrucción de sus fundamentos a través de un proceso análogo a como lo hacen «las revoluciones políticas», que «tienden a cambiar las instituciones políticas en modos que esas mismas instituciones prohíben. Por consiguiente, su éxito exige el abandono parcial de un conjunto de instituciones en favor de otro y, mientras tanto, la sociedad no es gobernada completamente por ninguna institución» (150-1). Precisamente porque es una transición entre «incommensurables», nos dice Kuhn, «la transición entre paradigmas en competencia no puede llevarse a cabo paso a paso, forzada por la lógica y la experiencia neutral. Como el cambio de forma (*Gestalt*), debe tener lugar de una sola vez (aunque no necesariamente en un instante) o no ocurrir en absoluto» (233-4).

<sup>200</sup> El *found footage* puede ser entendido como un término cinematográfico que describe un método de construir un filme a partir de metraje (*footage*) que no ha sido creado por el propio autor, cambiando su

embargo, para Badiou este modelo de cine no es representativo del arte del cine: «[...] le “cinéma expérimental”, ne s’est pas installée vraiment. On ne définit pas le cinéma du strict point de vue du cinéma expérimental, quels que soient par ailleurs les mérites de ce dernier» (2010g: 100). Por otro lado, el cine experimental de vanguardia, bajo la forma del paradigma de un «formalismo romántico»<sup>201</sup>, nos presenta una concepción del cine como arte puro. Para Badiou su propio apelativo de «vanguardista» señala un requisito común para comprender todas estas propuestas, a saber, poseer un conocimiento erudito de la historia formal del cine (2004c: 31). De manera que su potencialidad para construir excepciones se ve contrarrestada por el carácter minoritario o «aristocrático» de su alcance. Tal y como veremos más adelante, este tipo de paradigma cinematográfico tampoco interesará al proyecto filosófico de Badiou, ya que se opondría al carácter democrático de la escena filosófica. Esta concepción del cine podría asociarse a una concepción del arte contemporáneo «negacionista», *apasionada por lo real*, ya que su «iconoclasia nihilista» se fundamentaría en la infinita tarea de destruir cualquier uso representativo de la práctica artística con el objetivo de construir un lenguaje puro y autónomo.

---

significado por el simple hecho de ubicarlo en contextos diferentes. En 1924 Adrian Brunel realizó *Crossing the Great Sagrada*, uno de los primeros filmes utilizando esta técnica. A este filme le siguieron otros como *Histoire du soldat inconnu* (1932) realizada por Henri Storck o *Rose Hobart* (1936) de Adrian Brune. En la actualidad encontramos algunos ejemplos de artistas que han aplicado esta metodología elaborando filmes a partir de la manipulación física de metrajes encontrados (*Light Is Calling* (2004) o *Decasia* (2005) de Bill Morrison, o *Celestial Subway Lines* de Ken Jacobs (2004) o de su aceleración o ralentización como es el caso de *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon en la que ralentiza *Psicosis* de Hitchcock hasta hacerla durar 24 horas. Dentro de este género podríamos incluir además otras propuestas más filosóficas como *La société du spectacle* (1973) de Guy Debord o el grupo de filmes realizados por Jean Luc Godard bajo el título general de *Histoire(s) du cinéma* (1988, 1997-8). Para más detalles acerca de la técnica de *found footage*, véanse: Williams Wees (1993) y Stefano Basilico (2004).

<sup>201</sup> Badiou denominará a este paradigma de creación artística «formalismo romántico»: «Formalismo porque una sola idea formal, un solo gesto o un solo artesanado mortífero se consideran como soportes de la diferencia con la serie comercial. Romántico, porque en cada caso se retoma, aunque en un anonimato creciente, el motivo de la expresión insólita de la puesta en escena –supuestamente sublime y singular-, de las particularidades étnicas o yocicas» (2004b: 93). En otros textos se referirá a este paradigma con el término «formalismo vanguardista» (1999a: 42).



Finalmente, por negación de los otros dos paradigmas expuestos, alcanzamos el cine que más interesa a Badiou para su proyecto filosófico. Este paradigma es aquel que no desarrolla de manera independiente su capacidad de ser de masas y su capacidad de ser arte. El cine que le interesa despliega esta doble potencialidad por igual. Este es el caso del «cine de la modernidad». El cine de la modernidad es el paradigma de un arte de masas. Un arte que es capaz de proponer novedades formales sin renunciar a su carácter democrático. Veámoslo con más detalle.

### El cine como arte capaz de llegar a las masas: la «aristocracia democrática» del «cine de la modernidad»

Badiou desarrolla principalmente la tesis del cine como arte de masas en su texto «Du cinéma comme emblème démocratique» (2005b). Ahora bien esta caracterización del cine haciendo uso de los términos «arte» y «masas» es una relación paradójica, vista desde el pensamiento de Badiou. Así lo expone el propio autor: «Hay entonces en el cine una relación paradójica, una relación entre términos heterogéneos: el arte y las masas, la aristocracia y la democracia, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general» (2004c: 30)<sup>202</sup>. Por un lado, expone Badiou, «arte» es una «categoría aristocrática» porque abarca la idea de creación excepcional, «de nouveauté visible dans l'histoire des formes» (2005b: 378) y, en consecuencia, «exige los medios para comprender la creación. Exige proximidad a la historia del arte del cual se trate y, por lo tanto, una educación particular» (2004c: 30). Por otro lado, «de masas» es una «categoría típicamente democrática» que indica la potencialidad de algo para mostrarse accesible a cualquiera. Es precisamente la capacidad que tiene el cine de ser arte y ser de masas, la razón por la que la filosofía mira al cine (*op. cit.*: 30). La filosofía, tal y como vimos anteriormente, muestra el «aristocratismo» que subyace en las masas

---

<sup>202</sup> La relación entre el arte y las masas ha sido explorada por diversos autores a lo largo de los siglos XIX y XX: el artista como *flâneur* de la sociedad de masas de Baudelaire (1863), la impopularidad de la vanguardia teorizada por Ortega y Gasset (1925) o Greenberg (1939), o la obra de arte tecnificada al servicio de las masas de Benjamin (1935), son sólo algunos ejemplos de ello. No es nuestra intención profundizar en el tema en esta investigación. Sin embargo el lector interesado en el tema puede acudir además de los textos citados a un breve pero completo estudio de estas relaciones en *El arte y las masas* (1977) de Elías Castelnuovo.

partiendo de la «democracia» de la opinión relativa (*id.*, 2011: 45-46). Para Badiou, la concepción de la filosofía como una «aristocracia democrática» encuentra su modelo en aquellas propuestas cinematográficas que exploran la potencialidad aristocrática del cine para ser arte y producir ideas-cine sin renunciar a su potencialidad democrática de dirigirse a las masas.

El cine que defiende Badiou como arte de masas es un cine capaz de producir acontecimientos artísticos sin renunciar a contar historias de la contemporaneidad. Badiou denominará «cine de la modernidad» a la secuencia de filmes que mejor han evidenciado dicho potencial (1983c: 101-8)<sup>203</sup>. Por un lado, el cine de la modernidad se ha caracterizado por romper con las configuraciones formales del paradigma filmico dominante, principalmente en lo que se refiere a la concepción del espacio como soporte de la representación. Para Badiou el cine de los años sesenta había reducido el espacio cinematográfico (minucioso, constructivo, teatral o abierto) a un «cadre à deux dimensions» únicamente apto para la representación (*op. cit.*: 104). Frente a esta concepción del espacio representacional aparece una secuencia de filmes que proponen una ruptura con la configuración formal dominante del espacio cinematográfico, otorgándole un papel más relevante en la significación filmica. Para Badiou esta secuencia estaría constituida por el cine de Godard en los años setenta, de Marguerite Duras, del primer Wenders, de los Straub, de Richard Dindo, de René Allio o de Denis Lévy. Ya sea formalizado a través de «l'absence», «de l'énigme», o «de la fragmentation», los filmes de estos directores evidencian una verdad filmica, ya que nos presentan el espacio cinematográfico «comme lieu désigné du réel», es decir, un espacio que se resiste a ser reducido a toda representación sensible<sup>204</sup>. Pero, por otro lado, esta

---

<sup>203</sup> En «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (1983c) Badiou define lo que entiende por «cinéma de la modernité». Por cine de la modernidad se referirá a un cine que «traite de la question de la vérité», pero que es otra cosa que «le cinéma vérité (celui-là opérait la digestion du néoréalisme)» (101). El cine de la modernidad irrumpe, precisamente, frente al neorrealismo y al «grand cinéma» centrado en «l'inventaire de ses possibilités techniques jusqu'à la maîtrise achevée, dans l'harmonie des consensus idéologiques» (102).

<sup>204</sup> En el cine que realiza a finales de los setenta, Godard nos enseña que la rapidez del espacio tiene que ser redefinida. Para ello se servirá de diferentes operaciones filmicas. Por ejemplo, en *Sauve qui peut (la vie)* lo hará a través del uso de un movimiento lento; o en *Passion*, a través del uso de la luz, de la música

secuencia de films no renuncia a contar historias comunes, a utilizar imágenes populares, a hablar de la contemporaneidad del mundo, en resumen, a tratar de poner en imágenes su Idea del presente. Sintetizan, en términos utilizados por Badiou, la aristocracia de la idea con la democracia de la *doxa* popular. Asimismo la tarea de este modelo de cine, al igual que la tarea filosófica, consiste en la sustracción de lo *puro* de la idea a través de un proceso interminable de purificación de lo *impuro* del aparecer. Regresando nuevamente al mito de la caverna, el paradigma del cineasta de la modernidad, al igual que el filósofo de Platón, realiza su tarea en el interior de caverna, en el mundo de la ilusión y de las apariencias. Este cineasta muestra a los prisioneros que no todo es oscuridad y confusión, sino que existe la claridad de las ideas. Sin embargo, a diferencia del filósofo convencional platónico, el cineasta de la modernidad nos muestra que la luz de la idea se encuentra en el interior del reino de las sombras, del reino de la ficción.

Resumiendo, a lo largo de estos apartados hemos visto en qué medida el movimiento impuro del cine aplicado a sus operaciones locales de toma de imágenes acercaba la filosofía de Badiou al ámbito cinematográfico. La ontología del cine es impura porque la imagen-fotograma es a su vez materia cinematográfica (imagen-materia-luz) y fenómeno de la realidad cotidiana (imágenes del mundo contemporáneo).

---

religiosa y de la introducción de una escenografía desordenada. El cine de Duras acentúa de una manera diferente el papel del espacio en el sentido global de sus filmes, construyendo, para ello, lugares «de nulle part, un exil dans le non-être, qui vient dans le miroir». También el cine temprano de Wenders (hasta *L'État des choses*) nos propondrá nuevos usos del espacio al servicio del sentido del filme, principalmente a través de la construcción de espacios similares a una respiración «ample et problématique» (tal y como nos muestra de manera ejemplar en *Im Lauf der Zeit*). Un caso especialmente significativo es el cine de los Straub, quienes logran que «l'espace forcé le sens» de sus filmes. En *Fortini Cani*, por ejemplo, los Straub son capaces de construir un espacio pesado, «comme du béton», mediante un «système de contrainte énorme» y de recorridos circulares en bucle por del campo que nos fuerza a tenerlo en cuenta para comprender el sentido del film. El cine de Dindo, por ejemplo en *Max Frisch*, nos presenta un espacio «indeciso» y «azaroso» mediante las operaciones del montaje y la «irrésolution formelle» de sus objetos. El cine de René Allio, nos propone, por ejemplo en *Retour à Marseille*, un espacio «profundo» a través de «une substance colorée». Y finalmente Denis Levy en *L'École de mai y Mémoire en blanc* nos presenta el espacio como «déconstruction du cadre de représentation du paysage urbain pour barrer les retombées figuratives» (Badiou, 1983c: 105-6).

Así hemos visto, por un lado, como esta impureza ontológica nos permitía entender la teoría ontológica de Badiou como una nueva perspectiva desde donde entender la polémica entre el carácter artificial o realista de la imagen cinética. Por otro lado, hemos visto cómo la impureza ontológica ha llevado al cine a desarrollar su potencialidad democrática para dirigirse a las masas, tal y como nos ha mostrado el cine comercial. Sin embargo, al mismo tiempo, el cine nos ha mostrado (salvo excepciones minoritarias y aristocráticas) ser capaz de producir ideas artísticas partiendo de la misma materia que el cine comercial dominante. El cine de la modernidad se muestra como el paradigma de un arte de masas, un arte capaz de construir pensamiento verdadero sin renunciar a su capacidad democrática. Es precisamente esta potencialidad impura del cine la que interesa al proyecto de (re)comienzo de la filosofía de Badiou. Más adelante seguiremos argumentando en qué medida este cine puede participar en la construcción de la escena filosófica propuesta por Badiou. De momento pasemos a estudiar la segunda dimensión del movimiento impuro del cine, a saber, la impureza del movimiento global o lógico.

#### **2.2.2.1.2.3.- La lógica impura del cine: la capacidad del cine de popularizar las otras artes**

En el siguiente apartado veremos cómo el movimiento impuro del cine también es aplicado por Badiou a su movimiento global o lógico. De esta manera trataremos de argumentar en qué medida esta impureza contribuye a la aproximación de la filosofía de Badiou al cine.

El movimiento impuro aplicado a las operaciones globales del cine, le permitirá a Badiou estudiar el estatus del cine en relación con las otras artes. El cine, expone Badiou, es una amalgama de otras artes sin que realmente sea ninguna de ellas. Así, cuando una idea cinematográfica nos visita, es presentada como relación intrafílmica de diferentes procedimientos artísticos. Por ejemplo, una idea-cine puede ser deudora de una cierta evocación de la música, de una teatralidad peculiar en la forma de actuar de los actores, de una configuración pictórica, o de un estilo narrativo determinado. En palabras de Badiou:

Es, en efecto, imposible pensar el cine por fuera de una especie de espacio general donde aprehender su conexión con las otras artes. Es el séptimo arte en un sentido absolutamente especial. No se agrega a las obras en el mismo plano que ellas, sino que las implica, es el más-uno de las otras seis. Opera sobre ellas, a partir de ellas, por un movimiento que las sustrae a sí mismas (1994c: 128).

En este apartado resulta interesante comparar las consideraciones de Badiou con las realizadas por Ricciotto Canudo, el primer teórico del cine que se refirió al mismo como síntesis de otras artes. En 1923 Canudo nos presentaba en «Réflexions sur le septième art» la emergencia de un «arte total» similar a todos los otros (poesía, pintura, escultura, música, arquitectura y danza-teatro), pero que englobaba en un «movimiento común» los movimientos estéticos iniciados por aquellos. Para Canudo esta fusión cinematográfica reunía la pulsión plástica que se derivaba de artistas vanguardistas y la pulsión rítmica presente en la música de Wagner o Debussy y en la danza (300). Así, argumenta Canudo, el cine aparece cuando un pintor o un músico realmente se alían con el «sueño de un poeta», de manera que su «triple expresión» puede ser alcanzada a través de la claridad de la pantalla luminosa: «The écraniste paints, sculpts, composes with light, and never was a painter's palette at the same time so rich and so ineffable. All the same, he knows about lines, and the play of lines one calls forms, and the play of forms one calls movements» (302).

Badiou por su parte, setenta años después, sostendrá que el cine, en tanto séptimo arte, no es tanto la fusión de todas las artes sino su «más uno». El cine, lejos de proveernos una síntesis concreta y definitiva de todas las artes, se muestra como ese arte «parasitario e inconsistente» (1994c: 132). El cine es una impura amalgama de representaciones de ideas artísticas, ideas que fundamentalmente existen fuera del cine. El movimiento impuro del cine con respecto a las otras artes, afirmará Badiou, es el más falso de los tres en la medida en que no existe medio compartido alguno para posibilitar su tarea:

El movimiento impuro es el más falso de todos, pues en realidad no existe ningún medio de producir un movimiento de un arte a otro. Las artes son cerradas. Ninguna pintura se transformará jamás en música, ninguna danza en poema. Todas las tentativas

directas en este sentido son vanas. Y, no obstante, el cine claramente es la organización de esos movimientos imposibles (*op. cit.*: 131-2).

Aquello que alguna vez permaneció unido a alguna de las otras seis artes ha sido «arrancado» dejando únicamente «la frontera resquebrajada por la que ha pasado la idea», una idea a la que sólo las operaciones cinematográficas le permiten acceder (*op. cit.*: 132). El cine acude, como la lechuza de la sabiduría de Hegel, en la noche de las artes apropiándose de las ideas que las otras artes han producido. Sólo que lo hace de manera singular (es decir, a través de sus propios movimientos globales y locales) e inconsistente (ya que depende de las ideas artísticas existentes), haciendo cierta la frase de Badiou: «El cine es visitación: de lo que se habría visto o escuchado; la idea permanece en tanto que pasa» (*op. cit.*: 127). La idea-cine, formalizada gracias a las operaciones onto-lógicas de toma y montaje, se inventa a partir de otras ideas-arte y permanece en el ámbito cinematográfico sólo en tanto «pasaje», en tanto «visita», pues depende de un movimiento que no le es propio.

Ahora bien, en la medida en que la idea cinematográfica toma su materia de las imágenes populares del mundo, el cine «democratiza» a las otras ideas artísticas: «Se podría decir que el cine retiene de las demás artes todo lo que tienen, precisamente, de popular. Y también que el cine, el séptimo arte, toma de los otros seis lo más universal, lo que está más destinado a la humanidad genérica» (2004c: 32). El cine retiene algo de todas las artes, pero en general, aquello que es más accesible. Por ejemplo, el cine sustrae de la pintura «una relación sensible y enmarcada con el mundo exterior»; de la música, «la posibilidad de acompañar al mundo con el sonido» y, en el fondo, «el encanto del sonido cuando está en la existencia»; de la novela, la posibilidad de «contar grandes historias a toda la humanidad»; y del teatro, «el aura del actor y de la actriz» (*op. cit.*: 32). En definitiva, el cine despoja de las artes sus aspectos más complejos o «aristocráticos» y «entrega todo eso a la imagen de la existencia» (*op. cit.*: 33).

Veamos lo expuesto hasta ahora con la ayuda de un ejemplo. Para ello nos serviremos de la lectura que Badiou realiza de *Morte a Venezia* de Visconti. La idea que *pasa* por este filme, sustraída de la imagería del mundo, es «la de un hombre que ha

hecho lo que debía hacer en la vida, y que está entonces en suspenso, pendiente ya sea de un final, ya sea de otra vida». Ahora bien, Visconti organiza de manera singular esta idea: en primer lugar, se inspira en «el arte del actor» para trabajar con «la opacidad» del rostro del actor Dirk Bogarde, en segundo lugar están «los incontables ecos artísticos del estilo veneciano» propios del género pictórico de Guardi o Canaletto, todo ello ligado con la temática literaria de Rousseau o Proust acerca «lo que está terminado, soldado, retirado de la historia»; finalmente, Visconti encontrará en la «sinfonía total» y la «maquinaria de timbres (que aquí son las cuerdas solas)» de la música de Mahler, la muestra fehaciente de «la consumación distendida y exasperada de una melancolía total» (1994c: 135-36). Todos estos ingredientes «se amplifican y, a su vez, se corroen unos a otros» al ser presentados a través de los movimientos globales y locales del cine. La película de Visconti es la *visitación* de todas estas ideas presentadas en una corporalidad diferente. Nuevamente, la idea cinematográfica, aunque se apropia de la lógica de otras artes, muestra una falsa identidad ontológica con todas ellas. De esta manera, aquellas ideas artísticas que en su día aparecieron como operaciones ontológicas exclusivas para unos pocos, (re)aparecen nuevamente como operaciones reconocibles por cualquiera. La razón, tal y como hemos argumentado, hay que buscarla en el hecho de que el arte del cine realiza sus operaciones ontológicas sin renunciar a la fenomenología contemporánea y popular. Así, cualquiera puede identificar la novedad formal que supone el aparecer de una idea artística sin requerir conocimientos exclusivos de la historia del arte. Desde este punto de vista, podríamos decir que la película de Visconti organiza el paso de una idea propia de una «humanidad genérica» a través de una idea-cine que, a su vez, se construye a partir de las ideas literarias de Rousseau o Prost, las musicales de Mahler o las pictóricas de Guardi o Canaletto. A través de esta operación, Visconti no sólo amplía y redescubre dicha idea, sino que la democratiza.

Para Badiou, el paradigma de la impureza lógica del cine también se encuentra representado por el denominado «cine de la modernidad». Tal y como expone en su texto «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (1983c) la secuencia de filmes que componen esta configuración cinematográfica nos presenta una nueva concepción formal del espacio-cine apropiándose de otras ideas artísticas,

principalmente las derivadas del teatro en lo que se refiere al trabajo con los actores. Para Badiou, la modernidad del cine, por un lado, retoma la escuela de la *nouvelle vague*, en la medida en que utiliza al actor como «négatif de sa fonction» para romper con los procesos de identificación, pero, por otro lado, ausenta al actor de la pantalla a través de diferentes operaciones: en *Max Frisch*, Dindo tratará de realizar un filme «avec personnages sans acteurs»; en sus filmes de los setenta, Godard, al contrario que Dindo, utilizará «les acteurs comme non-figuration de personnages»; o finalmente, los Straub o Marguerite Duras eliminarán la propia actuación de la pantalla a través de la rigidez y la inexpresividad de sus personajes. En todos estos casos se presenta una nueva propuesta para construir un espacio cinematográfico «enrarecido» a través de operaciones sustraídas del teatro (principalmente del teatro de Brecht) que tratan de hacer ausente la propia representación actoral. El modo en que estos filmes se apropian de lenguajes de otras ideas artísticas para proponer nuevos lenguajes particulares a partir de las tendencias dominantes del cine comercial, representaría, para Badiou, el modo habitual por el que la idea visita al cine.

En otros textos fílmicos más recientes Badiou utiliza este mismo enfoque para referirse al filme de Godard *Passion* y al de Hugo Santiago *Le Loup de la côte ouest*. En su artículo «Passion» (2001b), Badiou se refiere al filme de Godard como «la méditation sur le rapport du cinéma à la peinture». En *Passion*, afirma el filósofo, Godard nos muestra cómo es posible la reconstitución fílmica de las grandes obras maestras de la pintura abordando la cuestión del uso de la luz en las representaciones pictóricas de cuerpos (2001b: 271-2)<sup>205</sup>. De la misma manera, en «Quand Hugo

---

<sup>205</sup> El propio Godard también reconocerá en algunas entrevistas el modo en que otras artes le influenciaron a la hora de realizar dicho filme. Así nos habla de cómo se inspiraba en algunos grandes pintores para transmitir a sus actores cómo quería que actuaran. En palabras de Godard: «Trabaja con Isabelle consistía en poner los puntos sobre las íes. Que viniera de ahí, que [...] ella no debía buscar un papel, tenía que encontrar un movimiento, y que el movimiento viniera de ese blanco. El blanco es la pureza [...]. Yo intentaba decirles que había que partir de ahí, que había que partir de una imagen por hacer, y les decía que ya había algunas señales, que había grandes pintores, que la película mostraría grandes momentos de la humanidad pintados por grandes pintores, como Tintoretto» (Godard, 2010: 212). Asimismo Godard reconoce haberse inspirado en Picasso para la realización de dicho filme: «Yo también busco [...]. Pero, finalmente, debo hacer como Picasso, no puedo buscar, debo encontrar» (*op.*



Santiago affirme, intégralement...» (2001c), Badiou vuelve a resaltar la impureza del filme con respecto a las otras artes. Así describe *Le Loup de la côte ouest* :

C'est un film littéraire, une méditation romanesque sur le temps –on pensó à Proust, très souvent, quoique le matériau visible en soit très éloigné. C'est un film critique, une sorte de rapport, clair et mystérieux tout à la fois, sur ce que peut être, aujourd'hui, cet étrange impératif: faire un film, raconter une histoire, et aller bien au-delà de cette narration, par les moyens du cinéma. C'est un film théâtral: le jeu des acteurs s'arrache à tout effet réaliste para l'alternance brusquée, où passe quelque chose de l'enseignement d'Antoine Vitez, entre une soustraction à tout effet, une simple et massive présence, et une subite et brève vivacité [...]. Il y a aussi l'impureté du style, ramassé finalement dans la puissance nocturne des peintures baroques, mais d'abord livré para une sorte de parcours des ressources, un inventaire soigneux des possibilités (2001c: 258).

Podríamos resumir lo visto en este apartado concluyendo que el «movimiento impuro» aplicado a las «operaciones globales» o «lógicas» cinematográficas permite a Badiou dar cuenta de cómo el cine produce el *pasar* de la idea apropiándose de la lógica de otras ideas artísticas. De la misma manera hemos visto cómo para Badiou el cine de la modernidad representa el paradigma de esta impureza lógica. Así, y dado que dicho cine, como paradigma de un arte de masas, nunca renunció a construir sus ideas a partir de la imaginería popular de la contemporaneidad, podríamos afirmar que es también el paradigma de un arte que democratiza a aquellas propuestas artísticas que presentan sus ideas renunciando al material que les ofrece la contemporaneidad.

Veamos a continuación en qué medida el movimiento impuro de la lógica del cine contribuye al acercamiento al cine de la filosofía de Badiou.

#### **2.2.2.1.2.4.- El movimiento impuro del cine como paradigma de la impureza de la filosofía**

---

*cit.*: 214). Finalmente, también nos hablará de cómo el modo en que construyó el sonido del filme estaba inspirado en el golpeo de un escultor: «En el montaje de sonido tuve la impresión de estar esculpiendo el sonido, como es escultura, que es un arte que desprecié durante mucho tiempo porque no lo conocía, pero me he dado cuenta de lo que es golpear sobre un bloque para sacar formas y volúmenes» (*op. cit.*: 219).

En nuestra opinión el interés de Badiou por el cine ha sido desigual desde que publicó su primer artículo en 1957. Este interés ha evolucionado condicionado por la evolución de su pensamiento filosófico. Así, podríamos distinguir tres etapas, cada una de ellas relacionadas con cada una de sus grandes obras.

En la etapa marcada por la elaboración de *Théorie du sujet* (1982), Badiou despliega su pensamiento filosófico orientado a comprender qué les llevó a muchos intelectuales de su época a abandonar su pasada militancia política después de las revueltas de mayo del 68. A través de una teoría del sujeto su filosofía pretendía distinguir a las auténticas figuras subjetivas políticas frente a aquellas figuras subjetivas «revisionistas» o «reaccionarias». Badiou se aproximará al cine en esta época tratando de identificar aquellos filmes «revisionistas» que se oponen a las consignas maoístas. Este uso del cine, al que denominamos «de intervención», estaba «suturado» a la única verdad que por entonces reconocía Badiou, a saber, la verdad política representada por el movimiento maoísta. Fruto de esta etapa surgen textos como «Le Cinéma révisionniste» (1977), «L'Art et sa critique: les critères du progressisme» (1978), «Le Suicide de la grâce. Robert Bresson, Le Diable, probablement» (1978).

En la segunda época, su filosofía se encuentra ligada principalmente a la elaboración de *L'Être et l'événement* (1988b). En esta época Badiou nos presenta una filosofía cuya tarea se centra en la identificación ontológica de verdades. Para ello toma el paradigma de la teoría matemática de conjuntos. Este hecho reduce la tarea filosófica a una meta-ontología, de manera que las únicas verdades que pueden ser demostradas son aquellas que pueden someterse al lenguaje formal de las matemáticas. Badiou aplicará su meta-ontología a diferentes ámbitos para finalmente justificar la existencia de verdades artísticas, políticas, científicas y amorosas. Sin embargo, en su meta-ontología del arte (a la que ha denominado «inestética») Badiou muestra una relación compleja y ambigua con el cine. La *impureza* del cine con respecto a las otras artes genera dificultades a la hora de formalizar matemáticamente una situación fílmica. El cine, en esta época, se alejaba mucho de ser el paradigma de un arte útil para su filosofía como lo pudiera ser la poesía. La poesía, por el contrario, se mostraba como el ámbito

artístico que más facilita la tarea meta-ontológica de la filosofía. Para Badiou el poeta, a diferencia del cineasta, es el paradigma de un artista capaz de producir verdades desde la pureza del vacío inmanente y singular de su propio ámbito artístico (1998h: 53, 67). La ambigüedad para pensar ontológicamente el ámbito cinematográfico quedará reflejada en la crítica que Badiou realiza de algunos filmes o géneros cinematográficos. A esta etapa *de crítica* pertenecen textos como «Un homme qui ne cède pas» (1981), «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (1983), «Suisse: le cinéma comme interprétation» (1983) o «Notations interrompues sur le film comique français» (1983). Estos textos aparecen como comentarios *tímidos* –de mera opinión, declara Badiou– acerca de diferentes autores y géneros filmicos. Esta *timidez*, en nuestra opinión, tiene sus bases en las dificultades que Badiou encuentra a la hora de aplicar el lenguaje puro de la teoría de conjuntos a un ámbito, que tal y como hemos visto, se caracteriza por su impureza.

Por último, en la tercera época, marcada por el desarrollo de *Logiques des mondes*, Badiou asume las críticas que acusaban a su filosofía de ubicarse cerca de una dimensión mística y formal. Estas críticas llevan a Badiou a regresar a su primera gran publicación y retomar, nuevamente, la *impureza* lógica de una figura dialéctica maoísta entendida según el modelo deleuziano de una síntesis disyuntiva de opuestos. De esta manera Badiou *impurificará* su teoría ontológica de las verdades dando paso a una teoría ontológica-lógica. Este proceso de *impurificación* contagia su propio proyecto filosófico con la intención de escapar de las críticas recibidas. Tal y como muestra Badiou a partir de *Logiques des mondes* (2006b), la filosofía ya no aparece como una meta-ontología, sino como una meta-ontología-lógica. En otras palabras, a partir de *Logiques des mondes*, Badiou establece la tarea de identificación de las verdades de la filosofía en el ámbito mundano de lo que hay. La filosofía ya no tiene que buscar el acontecer de las verdades en el ámbito puro e invisible del ser, –cuyo paradigma es la teoría de conjuntos y la poesía–, sino en el ámbito impuro y mundano del aparecer –cuyo paradigma es la teoría de categorías y el cine. El proyecto filosófico de Badiou encuentra en el ámbito cinematográfico el modelo de referencia, como procedimiento inacabable de búsqueda de purzas a partir de la impureza de su material. Así, mientras que para el cine dicha impureza se produce por el *contagio* de las imágenes populares,

para la filosofía se producirá por el *contagio* de las opiniones dominantes. Por otro lado, la filosofía encuentra otra semejanza con el cine, pues tanto la idea filosófica como la cinematográfica son impuras porque sustraen su lógica de la lógica otras ideas: en la filosofía su impureza se deriva de la «composibilidad» de la lógica excepcional de las ideas artísticas, políticas, científicas y amorosas, mientras que en el cine su impureza se deriva de la lógica excepcional de otras ideas artísticas (música, pintura, teatro, etc.).

Finalmente, podríamos decir que la filosofía, tal y como la define Badiou a partir de *Logiques des mondes*, encuentra su referente en el arte del cine en tanto procedimiento de sustracción de purezas formalmente impuras a partir de la depuración de la impureza de su material. Esta afinidad entre filosofía y cine comienza a hacerse significativa en los textos fílmicos que Badiou elabora en los últimos quince años. En esta etapa, a la que hemos denominado «de análisis formal», Badiou se dedicará a elaborar una teoría fílmica que le permita justificar el cine como un ámbito capaz de producir verdades y, por lo tanto, de condicionar la tarea del filósofo. Así aunque Badiou en alguno de los textos de esta época como «Industrie privée,...» (1990d) o «Considérations...» (1999a) nos muestra su descontento por la situación actual del cine, en textos como «El cine como experimentación filosófica» (2004c) o «Du cinéma comme emblème démocratique» (2005b) también nos presenta su optimismo respecto a la existencia de un cine capaz de condicionar la tarea filosófica. En estos últimos, al igual que en su reciente *Second manifeste pour la philosophie* (2009e), Badiou no duda en hacer explícito la importancia filosófica del cine en relación a las otras artes. Así lo expresa Badiou:

En lo que concierne al arte, habría que mostrar cómo, en la estela del cine (la invención artística más grande del siglo pasado), surgen posibilidades nuevas, sin que su exploración haya producido todavía, por el momento, un vuelco decisivo en el sentido de una reorganización fundamental de la clasificación y de la jerarquía de las actividades artísticas (2009e: 129).

Podríamos decir, finalmente, que en la contemporaneidad el cine se muestra como el arte que más elementos ofrece al filósofo a la hora de desarrollar su tarea. La corta historia de este arte en la producción de verdades, unida a su capacidad democrática de

acceder a las masas, lo convierte en un ámbito idóneo para la tarea de transmisión universal y afectiva de la Idea del presente. Esta será la tarea que abordaremos a continuación. A lo largo de las siguientes líneas trataremos de exponer en qué medida la teoría cinematográfica de Badiou legitima la participación del cine en la construcción de la escena filosófica.

### **2.3.- El cine en la construcción de la escena filosófica.**

Tal y como hemos visto, el proyecto de (re)comienzo de la filosofía que emprende Badiou tiene sus bases en un retorno a Platón. Este retorno no consistía en una recuperación ingenua de sus textos, sino que requería su puesta al día. Esta puesta al día consistía en una tarea de traducción de sus textos para que se pudiera extraer la universalidad filosófica que en ellos subyace y así hacerla contemporánea. Incluida en esta tarea se encuentra la revisión del mito de la caverna platónica como modelo de la tarea filosófica. El mito de la caverna nos muestra una escena dividida en dos espacios. Por un lado tenemos un espacio exterior y luminoso, que representaría el mundo de las ideas, con el Sol como representación de la Idea de Bien; por otro lado tenemos un espacio interior y oscuro, la propia caverna, que representaría el mundo de la *doxa*. El mito nos muestra que acceder a la Idea-Sol no es fácil. Se requiere mucho esfuerzo para ascender una sima (representación del proceso educativo) y desde ahí contemplar el Sol. Esta dificultad convierte al mundo iluminado de las ideas en un mundo excepcional al que sólo algunos llegan, de ahí su carácter «aristocrático». Sin embargo, el acceso al mundo de las opiniones no requiere ningún esfuerzo, simplemente requiere permanecer tal y como se está, «encadenados» a la oscuridad de las corrientes dominantes, de las opiniones de las masas. Cualquiera puede permanecer en él con independencia de sexo, raza o clase social, de ahí su carácter democrático. Pero lo realmente relevante del mito de la caverna se da en lo referente a la caracterización de la tarea filosófica. El mito de la caverna nos muestra cómo el ciudadano no debe contentarse con liberarse de sus cadenas y ascender al reino «aristocrático» del Sol, al reino filosófico de la Idea, sino que debe descender nuevamente para conseguir que el resto de prisioneros se libere de sus cadenas y se oriente según la luz del Sol. Lo primero que extraemos de dicho mito

en lo referente a tarea filosófica es que debe realizarse en el interior de la caverna, en el mundo oscuro, pero democrático, de las opiniones.

Ahora bien, la puesta al día del mito de la caverna según el materialismo de Badiou implicaría realizar algunas modificaciones. Desde esta perspectiva el mito carecería de exterior. En otras palabras, para el platonismo materialista de Badiou no existe mundo exterior, y cualquier enunciado que se fundamentara en su existencia caería en el ámbito de la especulación filosófica. La tarea del filósofo consistiría en mostrar a los prisioneros que es posible orientarse con la luz de la Idea a pesar de que no hay Sol. Esta luz se haría patente en el mundo de la caverna por medio de pequeñas *iluminaciones*. Estas luces representarían cada uno de los tipos de verdades (artísticas, políticas, científicas y amorosas) que acontecen de manera discontinua en la historia de la humanidad. Podríamos extraer tres consecuencias fundamentales de esta puesta al día del mito platónico en lo que se refiere a la tarea filosófica. La primera es que la filosofía debe desarrollar su tarea pedagógica en el interior de la oscuridad de la caverna mostrando que allí dentro, además de sombras y oscuridad, también es posible orientarse según la Luz. La segunda es que dicha Luz no se obtiene contemplando de manera directa un objeto exterior, a saber, el Sol, sino contemplando de manera indirecta la «composibilidad» de diferentes luces que aparecen, con intermitencia, en el interior de la caverna. Estas *iluminaciones* se muestran así como la presencia democrática de la aristocracia de la Luz de la Idea (2011: 45-6). La tercera consecuencia es que la figura del filósofo-sapiente y la del ciudadano-ignorante se equiparan ya que las verdades se presentan en un espacio compartido por ambos.

Pues bien, podríamos decir que para Badiou el ámbito cinematográfico ejemplifica de la misma manera la adaptación materialista del mito de la caverna platónico. El cine nos muestra que existe «luz» en la oscuridad de las imágenes contemporáneas, sólo que esta «luz» no es propia, sino que se obtiene a partir de las «luces» de otras artes. El cine, afirmará Badiou (2004c: 73), «es una lección de esperanza» para la filosofía misma. En el fondo nos dice que «Nada está perdido». Precisamente porque se ocupa de lo más abyecto del mundo contemporáneo (la violencia, la traición, la obscenidad), el cine nos muestra que «el pensamiento puede triunfar en ese elemento mismo. No triunfará

siempre, no triunfará en todas partes, pero hay victorias» (73). El cine, a su manera, nos dice que «hay victorias en el peor de los mundos». Badiou nos propone que «miremos filosóficamente los filmes», no sólo porque de ellos obtendremos «nuevas figuras de la imagen», sino porque son capaces de «iluminarnos» a través de su propio pensamiento en «el peor de los mundos». El arte del cine muestra a la filosofía que «no hay que desesperarse» y que hay que mirar el mundo como si fuera una batalla contra lo «impuro» que deriva en «una colección de victorias preciosas» (73).

El cine es el referente del proyecto de (re)comienzo filosófico inspirado en Platón. Pero el cine no sólo se muestra como paradigma de la filosofía, sino como su «condición». A través de su teoría fílmica, Badiou nos ha presentado al cine como un arte capaz de producir verdades que rompan con el saber dominante a través de sus propios (falsos) movimientos locales-globales derivados de la operación de toma-montaje. Todo ello lleva implícita una tesis fundamental, a saber, el cine puede ser pensado como pensamiento ontológico-lógico (u onto-lógico). Esto permite a Badiou abrir las puertas de la escena filosófica al cine. El ámbito cinematográfico, pensado ontológicamente, ofrecerá a la filosofía una materialidad para la búsqueda de verdades contemporáneas. El cine aparece así como uno de los ámbitos capaces de condicionar la dimensión real de la Idea del presente. Por otro lado, el cine puede ser formalizado a través del método de la «fenomenología objetiva» posibilitando la elaboración de argumentos que pueden ser corroborados por cualquiera. Así, el cine podrá contribuir a desarrollar la dimensión simbólica de la Idea. Finalmente, la impureza del cine nos permite pensar en él como una de las artes contemporáneas que ofrece el mayor número de recursos poéticos para la construcción del componente afectivo y persuasivo de la escena filosófica. El filósofo contemporáneo puede obtener del material impuro que el cine le ofrece nuevas figuras subjetivas y metafóricas con las que construir la dimensión imaginaria de la Idea. En las siguientes líneas veremos en qué medida los textos cinematográficos de Badiou dan cuenta del papel del cine en cada una de dichas dimensiones. Comencemos con la primera.

### **2.3.1.- El cine en la dimensión real de la escena filosófica: la materialidad de la imagen cinematográfica de lo contemporáneo**

En el siguiente apartado trataremos de argumentar en qué medida los textos sobre cine de Badiou nos dan la oportunidad de pensar el cine como un ámbito capaz de ofrecer el material adecuado a la filosofía para buscar verdades que condicionen su tarea de transmisión universal e igualitaria de la Idea del presente. Badiou realiza esta tarea a través de tres operaciones: justificando la idea de que el cine es un ámbito que, a pesar de su dependencia contemporánea de la industria y las leyes del comercio, es capaz de producir verdades; mostrándonos la representación cinematográfica de la imaginaria popular dominante como el lugar donde buscar dichas verdades; y justificando la idea de la imagen cinematográfica como un material que puede de ser pensado ontológicamente.

### **2.3.1.1.- ¿Por qué buscar verdades en el cine hoy en día? El «entre-dos» acontecimiential del cine**

Anteriormente vimos cómo la necesidad de universalizar el acto filosófico obligaba a construir una escena pedagógica en torno a la existencia material y compartida de una verdad. En otras palabras, la condición para que la afirmación filosófica del «hay» de las verdades pueda ser corroborada por cualquiera es la existencia corporal de las verdades. La pregunta que nos hacíamos era: ¿dónde buscar esta materialidad? Para Badiou habría que buscarla en aquellos ámbitos que, a lo largo de la historia, se han mostrado capaces de producir rupturas radicales con el saber dominante de su propio ámbito. El autor identifica cuatro ámbitos capaces de presentarnos dichas rupturas: la política, el arte, la ciencia y el amor. Estos ámbitos especifican y clasifican todos los procedimientos susceptibles de producir verdades. La construcción de la escena filosófica como transferencia pedagógica de la Idea del presente está condicionada por la existencia de nuevas configuraciones artísticas, teorías científicas, políticas revolucionarias y episodios amorosos, de manera que «la falta de una sola arrastraría su disipación» (Badiou, 1989a: 17). La cuestión que le queda a Badiou por justificar es: ¿qué motivos tenemos hoy en día para pensar que el cine es capaz de producir configuraciones artísticas si su situación actual denota un dominio completo de la



industria y del cine comercial de masas? En otras palabras, ¿es posible pensar en un acontecimiento cinematográfico hoy en día?

Podríamos denominar «propedéutica de la escena filosófica» al método que utiliza Badiou para incitarnos a pensar en el cine como un arte capaz de producir configuraciones artísticas. Esta propedéutica se fundamenta, tal y como argumentaremos, en la transmisión de una fe en la «resurrección» de la verdad cinematográfica. Para ello, Badiou emprende en sus textos la tarea de mostrarnos que a pesar de que en la actualidad el cine vive en la *oscuridad* de la industria comercial, también ha sido capaz de producir nuevas configuraciones formales en situaciones similares del pasado. Mostrándonos la existencia de acontecimientos cinematográficos pasados pretende incitarnos a que prestemos atención al cine como un ámbito capaz de volver a producirlos. Badiou denomina a este modo de proceder «el entre-dos acontecimental» (1988b: 234). El «entre-dos» del acontecimiento nos permite apostar por la venida de un acontecimiento sabiendo de la existencia de uno anterior. Esta figura se sostiene en la forma temporal del «futuro-anterior» (*op. cit.*: 242). Para que haya acontecimiento, declara Badiou, «se requiere que se pueda estar en el punto de las consecuencias de otro» (*op. cit.*: 235)<sup>206</sup>. Así, se evitará caer en el «izquierdismo especulativo» que trata de fundamentar la declaración del acontecimiento en su propia intervención. «Esta apuesta imaginaria sobre una novedad absoluta», afirma Badiou, «desconoce que lo real de las condiciones de posibilidad de la intervención es siempre la circulación de un acontecimiento ya decidido y, por consiguiente, el presupuesto – aunque sea implícito- de que ya ha habido una intervención» (*op. cit.*: 235). Badiou encuentra como paradigma de este «entre-dos acontecimental» las profecías judías del «acontecimiento-Cristo». En palabras de Badiou:

---

<sup>206</sup> «El acontecimiento, en tanto puesta en circulación interventora de su nombre, parece no poder ser autorizado más que a partir de ese otro acontecimiento, igualmente vacío para la estructura, que es la intervención. No hay otro recurso contra ese círculo que escindir de él el punto de reunión [...] La recurrencia del acontecimiento es lo que funda la intervención, o bien: no hay capacidad de intervención constitutiva de la pertenencia de un múltiple acontecimental a una situación, como no sea en la red de las consecuencias de una pertenencia decidida con anterioridad. La intervención presenta un acontecimiento para el advenimiento de otro. Es un entre-dos acontecimental» (*id., op. cit.*: 234).

La fidelidad judía en el entre-dos del pecado original y de la redención, no permite sin embargo reconocer aquello que, más acá de su función de verdad constituye el ser mismo del acontecimiento-Cristo, es decir, la acontecimentalidad del acontecimiento, el múltiple que, en el sitio de la vida y la muerte, se pertenece a sí mismo. Por cierto, Cristo es predicho, pero el “Ha-sido-predicho” sólo se demuestra por la intervención que decide que ese hombre torturado, Jesús, es propiamente el Mesías-Dios (*op. cit.*: 242-3)<sup>207</sup>.

Badiou aplicará esta misma operación a la situación cinematográfica actual. Su profecía del acontecer del acontecimiento cinematográfico se fundamentará, tal y como veremos, en una doble operación: por un lado la declaración de la existencia de verdades-cine y, por otro lado, la declaración de su muerte.

Badiou evidencia fundamentalmente esta doble operación a lo largo de sus textos cinematográficos. Así, mientras algunos de ellos muestran su descontento con la situación actual del cine –«Industrie privée,...» (1990d)–, la mayor parte de su obra en los últimos veinte años nos presenta, a través del estudio de diferentes filmes, la capacidad del cine de producir verdades. Así lo evidencian «L’Affaire Demy» (1983a), «Suisse: le cinéma comme interprétation» (1983d) o «Notations interrompues sur le film comique français» (1983b), «Notes sur *Le Dernier les hommes (Der letzte Mann)*, Murnau» (1997e), «Le plus-de-voir. Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma» (1998d), «Le capture cinématographique des sexes» (2000a), «Quand Hugo Santiago affirme,

---

<sup>207</sup> Nuevamente vuelve a aparecer el carácter mesiánico de la filosofía de Badiou. Ya que se escapa a las expectativas de esta tesis profundizar en el debate acerca del mesianismo que subyace en la filosofía de Badiou, nos gustaría referirnos a algunos estudios que podrían ser de interés para un lector interesado en esta cuestión. Así, para un estudio en profundidad de las semejanzas y diferencias en las nociones de «temporalidad» y «política» en Derrida y Badiou se pueden consultar los textos de Antonio Calcagno, «Jacques Derrida and Alain Badiou: Is There a Relation between Politics and Time?» (2004) y *Badiou and Derrida. Politics, Events and their Time* (2007). Para cuestiones más generales acerca del mesianismo de Badiou véase «Messianic Media: Benjamin’s cinema, Badiou’s Matheme, Negri’s Multitude» (2009) de J. Gaines, o los ya citados textos de Moreiras (2004 y 2005), Kroeker (2005), Bosteels (2005a) o Žižek (2000).

intégralement, la puissance survivante du cinéma, *Le Loup de la côte ouest*» (2001c), o «*Passion*, Jean-Luc Godard» (2001b). Aunque, en nuestra opinión, los textos que mejor reflejan la tarea profética de Badiou serán «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (1983c) y «Considérations sur l'état actuel du cinéma» (1999a).

En este último Badiou comienza exponiendo los axiomas sobre los que se sustenta su revista *L'Art du cinéma*:

1.- El cine es capaz de ser un arte, en el sentido preciso en que es posible identificar, en la indivisión de las formas y del tema, unas ideas-cine. 2.- Este arte pasó por un corte principal, entre su vocación identificatoria, representativa y humanista («hollywoodense»), y una modernidad distanciada, que implica al espectador de un modo totalmente diferente. Ese corte tiene, por supuesto, una genealogía compleja, que dirige la visión propuesta por el grupo de la historia del cine (*op. cit.*: 41-2).

A través de estas consideraciones Badiou nos está presentando los axiomas sobre los que se sustenta su tarea «profética». Ciertamente, nos expone Badiou al final del texto, que en la situación actual del cine «no se percibe ninguna configuración nueva desde el punto de vista del acontecimiento», sino «una versión exasperada e hipertensa de esquemas preexistentes, o un manejo en segundo grado de esos esquemas, incluyendo a los géneros, que están citados y sometidos a la histerización de sus recursos. Es lo que se llamará el formalismo contemporáneo» (*op. cit.*: 54). Pero también es cierto que ha existido una «modernidad» en el cine, constituida por «los filmes de Oliveira, de Kiarostami, de los Straub, del primer Wenders, de cierto Pollet, de algunos Godard, etc., [...] que nos dan la medida de lo nuevo, precisamente porque fueron novedad. Lo nuevo no está en una relación dialéctica con lo viejo, sino con lo nuevo viejo, o con lo nuevo de la secuencia anterior» (*op. cit.*: 42). Badiou aplicará la figura del «entre-dos acontecimental» al ámbito cinematográfico para transmitirnos una fe en la «resurrección» de las verdades cinematográficas. Ya puso en práctica esta suerte de *pedagogía de la atención* en 1983 con su texto «Repères sur la seconde modernité cinématographique». En dicho texto Badiou ya nos incitaba a que estuviéramos a la espera de una «seconde modernité cinématographique». El modelo didáctico que desarrolla en dicho ensayo coincide nuevamente con la figura del «entre-dos

acontecimental»: es necesario ser fieles al hecho de que ha existido una verdad cinematográfica (Godard, Straub, Duras, Dindo, etc.) para esperar su resurrección bajo otras formas diferentes. Esta segunda modernidad será una nueva modernidad que no es ni del futuro (predicho por el saber existente) ni del pasado (predicho por la nostalgia de una modernidad pasada) sino de un futuro anterior. El cine de la segunda modernidad aparece sin más referencias que la de ser un cine que romperá con el régimen dominante del cine comercial proponiendo nuevas configuraciones cinematográficas, la «rareté comme seule exception possible de la règle généralisée: l'inflation» (1983c:107). La nueva modernidad será reconocible como un «cinéma qui de n'être ni un courant, ni un genre, ni une école, n'est pas nombrable. Non pas une région du cinéma, sa pointe extrême» (*op. cit.*: 101). En este texto de 1983 Badiou nos pone en la pista del lugar donde debe mirar la filosofía para buscar las verdades cinematográficas. Sin embargo, no será hasta 1999 cuando lo describirá con más detalle.

### **2.3.1.2.- El lugar donde buscar verdades-cine: la imagen cinematográfica del imaginaria popular**

En «*Considérations sur l'état actuel du cinéma*» (1999a) Badiou afirma que la «actividad artística es localizable en un filme sólo como proceso de depuración de su carácter no artístico inmanente» y que, además, dicho proceso, a pesar de los intentos de algunas propuestas formalistas experimentales, «no acaba nunca» (43). En este texto Badiou expone algo que, por otro lado, ya habíamos argumentado: que «las operaciones artísticas del cine son operaciones de depuración inacabables, que tratan sobre formas corrientes no artísticas o sobre cualquier imaginaria» (*op. cit.*: 43). O, tal y como lo expresábamos anteriormente, que el arte del cine es capaz de producir verdades partiendo de la impureza de su material ontológico. Para dar cuenta de ello Badiou recurre nuevamente a la descripción de algunas de las operaciones artísticas de «depuración» que han caracterizado la denominada «modernidad cinematográfica». Por ejemplo:

- La técnica godardiana del «sonido sucio» que es representada por el uso de frases inaudibles, superposiciones sonoras, ruidos parásitos, etc. A través de esta

operación Godard tratará de realizar la «depuración formal» del sonido de su apropiación por las formas dominantes cinematográficas sometiendo al mero acompañamiento rítmico de la palabra o de la imagen («la música bajo su forma posrock», «los sonidos brutales (armas, explosiones, autos y aviones, etc.)» y «los diálogos llevados a su ineptia operatoria»). Para ello Godard desarrollará la operación de generar «confusión de pensamientos» a través del «caos sonoro» (1999c: 43, 2004c: 66-67).

- El uso de los planos de autos en Kiarostami y Oliveira. Estos cineastas inventarán otra forma de utilización del auto. Comenzando con una imagen trivial de un auto como habitáculo, estos autores son capaces de transformar la imagen dominante de un auto sometido a la «exterioridad» del «esquema de acción» y de la «velocidad», en la imagen de la «interioridad», la «reflexión», el diálogo y la «lentitud» (1999c: 44, 2004c: 67-68).
- La imagen de la sexualidad directamente filmada de los cuerpos en algunos filmes de Godard, Antonioni, Eastwood o parte de la comedia francesa contemporánea. Estos filmes nos presentan intentos de depuración de la imagen desnuda de su uso placentero convencional: la comedia francesa contemporánea «derivándola hacia la palabra»; algunas secuencias de Antonioni tratando de ritualizarla; Eastwood, en *The Bridges of Madison County*, banalizando; o Godard, en *Sauve qui peut la vie*, haciéndola abstracta a través de la filmación de los detalles. (1999c: 44, 2004c: 68).
- Finalmente, encontramos el intento de depuración de los efectos especiales y el espectáculo formalizado de la destrucción, el cataclismo, la crueldad, los asesinatos y la catástrofe. A esta tarea se han encaminado artistas como John Woo o Takeshi Kitano aplicando la técnica del ralenti a las explosiones o transformando «las batallas en una suerte de danza, una especie de coreografía» (1999c: 44, 2004c: 69).

Presentándonos estas operaciones fílmicas como procedimientos artísticos, Badiou «profetiza» el lugar al que debemos mirar para esperar un nuevo acontecimiento cinematográfico. Así lo expone el filósofo:

[...] las operaciones artísticas de la modernidad consisten en depurar los materiales (visibles y audibles) de todo lo que los relaciona con el dominio de la representación, de la identificación y del realismo [...]. Por consiguiente, se requiere conocer los materiales en su movimiento real y las tendencias dominantes que los organizan (1999c: 45).

El filósofo, en su tarea de buscar verdades artísticas en el ámbito cinematográfico, debe partir de sus tendencias dominantes de apropiación dominantes de las imágenes contemporáneas. Este es el material que el cine ofrece al filósofo para desarrollar su tarea. Sin embargo, matiza Badiou, es probable que «la unidad de base de la investigación sea menos un filme en su totalidad que momentos del filme, momentos en que la operación resulta legible» (*op. cit.*: 46). Finalmente, vemos que Badiou reduce este material no tanto a un filme sino a sus momentos, es decir, a las imágenes que contiene y que mejor evidencian el «pasaje» de una operación artística. En otras palabras, a través de la descripción de operaciones artísticas fílmicas, Badiou nos presenta la imagen-materia-luz en movimiento contagiada por las imágenes convencionales contemporáneas, como el cuerpo que el cine ofrece a la filosofía para desarrollar su tarea de búsqueda de verdades. Este cuerpo será lo real de la situación cinematográfica actual. Un real que, junto con lo real de las otras artes (es decir, la corporeidad que constituyen las obras de arte de otros ámbitos), de lo político (las singularidades obreras y populares), de lo científico (la letra y los enunciados de sus teorías) y de lo amoroso (la corporeidad de los amantes) constituyen lo *real* de la escena filosófica.

### **2.3.1.3.- La declaración ontológica fundamental de la existencia de las imágenes-fotogramas**

El pensamiento filosófico del ámbito cinematográfico comienza por tanto con la «decisión axiomática» (Badiou, 1990e: 93) de «contar-por-uno» dicho ámbito. Para ello el filósofo, tomando como modelo al matemático de la teoría de conjuntos, declara sus axiomas fundamentales. Así, al igual que el matemático, al declarar el axioma del conjunto vacío y el axioma de extensionalidad, el filósofo declarará la existencia de la unidad elemental material (la imagen-fotograma) y la regla de pertenencia de aquellos

elementos que constituyen la situación-conjunto del cine en la actualidad. Posteriormente, y a partir de estas declaraciones de existencia, el filósofo podrá deducir otros «axiomas de segunda categoría» que le permitirán elaborar una estructura de pertenencias. Por ejemplo, podrá clasificar las imágenes de un filme, según pertenezcan a una de sus secuencias, pero también según pertenezcan a un género o a un autor determinado. Sirva como ejemplo, en *À bout de souffle* (1959) de Godard, la mirada a la cámara en la escena final de Jean Seberg puede ser «contada» como perteneciente al conjunto de imágenes que constituyen la secuencia final filme, al propio filme, al conjunto de las imágenes producidas por Godard o incluso a las que pertenecen al género de la *nouvelle vague*. Esta operación ontológica, que tiene su justificación en la teoría cinematográfica de Badiou –y en última instancia en la teoría de conjuntos–, nos permite presentar el material del cine de la manera más clara y estructurada posible para poder argumentar con objetividad lógica la existencia o no de verdades. Esta será la tarea que veremos en el apartado siguiente.

### **2.3.2.- El cine en la construcción simbólica de la escena filosófica: la inestética del cine**

En el siguiente apartado trataremos de argumentar en qué medida los textos sobre cine de Badiou nos dan la oportunidad de pensar en el cine como un ámbito capaz de ofrecer un discurso objetivo acerca de la existencia o no de sus propias verdades, de manera que pueda contribuir en la transmisión universal e igualitaria de la Idea del presente.

Ya argumentamos anteriormente cómo la didáctica de la transmisión universal de la Idea implicaba no sólo la existencia corporal de una verdad, sino la aceptación de la regla de evaluación igualitaria de los argumentos. De acuerdo con esta regla, cualquier participante de la escena filosófica debería ser capaz de mostrar mediante un argumento objetivo que, además de la existencia de cuerpos con lógicas particulares, existen cuerpos verdaderos con lógicas eternas y genéricas. La escena filosófica se realizaba, por tanto, condicionada por la existencia real de dichos cuerpos para que cualquiera pudiera corroborarlo. A través de estos argumentos la escena filosófica se desarrollaría

como la identificación y el nombramiento de los cuerpos verdaderos que el arte, la ciencia, la política y el amor le ofrecen en cada época. Habíamos denominado a esta operación «la dimensión simbólica de la escena filosófica». Asimismo, ya argumentamos que esta operación filosófica se presentaba un tanto «impura», en la medida en que partía del lenguaje *con-sentido* de las opiniones para acabar demostrando la existencia de un *sin-sentido*. Este «agujero» en el sentido estaba representado por la inefabilidad del acontecer de las verdades en sus respectivos ámbitos (Badiou, 2009a: 193). Desde este punto de vista la dimensión simbólica de la escena filosófica estaría constituida por los diferentes argumentos objetivos que  *fuerzan* a la identificación y al reconocimiento de la excepcionalidad y universalidad de los procedimientos verdaderos del arte, la ciencia, la política y del amor. Cada una de estas formaciones discursivas era identificada por Badiou con los nombres de «inestética», «ontología transitoria», «metapolítica» y «formalización de las relaciones amorosas». La cuestión que se nos plantea ahora es: ¿Es posible hablar de una inestética del cine? ¿Es posible argumentar con objetividad la existencia de verdades cinematográficas? Desde nuestro punto de vista la respuesta a esta pregunta ha marcado el desarrollo de la teoría cinematográfica de Badiou en los últimos quince años. Ya argumentamos anteriormente que en sus primeras dos etapas su respuesta permanecía en la ambigüedad, dada la oposición entre la tendencia pura de su filosofía matemático-poética y la impureza del cine. Sin embargo, la «impurificación» de su filosofía en los años posteriores a *L'Être et l'événement* le permitió pensar de manera sistemática y clara el ámbito fílmico.

En los siguientes apartados trataremos de dar cuenta en qué medida los textos cinematográficos de Badiou pueden ser entendidos como una propedéutica para la realización de una inestética del cine. Pero antes expondremos el lugar que ocupa la inestética dentro de su proyecto de (re)comienzo filosófico así como su relación con los esquemas dominantes de la filosofía del arte.

### **2.3.2.1.- El esquema inestético como la aproximación filosófica al arte necesaria para construir su dimensión simbólica.**



Al comienzo de su *Petit manuel d'inesthétique*, Badiou define «inestética» de la siguiente manera:

Por «inestética» entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí producto de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte (1994b: 43).

¿Qué podemos observar en esta definición? Nos encontramos, en primer lugar, con algo que ya conocemos, a saber, que el arte es capaz «de por sí» de producir verdades, lo cual significa también que, mientras que la filosofía tiene una necesidad definida hacia el arte para construir su Idea, el arte puede prescindir de la filosofía para construir la suya. Así, para Badiou, la tarea inestética de la filosofía estará condicionada por el arte en la medida en que depende de la existencia de pensamientos verdaderos. Por otro lado, la limitación de la inestética a «algunas obras de arte» pone en relieve el hecho de que no todo el arte es pensamiento, sino únicamente aquellas obras que piensan lo real de su propio ámbito. Podríamos extraer dos consecuencias que derivan de la definición anterior. La primera, que sólo las obras de arte que evolucionan fieles a un acontecimiento artístico se merecen el nombre de pensamiento artístico. La segunda, que la inestética se interesa por el arte en tanto pensamiento. De manera que podríamos unificar las dos sentencias anteriores afirmando que la filosofía, en tanto inestética del arte, tiene como tarea sustraer el pensamiento propio del arte. Así, la inestética evidencia un «esquema» de relación entre la filosofía y el arte mediado por el concepto de verdad<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> En las siguientes líneas trataremos de exponer qué entiende Badiou por «inestética», así como la relación que guarda con los paradigmas dominantes de la filosofía del arte. Para ello nos centraremos en su texto crucial «Art et philosophie» (1994b). Posteriormente expondremos en qué medida es posible aplicar nuestra propuesta para interpretar el proyecto filosófico de Badiou como escena pedagógica de incorporación a la Idea, a la definición de «inestética» expuesta en dicho texto. Nuestra intención es (re)leer el texto de 1994 desde la concepción filosófico-pedagógica que Badiou ha desarrollado en los últimos años. No pretendemos introducirnos en los debates específicos acerca del lugar que ocupa la teoría inestética de Badiou en relación a otras teorías del arte. Sin embargo si el lector desea profundizar

### 2.3.2.1.1.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico

En «Art et philosophie» (1994b) Badiou nos presenta la inestética como un esquema diferente a los esquemas que han caracterizado la relación entre el arte y la filosofía en lo concerniente al concepto de verdad. Desde su origen platónico la filosofía ha estado dividida entre dos modos de relacionarse con el arte, ubicándose entre su completo menosprecio y su total idolatría. Tal y como Badiou nos muestra en dicho capítulo, estas posturas representan un «esquema didáctico» y un «esquema romántico» de aproximación al arte.

#### El esquema didáctico y el discurso ético

El esquema didáctico tiene su principal referente en Platón y en la prohibición para la educación del ciudadano de todas las formas artísticas que contribuyan a la correcta

---

en estas cuestiones puede acudir a los textos siguientes: para una aproximación general al concepto de «inestética» véanse «Something Else Is Possible: Thinking Badiou on Philosophy and Art» de Baumbach (2005), «The “event” in Art; Inaesthetics?» de Connole (2009) y los ya citados Hallward (2003: 193-207) y Belhaj Kacem (2010), Tarby (2005: 157-70) y During (2010); para un estudio comparativo entre la inestética de Badiou y el régimen estético de Rancière véanse «How Much Truth Can Art Bear? On Badiou’s “Inaesthetics”» de During (2005) e «Inaesthetics and Truth: The Debate Between Alain Badiou and Jacques Rancière» de Zane (2007); para un estudio del lugar que ocupa la teoría inestética de Badiou en relación al pensamiento y al arte postmoderno véanse «Badiou, Beckett et le Postmodernisme» de Gibson (2002); para un estudio de la relación de la inestética con la estética kantiana véanse «Between the Science of the Sensible and the Philosophy of Art» de Lehman (2010); para un estudio de la inestética dentro de una teoría de la educación según las verdades artísticas véase los citados During (2005) y Lehman (2010); para un estudio de la inestética desde la poesía véase «Badiou’s Poetics» de Lecercle (2004), «The Mallarmé of Alain Badiou» de Macherey (2005) y «Poetry as a Condition of Philosophy» de Ramond (2000); para un estudio de la inestética desde la música véase «Noise and Ethics: On Evan Parker and Alain Badiou» de Cobussen (2005); y finalmente, un estudio de la inestética desde el teatro se puede encontrar en «Thinking out of Time: Theatre and the Ethic of Interruption» de Kear (2004), «Theatre and Politics: Encountering Badiou» de Reinelt (2004) y *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, de Gibson (2007).

organización del gobierno del Estado<sup>209</sup>. Para el esquema didáctico la verdad es fundamentalmente externa al arte, de manera que únicamente se puede limitar a imitarla (Badiou, 1994b: 46). En este esquema subyace con fuerza «la polémica platónica sobre la mimesis en lo que se refiere al arte no tanto como imitación de las cosas sino como imitación del efecto de verdad» (46). La imitación, tal y como sostiene Platón, desvía a quien la contempla del auténtico camino de la verdad «encantándole» con una «verdad falsa». Así, para el esquema didáctico, el arte, en tanto «apariencia del efecto de verdad», no es más que «puro encanto» (46). El esquema didáctico subyace a aquellos discursos filosóficos que se aproximan al arte buscando en él un instrumento didáctico para transmitir una verdad extrínseca. Podríamos decir que este tipo de discursos hacen un uso «táctico» (*id.*, 2007b: 73) de los discursos artísticos, en la medida en que se apropian de las figuras retóricas que éstos contienen y las ponen al servicio de una tarea didáctica o adoctrinadora. Encontramos un ejemplo evidente de estos discursos en el uso didáctico que el fascismo o el marxismo hacen del arte. Tal y como nos muestra Badiou, Brecht es un representante de este tipo de discursos didácticos al servicio de una verdad general y extrínseca, una verdad de carácter científico y político (1994b: 43). «Esta verdad es el materialismo dialéctico [...] y el “filósofo” es el personaje-guía de los diálogos didácticos de Brecht; es él quien está a cargo de la vigilancia del arte por la suposición latente de la verdad dialéctica» (1994b: 50). Finalmente, podríamos decir que este tipo de discursos, en la medida en que pretenden distinguir un arte *bueno* que tenga efectos beneficiosos en la educación de conductas y costumbres, podrían catalogarse como «discursos éticos del arte»<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> En la *República*, Platón se refiere al arte mimético y a la poesía en estos términos: «El arte mimético está sin duda lejos de la verdad» (598c). «[...] todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad» (600e). «[...] la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad» (603 a). «No obstante, quede dicho que, si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos [...]. Concederemos también a sus protectores –aquellos que no son poetas sino amantes de la poesía– que, en prosa, aleguen a su favor que no sólo es agradable sino también beneficiosa tanto respecto de la organización política como de la vida humana, y los escucharemos gustosamente; pues seguramente ganaríamos si se revela ser no sólo agradable sino también beneficiosa» (607c-e).

<sup>210</sup> Tal y como nos muestra Antonio Rivera, el esquema didáctico de Badiou podría identificarse con lo que Rancière denomina régimen ético del arte. Este régimen estaría vinculado con la filosofía que, «tras

## El esquema romántico y el discurso hermenéutico

Contrariamente, para Badiou (*op. cit.*) el esquema romántico confiere al arte la capacidad de ser el único ámbito capaz de producir verdad y de alcanzar «algo que sólo la filosofía puede indicar» (47). En este sentido el arte se presenta como el «cuerpo real de lo verdadero», como «lo absoluto hecho sujeto» (47). Para Badiou el romanticismo tiene como base la testificación del «descenso de lo infinito del Ideal a la finitud de la obra» (2005d: 193)<sup>211</sup>. El esquema romántico, afirma Badiou, transfiere el esquema cristiano de la encarnación al arte en la medida en que «el genio presta al Espíritu las formas de las que es dueño, a fin de que el pueblo pueda reconocer su propia infinitud espiritual en la finitud de la obra». De esta manera, el artista «eleva su propia subjetividad al plano de lo sublime al verificar que ella tiene el poder de ser mediadora entre el Ideal y la realidad. Así como la obra es sagrada, el artista es sublime» (*op. cit.*: 193).

De la misma manera que el esquema didáctico encontraba su referente en Platón, para Badiou el referente del esquema romántico está en la hermenéutica de Heidegger. Tal y como declara Heidegger en «El origen de la obra de arte» (1935-36), el «llegar a ser» de la obra de arte es el «acontecer de la verdad» (43-4). De manera que «el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra» (52). Para Badiou Heidegger ejemplifica el

---

relacionar la estética con la cuestión de la verdad, rechaza las disciplinas artísticas basadas en imitaciones o simulacros de la realidad, y pretende que su uso y efectos sean beneficiosos desde el punto de vista social. Por tanto, cabe hablar de un régimen ético del arte cuando nos preocupamos exclusivamente por la relación de la materia artística con el *ethos* o con la naturaleza y costumbres de los individuos y colectividades» (Rivera, 2010: 226). Véase además Rancière (2002: 478).

<sup>211</sup> El propio Rancière, en su comentario a la inestética de Badiou, alude a las similitudes del esquema romántico de Badiou con su régimen estético de las artes. Sin embargo, matiza Rancière, estas semejanzas no tienen que ver con el hecho de que el romanticismo atribuya al arte la capacidad de ser verdad, sino porque el romanticismo atribuye al arte su capacidad de ser arte en la medida en que esta categoría se pertenece a sí misma. Y se pertenece a sí misma porque sólo el arte puede testificar el «pasaje» de la idea a través de lo sensible, a diferencia del régimen sensible ordinario. De manera que el esquema romántico de Badiou únicamente mostraría propiedades del régimen estético del arte en la medida en que hay una eternidad que pasa por lo sensible (Rancière, 2002: 479-80).

esquema romántico que subyace a aquellos discursos filosóficos que, dado que no pueden alcanzar por ellos mismos la verdad encarnada en el arte, se limitan a interpretarla. La metodología utilizada por estos discursos sería la hermenéutica: «La interpretación no hace otra cosa que “liberar” al poema del temblor de la finitud, donde el pensamiento se ejercita para soportar la retirada del ser como iluminado» (1994b: 51).

Desde este punto de vista, el discurso filosófico estaría subordinado al discurso artístico. Esta idea, afirma Badiou, tiene su origen en la filosofía del romanticismo alemán y en aquellos «textos especulativos o filosóficos que explican la superioridad incondicionada de la creación poética, y en los que, en cierta manera, la figura del poeta está por encima de la figura del filósofo, porque la intención creadora es superior al concepto» (2007b: 73). Para ellos, el discurso filosófico no sería más que una suerte de construcción intermedia para revelar el carácter absoluto de la verdad artística<sup>212</sup>. Ahora bien, dado que el artista es el único sujeto capaz de dar cuenta del significado verdadero de la obra de arte, la tarea del filósofo, como reconstrucción de la *intención* del artista creador, se convierte en una tarea imposible.

Sin embargo, en lo referente al esquema romántico y sus consecuencias discursivas, Badiou olvida referirse a aquellas operaciones hermenéuticas que tratan de elaborar una metodología adecuada para eliminar la distancia insalvable con respecto a la intencionalidad del artista y acercarse, por tanto, al sentido de una obra. En *Verdad y Método* (1975) Gadamer nos presenta esta metodología a través de su exposición de la teoría hermenéutica de Schleiermacher. Para este filósofo si se reconoce que una obra de arte pertenece a un mundo y que sólo éste acaba de determinar su significado, parece ineludible concluir que el verdadero significado de la obra de arte sólo se puede

---

<sup>212</sup> Badiou toma como referencia en este punto *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978). En este libro, Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, nos muestran por medio de conceptos provisionarios que el absoluto no pertenece al orden del concepto, sino que es del orden de la literatura. Por tanto, la construcción filosófica propiamente dicha no es más que una suerte de construcción pedagógica de lo absoluto literario. El absoluto mismo escapa a la filosofía, no está sino en la potencia de la poesía. De manera que en el caso de esta hipótesis no podemos hablar de una utilización de la literatura por la filosofía, sino que la filosofía es «la sierva de la literatura» (Badiou, 2007b: 74).

comprender a partir de este mundo, por lo tanto, a partir de su origen y de su génesis. En palabras de Gadamer:

La reconstrucción del «mundo» al que pertenece, la reconstrucción del estado originario que había estado en la «intención» del artista creador, la ejecución en el estilo original, todos estos medios de reconstrucción histórica tendrían entonces derecho a pretender para sí que sólo ellos hacen comprensible el verdadero significado de la obra de arte (1975: 219-20).

Para Gadamer, Schleiermacher nos presenta que el esfuerzo hermenéutico «se orienta hacia la recuperación del “punto de conexión” con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte» (Schleiermacher, 1931, 84 y s.; citado en Gadamer, 1975: 220). En este sentido, Gadamer reinterpreta la hermenéutica heideggeriana al afirmar que «toda interpretación correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada “a la cosa misma”» (1975: 332-3). El dejarse determinar por la cosa misma implica una «tarea primera, constante y última» (333). El que quiere comprender un texto debe realizar un constante proyectar. En palabras de Gadamer:

Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido (*op. cit.*: 333).

Desde nuestro punto de vista, la hermenéutica teorizada por Gadamer nos permite entender el discurso interpretativo de las obras de arte como una operación que, en su intento de eliminar al artista como guardián del sentido absoluto de la obra, paradójicamente, instaura al filósofo como dicho guardián. Si estamos de acuerdo con Gadamer y concebimos la tarea hermenéutica de interpretación de una verdad artística

como una tarea reflexiva por la que el filósofo decide la medida en que el objeto artístico determina su esquema de pensamiento, debemos aceptar que, en última instancia, es su propia subjetividad la responsable de medir esa determinación. Podríamos decir, por tanto, que en la interpretación filosófica de una obra de arte subyace la adecuación de la misma a su propio modelo conceptual filosófico. En otras palabras, el filósofo, en su tarea interpretativa, se interesa por una verdad artística en tanto es mediadora para la transmisión de su propio pensamiento filosófico (el cual no tiene la capacidad de producir verdades). Así, los discursos hermenéuticos que derivan del esquema romántico nos muestran que aquello que en un principio aparecía como una relación de dependencia del filósofo hacia la obra de arte, se transforma en una relación inversa, ya que la filosofía busca en el ámbito artístico aquellas obras que mejor le permitan transmitir su pensamiento.

#### El esquema clásico y el discurso estético

Badiou nos propone un tercer esquema para pensar la relación de la filosofía con el arte, a saber, el «esquema clásico». Dicho esquema presenta a Aristóteles como referente y propone una relación completamente diferente al didactismo y al romanticismo en la medida en que no se encuentra mediada por el concepto de verdad. El esquema clásico nos dice, al igual que el esquema didáctico, que el arte «es incapaz de verdad, que su esencia es mimética y que su orden es el de la apariencia», pero a diferencia de éste considera que «el destino del arte no es en absoluto la verdad» (1994b: 22). Es cierto que el arte no produce verdades, pero también es cierto que no pretende producirlas. Por otro lado, para el esquema clásico el rol del arte es fundamentalmente catártico, en la medida en que permite liberar las pasiones a través de unas «transferencias sobre lo aparente». En otras palabras: «el arte tiene una función terapéutica y no cognitiva o reveladora» (1994b: 48). El criterio que condiciona al arte según el esquema clásico es el agrandar, «porque el “agrandar” señala la efectividad de la catarsis, la conexión real de la terapéutica artística de las pasiones» (48). Ahora bien, el agrandar, afirma Badiou, va ligado únicamente a aquello que permite la identificación, y

toda identificación es definida como una «“semejanza” con lo verdadero»<sup>213</sup>. De manera que es únicamente a partir de esa «semejanza» como se posibilita una transferencia de pasiones. En el esquema clásico «lo semejante» tiene lugar como un proceso de «imagnarización» de la verdad, y recibe el apelativo de «lo verosímil» (1994b: 48). «Lo verosímil», podríamos decir, es la interiorización de la verdad a partir de su «imagnarización». Finalmente, el esquema clásico acaba ubicando el criterio del arte como tarea terapéutica en el ámbito de la subjetividad individual. Así, la tarea de los discursos filosóficos quedará reducida a tratar de clasificar y ordenar el arte de acuerdo con el estudio de los efectos en la subjetividad del individuo que lo contempla. Este tipo de discursos acerca del arte, cuyo origen estaría en la *Poética* de Aristóteles, es el que ha predominado en el ámbito filosófico desde finales del siglo XVIII bajo el nombre de «estética». Podríamos decir que «estética», para Badiou, es el término que identifica a un tipo de discursos que debaten acerca de categorías propiamente filosóficas («lo verosímil», «lo bello», «lo sublime», «lo grotesco» e, incluso, la propia categoría de «arte») aplicadas al ámbito artístico a través del estudio de la subjetividad del espectador<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Rancière señala, en el citado artículo, las semejanzas del esquema clásico con el régimen representativo de las artes. Este régimen nos presenta unas prácticas artísticas legisladas por un discurso que las identifica dentro del reino del *tekhnaï*. Este criterio es el criterio de la imitación, cuya función se aplica de tres maneras: en primer lugar como un principio de clasificación que nos permite distinguir un arte de las otras artes; en segundo lugar como un principio de normatividad interna específica a través de principios, reglas y criterios de reconocimiento y apreciación que nos permiten juzgar si una imitación es arte o no; finalmente como un principio de distinción que nos permite separar y comparar varias formas de imitación (2002: 479).

<sup>214</sup> Es de suponer que cuando Badiou ubica los discursos estéticos dentro de este esquema se refiere principalmente a la concepción convencional de una estética idealista, la cual tiene su principal referente en la filosofía kantiana, principalmente en el estudio de los problemas estéticos que éste realiza en su tercera crítica, la *Crítica del juicio*. Tal y como expone Paulina Rivero (2006: 172-3) en esta crítica Kant descubrió en la generalidad subjetiva del juicio de gusto estético la contundente reivindicación legítima que la facultad de juzgar podía sostener frente a las exigencias del entendimiento y de la moral. No es posible comprender el gusto del espectador ni el genio del artista a partir de la aplicación de conceptos, normas o reglas. Lo que distingue a lo bello no se puede identificar como un atributo determinado y cognoscible del objeto, sino que se atestigua mediante lo subjetivo: «[...] la intensificación del sentimiento de vida en la armoniosa conformidad de la imaginación y el entendimiento» (173). Lo que experimentamos ante la belleza en la naturaleza y en el arte es una estimulación de la totalidad de las



El esquema didáctico, romántico y estético ha caracterizado el modo en que la filosofía se ha aproximado al arte a lo largo de la historia. Para Badiou sólo ha habido un intento de trascender esta clasificación tratando de producir un «esquema mediador» bajo la forma de un «esquema didáctico-romántico» (1994b: 52). Este esquema ha sido propuesto por el programa emprendido por las vanguardias artísticas. Por un lado, las vanguardias artísticas eran didácticas en su deseo de destruir el estado actual del régimen del arte: por otro lado, eran románticas «por la convicción de que el arte debía renacer como absoluto, como conciencia integral de sus propias operaciones, como verdad inmediatamente legible de sí mismo» (1994b: 52). Para Badiou el único criterio que ha sustentado el arte de las vanguardias ha sido su anti-clasicismo. En este sentido el autor expone en *Le Siècle* (2005e) cómo las vanguardias artísticas hacen suyo el axioma que ha marcado el siglo XX, a saber, «la pasión por lo real». Si el siglo XIX era caracterizado como el siglo de la promesa (el siglo de las revoluciones, de la llegada

---

facultades de nuestro espíritu, su libre juego. Para Rivero la fundamentación que realiza Kant de la estética en la subjetividad de las facultades afectivas significó el comienzo de una peligrosa subjetivación que dará lugar a una estética idealista, primero formulada por Schiller y luego consumada en la grandiosa estética de Hegel (173). Desde este punto de vista sería difícil ubicar dentro del esquema clásico que nos plantea Badiou aquellos discursos filosóficos que han defendido la posibilidad de una «estética materialista» más orientada al estudio de la praxis y las consecuencias socio-políticas de la obra de arte. Esta estética, tal y como nos enseña Angelo Altieri en «En qué sentido es factible hablar de estética marxista» (1988), tendría su base en las primeras teorías del arte con el sello marxista. En primer lugar, con G. Plekanov, que abogaba por una concepción del arte como una actividad humana sometida a las leyes de la estructura social. Sin embargo mayor difusión tuvieron las obras de G. Lukács, el cual toma de Hegel la categoría de «particularidad» como específica del hecho estético y define el arte como reflejo de la realidad, es decir, como «totalidad de la realidad en su riqueza desplegada de contenidos y de formas» (87). Desde un punto de vista similar podría considerarse la concepción de Sartre del «artista comprometido», participe, vivo, «situado» en el drama presente que constituye la lucha entre los diversos grupos sociales y la «fatigosa batalla cotidiana e histórica de la liberación humana» (87). Finalmente Angelo Altieri ubica dentro de esta «estética materialista» al filósofo checo contemporáneo Karel Kosik, quien concibe el arte, junto con la economía, como un producto de la praxis humana. Para este filósofo la poesía es también una realidad humana, como la economía. El hombre crea tanto la economía como la poesía como productos de la praxis humana. De manera que la obra de arte no sólo es expresión de la representación de la realidad, sino que crea la propia realidad, la realidad del arte y de la belleza (Kosik, 1967, 135-52; citado por Altieri, *op. cit.*: 85-90).

del nuevo hombre, etc.), el siglo XX, por el contrario, se ha concebido a sí mismo como «una exaltación de lo real hasta el horror» (35). Esta invocación de lo real se fundamentaba en la pasión por lo nuevo sin contar con lo viejo. Se trata, tal y como reconoce Badiou, de una «conjunción no dialéctica del motivo del fin y el motivo del comienzo. “Terminar” y “empezar” son dos términos que, en el siglo, se mantienen irreconciliados» (57). Así, y dado que la destrucción completa nunca podía llegar, el siglo se mantuvo obsesionado con el «terminar». Esta obsesión con la destrucción caracterizó la agenda de movimientos artísticos vanguardistas como el dadaísmo, el constructivismo, el suprematismo, el futurismo o el situacionismo, entre otros. Ninguno de ellos dudó en sacrificar la propia obra de arte con tal de romper con el pasado. La obsesión del arte de las vanguardias se centra en el presente (*op. cit.*: 172). De manera que su obcecación con acabar con el pasado acaba obsesionándoles con el presente, llevándoles a sustituir la obra de arte por otras formas más efímeras de arte, como el propio acto de creación: «El arte del siglo XX tiende a centrarse en el acto y no en la obra, porque el arte, al ser potencia intensa del comienzo, sólo se piensa en presente» (172). Finalmente, el hecho de centrarse en el presente encierra una dificultad, a saber, la cuestión del tiempo y de la duración. La doctrina del comienzo como norma o «comienzo perpetuo» aparece como una de las quimeras del siglo XX y de las vanguardias. Se trata, afirma Badiou, de una «quimera suicida» que condenó a las vanguardias al fracaso antes de comenzar (172-3).

Tal y como expone Jacques Rancière en «Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique» (2004) el fracaso del proyecto de las vanguardias artísticas es el responsable del giro ético del arte contemporáneo. Al igual que para Badiou, para Rancière las vanguardias artísticas representan la unión de dos políticas estéticas opuestas:

D'un côté, l'avant-garde a été le mouvement visant à transformer les formes de l'art, à les rendre identiques aux formes de la construction d'un monde nouveau où l'art n'existe plus comme réalité séparée. De l'autre, il a été le mouvement préservant l'autonomie de la sphère artistique de toute forme de compromission avec les pratiques du pouvoir et de la lutte politique ou les formes d'esthétisation de la vie dans le monde capitaliste (*op. cit.*: 169).

Para Rancière el fin de las vanguardias supone que la tensión histórica de estas dos políticas se desvanezca en la pareja ética de «une vision de l'art qui le voue au service du lien social et une autre qui le voue au témoignage interminable de la catastrophe» (159). La causa de este «tournant éthique» hay que buscarla en la reinversión de la temporalidad heredada de la modernidad: «le temps tourné vers la fin à réaliser – progrès, émancipation ou autre– est remplacé par le temps tourné vers la catastrophe qui est en arrière de nous» (157-8). De esta manera el «rigueur moderniste adornienne qui voulait purifier le potentiel émancipateur de l'art de toute compromission avec le commerce culturel et la vie esthétisée devient la réduction de l'art au témoignage éthique sur la catastrophe irréprésentable» (172). El giro ético del arte contemporáneo está relacionado, según Rancière, con la inflación de los últimos años en el uso de lo Otro irrepresentable e impensable. Esta inflación ha dado lugar a dos tendencias: por un lado, una «ética *hard*» que convierte lo irrepresentable en su objeto, y por otro lado, una «ética *soft*» que aspira a representar lo irrepresentable (171). Para la primera, la verdad de lo irrepresentable e impensable es de orden pragmático, pues no se trata de suministrar un conocimiento verdadero del objeto irrepresentable, sino de favorecer una actitud de reverencia o de temor frente a él<sup>215</sup>. Para la segunda, en cambio, la obra de

---

<sup>215</sup> En diferentes libros y artículos, Rancière ha puesto como gran ejemplo de la estética y de la filosofía de lo irrepresentable la teoría de Lyotard sobre lo sublime. A su juicio, la lectura que el filósofo de la posmodernidad hace del sublime kantiano parte, en primer lugar, de un error: mientras en la filosofía kantiana la incapacidad mostrada por la facultad sensible del sujeto o por la imaginación para concebir lo sublime, demuestra la existencia de una facultad superior, la razón legisladora, propia del orden suprasensible de la moral; en Lyotard, en cambio, no es la imaginación, sino la misma razón, la que experimenta su incapacidad para dominar el acontecimiento sensible. Lo sublime, en lugar de conducir, como en Kant, al triunfo de ley autónoma del espíritu legislador, nos lleva a reconocer los límites de una razón subordinada incondicionalmente a la ley determinada por el Otro. En segundo lugar, Lyotard incurre en lo que Rancière denomina «la hipérbole especulativa de lo irrepresentable». Pues el impensable originario, el Otro, que se resiste a toda asimilación dialéctica, se convierte a su vez en principio racional que permite identificar la vida de un pueblo, el judío, con la heteronomía o subordinación original del pensamiento; e identificar el objeto impensable del exterminio con una falta constitutiva de la razón occidental. La crítica más extensa de Jacques Rancière la encontramos en el capítulo «Lyotard et l'esthétique du sublime: une contrelecture de Kant», en *Malaise dans l'esthétique*,

arte es capaz de *presentar* lo irrepresentable como su huella, su impresión, a partir de la recuperación de los lazos sociales<sup>216</sup>. Visto desde la perspectiva del materialismo dialéctico de Badiou el giro ético del arte contemporáneo se sostendría en la postulación idealista de la figura ficticia de lo Uno.

Más adelante volveremos a tratar esta concepción de arte postmoderno para argumentar en qué medida la inestética del cine (y del arte, en general) de Badiou supone una alternativa a dicha concepción ética. De momento simplemente mencionaremos brevemente en qué medida la alternativa al giro ético del arte contemporáneo que indica Rancière al final de su texto se adecúa al proyecto filosófico de Badiou. Al final de «Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique» (2004) Rancière afirma que salir de esta configuración ética implica evitar «le fantasma de leur pureté, rendre à ces inventions leur caractère de coupures toujours ambiguës, précaires et litigieuses. Cela suppose indissolublement de les soustraire à toute théologie du temps, à toute pensée du trauma originel ou du salut à venir» (*op. cit.*: 172). Tal y como argumentaremos más adelante, la inestética del cine de Badiou, al igual que la crítica de Rancière al giro ético del arte contemporáneo, se opone al *fantasma* de la pureza que subyace en el «negacionismo» del cine experimental y en el «afirmacionismo» del cine neorrealista o del *cinéma vérité*. Sin embargo, a diferencia de Rancière, la concepción

---

(2004: 119-41). Asimismo, aun con mayor brevedad, cabe mencionar la crítica contenida en el capítulo sobre lo irrepresentable de *Le Destin des images* (2003a).

<sup>216</sup> Seguramente, para Rancière, el mejor ejemplo de esta teoría estética aplicada a la imagen nos lo proporcione el Roland Barthes de la *La Chambre claire* (1980). En este libro sobre fotografía, el semiólogo francés distingue entre *studium* y *punctum*. El primero, el *studium*, hace referencia al plano de la significación o interpretación, a las informaciones y significaciones que transmite la fotografía. El *punctum* se refiere al plano de la presencia, a la evidencia sin frase de la fotografía, al efecto inmediato – sin mediación porque ningún análisis es útil– de la foto que me punza, me hace vibrar o me provoca un pequeño estremecimiento, un *satori*, dice Barthes. El *punctum* me punza, me hiere, por el poder efectivo del «esto ha sido», al que Barthes denomina –con claros acentos husserlianos– *noema* de la fotografía. El «esto» alude al ser que se ha presentado delante de la cámara oscura, de cuyo «cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí [...] la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada». Sin duda, ninguna metáfora mejor que la del *cordón umbilical* para comprender la imagen como presencia

del cine de Badiou no renunciará al compromiso ético. Para Badiou, la actitud inestética se sostiene en la creencia de que pueden acontecer verdades artísticas. Sin embargo, esta creencia, a diferencia de las otras, no tiene origen en una figura *pura* que afirma o niega un Otro, sino en una figura *impura* constituida por la afirmación de un orden dominante y por la negación que representa su *otro* singular e inmanente.

Tal y como veremos, la actitud inestética de Badiou nos propone una concepción del arte que se sustenta en un compromiso con el acontecimiento artístico que no pretende ser una «victoria final» sino una «victoria parcial» y situada. En otras palabras, un compromiso con la verdad artística que no pretende agotar el potencial acontecimental de un arte y que siempre requiere de su opuesto convencional para existir. La experiencia del arte que nos propone esta actitud se fundamenta en una figura dividida por la fidelidad a dicho acontecimiento (lo continuo) y al acontecer del acontecimiento (lo discontinuo). En nuestra opinión esta temporalidad *impura*, dividida entre lo continuo y lo discontinuo, le permite a Badiou pensar en una salida al idealismo que ha caracterizado al arte postmoderno. Pero para ello debe permanecer fiel a su compromiso ético con el materialismo dialéctico, o lo que es lo mismo, con la figura ética de un sujeto-verdad siempre fiel a un acontecimiento y al posible acontecer de otro acontecimiento.

### **2.3.2.1.2.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico entendidos desde el componente igualitario de la escena de transmisión filosófica**

Para Badiou tanto el esquema didáctico, como el romántico, el clásico o el didáctico-romántico nos han dejado en una situación de «saturación» a la hora de pensar una cuestión fundamental de la tarea filosófica, a saber, su componente educativo<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Tal y como declara Badiou (1994b), «el hecho de que los tres esquemas estén saturados tiende a producir hoy una suerte de desanudamiento de los términos, una desconexión desesperada entre el arte y la filosofía, y la caída pura y simple de lo que circulaba entre ellos: el tema educativo» (52). «Didacticismo, romanticismo, clasicismo, son los posibles esquemas del nudo entre arte y filosofía, siendo el tercer término de esta unión la educación de los sujetos y, particularmente, la de los jóvenes» (49). En un sentido similar a cómo nosotros entendemos el proyecto filosófico de Badiou, A. J. Bartlett

Ahora bien, ¿a qué se refiere Badiou con el componente educativo? A lo largo de esta investigación hemos tratado de argumentar que el (re)comienzo de la filosofía como transmisión universal e igualitaria de la Idea pasaba por recuperar la tarea de cuestionarse su didáctica para evitar caer en contradicciones en lo referente a los postulados de los que se parte. Esta tarea encontraba su referente en una reinterpretación de los diálogos platónicos. La didáctica igualitaria del proyecto filosófico de Badiou se fundamentaba en el axioma de reconocimiento universal de los criterios de evaluación de los argumentos que afirmaban la existencia de verdades. Ya argumentamos que la regla de evaluación objetiva implicaba la presencia real y material de las verdades. En otras palabras, no es posible argumentar objetivamente acerca de una existencia ideal de las verdades porque esto implica un criterio subjetivo de evaluación de las opiniones. La verdad debe ser un cuerpo compartido para que los argumentos que demuestran su existencia puedan ser corroborados por cualquiera de los participantes de la escena filosófica. Desde este punto de vista podemos observar nuevamente el esquema didáctico, romántico y clásico:

Según el didacticismo, la relación de la filosofía con respecto al arte se limitaba a «una vigilancia educativa de su destinación extrínseca a lo verdadero» (1994b: 49). Para este esquema, el arte no es capaz de producir pensamiento verdadero. A lo máximo que puede aspirar es a ser utilizada como una verdad falsa, como una apariencia del efecto de verdad que, puesta al servicio del filósofo, puede orientarnos hacia la auténtica verdad. En nuestra opinión, el didacticismo respondería al modelo pedagógico «progresista» criticado por Jacotot-Rancière en *Le Maître ignorant*, ya que su tarea requeriría de la presencia del maestro-filósofo para llevarse a cabo. El esquema didáctico del arte nos obligaría a eliminar al arte de la escena filosófica en la medida en que los argumentos que producen, únicamente legitimados por la autoridad del filósofo, entrarían en contradicción con la regla igualitaria de su reconocimiento objetivo. De esta manera, la única vía para pensar en el ámbito artístico como condición de la escena filosófica pasaría por concebir la obra de arte como un objeto capaz de producir

---

(2006: 48-55) considera «la cuestión pedagógica» o educativa como un elemento clave para entender la filosofía y la inestética de Badiou.

verdades post-acontecimientales con independencia de la subjetividad del filósofo o del artista.

En el romanticismo vimos cómo «el arte realiza en la finitud toda la educación subjetiva de la que es capaz la infinitud filosófica de la Idea» (49). Se da, por tanto, una *sutura* de la Idea infinita de la filosofía con uno de sus ámbitos. Pero lo realmente significativo en términos igualitarios del esquema romántico tiene que ver con el criterio de evaluación de la verdad de la obra de arte. Este criterio, tal y como vimos anteriormente, se encuentra en la transposición del esquema cristiano de la encarnación a la obra de arte y en la sublimación del artista-genio como único sujeto capaz de legitimar su obra. De esta manera, el esquema romántico no nos permite considerar el arte como un ámbito adecuado para la transmisión igualitaria de la Idea ya que, aunque sí que nos presenta la verdad «encarnada» en lo material de la obra de arte, nos oculta los criterios de evaluación que pueden legitimar el argumento que declara su existencia como tal<sup>218</sup>. Desde este punto de vista el esquema romántico coincidiría con el didáctico al postular una autoridad subjetiva que legitima los criterios de identificación de las verdades. Ya sea concebido desde la perspectiva heideggeriana, por la que se sublima la autoridad del artista, o gadameriana, por la que se sublima la autoridad del filósofo, los discursos hermenéuticos acerca del arte carecerían de criterios de evaluación objetivos.

En lo que respecta al clasicismo, la crítica resulta evidente, ya que la filosofía, al partir del presupuesto de que el arte no es capaz de verdad sino de un mero «agradar» en

---

<sup>218</sup> En el fondo lo que subyace a la crítica al romanticismo es la crítica a la concepción de verdad a partir de la figura de la unidad. La verdad, tal y como la entiende Badiou, es infinita y material. Cualquier intento de reducir su infinitud a la finitud lleva implícita una operación de sometimiento de su ser-abierto a una figura cerrada. Esta operación de sometimiento, tal y como nos mostró Rancière en *Le Maître ignorant* (1987), supone a nivel pedagógico una operación de ocultación del ser-abierto de una verdad que legitima a aquel que realiza dicha tarea como único sujeto capaz de tener acceso a ella. En el paradigma del arte romántico esta operación queda reflejada en el acto de creación del artista. Para el romanticismo la obra de arte es la encarnación finita de una verdad infinita (nación, naturaleza, humanidad, etc...). De manera que la obra de arte agota en su finitud la infinitud de la idea. A través de esta operación de creación el artista somete el ser-abierto de la verdad, ubicándose como la única subjetividad absoluta capaz de dar cuenta de la verdad que esconde la obra.

la semblanza de lo verosímil, únicamente se puede limitar a ser «estética», es decir, a opinar sobre las reglas del «agradar» (49). Desde este punto de vista el clasicismo aleja nuevamente al arte de su participación en la transferencia de la Idea, pero por razones diferentes a los anteriores esquemas. El filósofo que adopta el esquema clásico para aproximarse al arte no busca en él un instrumento didáctico que nos acerque a la verdad sino un instrumento catártico.

Finalmente, el esquema didáctico-romántico de las vanguardias nos propone una concepción romántica del arte como encarnación de lo infinito de la verdad, al tiempo que nos permite evitar la sacralización de la obra de arte y la sublimación del artista romántico a través del programa que despliega su manifiesto<sup>219</sup>. Podría parecer que el esquema didáctico-romántico es el esquema que nos permite pensar en el arte para la transmisión pedagógica de la Idea, ya que nos presenta la verdad como corporalidad encarnada en la obra de arte, al tiempo que nos ofrece de manera objetiva los criterios de evaluación de dicha verdad a través de su manifiesto. Y es cierto. Sin embargo, para Badiou, las vanguardias no han sabido llevar a cabo dicho esquema como consecuencia de «la pasión por lo real» que caracterizaba su tiempo. La obsesión por la destrucción del siglo XX separó la actividad artística real del carácter afirmativo de los manifiestos vanguardistas, imposibilitando la correcta ejecución de su esquema. Así lo expone Badiou:

Mi hipótesis es que, al menos para quienes en el siglo son víctimas de la pasión por el presente, el manifiesto nunca es más que una retórica que sirve de refugio a algo distinto de lo que nombra y anuncia. La actividad artística real se mantiene siempre

---

<sup>219</sup> «Las vanguardias activaron en el presente las rupturas formales y produjeron de manera simultánea, en forma de manifiestos y declaraciones, la envoltura retórica de esa activación» (Badiou, 2005e: 176). «El manifiesto es la reconstrucción, en un futuro indeterminado, de aquello que, por ser del orden del acto, de la fulguración fugaz del instante, no se deja nombrar en presente. Reconstrucción de algo para lo cual, atrapado en la singularidad evanescente de su ser, no conviene ningún nombre [...]. Esa invención retórica de un porvenir de lo que está existiendo bajo las trazas del acto es, señálemoslo, algo útil y hasta necesario tanto en política y arte como en el amor, en el que el “te amo para siempre” es el manifiesto, evidentemente súper realista de un acto incierto» (*id.*, *op. cit.*: 175-6). El manifiesto nos permite entender la verdad artística como procedimiento infinito y no como encarnación finita en una obra determinada. De esta manera nos permite escapar de la mediación de la figura subjetiva del artista.



descentrada con respecto a lo programas que proclama con insolencia su novedad (2005e: 175).

Para Badiou la vanguardia artística posee dos movimientos: un movimiento negativo o destructivo, caracterizado por una lucha contra el academicismo, y un momento afirmativo o constructivo, caracterizado por la declaración de un nuevo presente para el arte. Sin embargo, para Badiou, el componente negativo acabó primando sobre el afirmativo, evidenciando una cierta incoherencia entre lo que el arte de vanguardia afirmaba en sus manifiestos y lo que hacía realmente. De esta manera la vanguardia acabará siendo simplemente una sucesión de actos nihilistas y destructivos contra cualquier tipo de afirmación normativa. Es por esta razón que Badiou afirma que la pasión por lo real del siglo XX no ha permitido que las vanguardias artísticas desplieguen correctamente su esquema didáctico-romántico inicial, permaneciendo todavía fieles al esquema romántico en tanto sacralización de la obra y sublimación de la subjetividad del artista como único mediador entre la obra y la verdad que ésta encarna (aunque esa verdad sea la declaración de la ausencia de verdad en el mundo). Desde esta perspectiva, Badiou (2004b) afirmará que el esquema romántico-didáctico desplegado por la actitud «negacionista» de la vanguardia artística a comienzos del siglo XX no es más que un «didactismo romántico degradado, una suerte de vanguardismo sin vanguardia» (91). Es por esta razón que su esquema, aunque nos ofrece pistas sobre cómo debería ser el modo en que la filosofía debería aproximarse al arte, no nos permite pensar en el arte como condicionante de la escena de transmisión filosófica.

En *Le Siècle* (2005e) Badiou expone cómo las vanguardias han fracasado en su intento de abandonar la «religiosidad latente» del romanticismo que les precedía, dejando la situación del arte contemporáneo dividida en dos poéticas dominantes: por un lado una poética «afirmacionista» que reivindica la práctica artística como proyecto de emancipación para acceder a lo infinito irrepresentable y, por otro lado, una poética «negacionista» que reivindica una «iconoclasia nihilista» al hacer de la destrucción infinita de cualquier forma de representación el tema del arte. Escapar del idealismo del

arte implicaría acabar con el carácter «teológico» de estas dos poéticas dominantes. En palabras de Badiou (2005e):

Terminar con el romanticismo en el arte equivale, entonces, a desacralizar la obra [...] y destituir al artista» (194). «El romanticismo propone decir que el arte es precisamente la llegada de esa infinidad al cuerpo finito de la obra [...]. Si se quiere romper con esa religiosidad latente, es importante encontrar otra articulación de lo finito y lo infinito. El siglo no fue capaz de hacerlo de manera verdaderamente colectiva y programática, y osciló entonces entre el mantenimiento de una subjetividad romántica que posee en sí lo infinito, al menos como programa de emancipación, y el sacrificio integral de lo infinito, que en realidad es liquidación del arte como pensamiento. El tormento del arte contemporáneo con respecto a lo infinito lo sitúa entre un forzamiento programático en el cual reaparece el pathos romántico y una iconoclasia nihilista» (195).

En nuestra opinión el proyecto inestético de Badiou podría entenderse como un proyecto de superación de la «teología» del arte contemporáneo bajo su aislamiento «afirmacionista» o «negacionista». Este proyecto *anti-teológico* coincidiría con la crítica de Rancière al «viraje ético» del arte contemporáneo en sus modalidades *soft* y *hard*<sup>220</sup>. Recordemos que para Rancière la tarea de evitar este «viraje ético» pasaría por superar «le fantasme de leur pureté» devolviendo sus distinciones al ámbito de la ambigüedad y el litigio. De igual manera, tal y como veremos en el punto siguiente, la inestética de Badiou reivindica para el arte una síntesis *impura* –o disyuntiva– entre una «teología» afirmativa y negativa: una obra de arte participa en una verdad-arte si *afirma* pertenecer a una configuración que *niega* la lógica dominante de una situación-arte determinada. Ahora bien, a diferencia de Rancière –quien no propone alternativa alguna–, para Badiou esta tarea no pasa por eliminar cualquier compromiso ético, sino comprometerse con una ética de las verdades. Veámoslo con más detalle.

---

<sup>220</sup> De esta manera se hace cierta la afirmación que realiza Antonio Rivera en su artículo «La política de la estética contra la teología estética. En torno a Jacques Rancière y el cine» (2011), por la que la crítica al viraje ético del arte contemporáneo descrito por Rancière podría entenderse como una crítica al carácter teológico de su estética.

### 2.3.2.1.3.- El esquema inestético entendido desde el componente igualitario de la escena de transmisión filosófica

El esquema inestético aparece como un (re)comienzo del esquema didáctico-romántico de las vanguardias a partir de la síntesis entre su actitud «afirmacionista» y «negacionista» (Badiou, 2004b). Esta actitud filosófica se aproximaría al arte restituyéndole su capacidad de producir verdades y su voluntad de escapar de la sacralización de la obra de arte y de la sublimación del artista como único mediador entre la verdad y la obra. Siguiendo el paradigma del manifiesto vanguardista, la filosofía debería observar una obra de arte, no como la encarnación finita de una verdad infinita, sino como uno de los cuerpos finitos que contribuyen al despliegue infinito de su «programa». De esta manera una verdad artística, tal y como hemos repetido a lo largo de esta investigación, estará constituida por la secuencia objetiva, material e infinita de obras de arte que *afirma* una lógica excepcional –y por tanto *negativa*– respecto a las lógicas representativas de un ámbito artístico singular<sup>221</sup>. Sólo aproximándose al arte con la actitud inestética, la subjetividad del artista aparecería como «un elemento neutro de esa afirmación». Así lo expone Badiou:

El artista como individuo no resulta más que una materia viva que se presta a un sujeto que, al ser en la forma de la obra de arte un sujeto sensible, necesita de esa materia. Pero, una vez dispuesta la obra-sujeto, podemos olvidar completamente su soporte individual transitorio. Sólo la obra es afirmativa. El artista es un elemento neutro de esa afirmación (2004b: 99).

---

<sup>221</sup> En relación al esquema inestético Badiou (1994b) identifica las categorías principales que condicionan la relación entre verdad y arte. Estas categorías son la «inmanencia» (la verdad del arte está constituida por la corporalidad de la obra de arte) y la «singularidad» (una verdad artística pertenece exclusivamente a su propio ámbito artístico). Desde este punto de vista considerará los tres esquemas existentes. Así, mientras que la relación entre verdad y arte es inmanente en el esquema romántico (la verdad se encarna en el cuerpo del arte), no será singular (la verdad que nos muestra el arte no es propia de su ámbito). De manera opuesta el didacticismo nos presenta una relación singular (pues el arte presenta sus propias verdades como falsas verdades o apariencia de los efectos de la verdad), pero no presenta la relación inmanente (porque la verdad es exterior al arte). Finalmente en el clasicismo el arte no tiene relación alguna con la verdad, sino con lo verosímil (53).

La *teología* del arte implícita en la inestética de Badiou no se sustenta en una ética negativa, pues confía en el acontecer singular e immanente de una verdad en la obra de arte, ni en una ética afirmativa, pues una verdad-arte no se agota en una obra de arte ni en una secuencia artística. La *teología* inestética implica una ética dividida entre la fidelidad al acontecimiento de una verdad artística y el aparecer de nuevos acontecimientos artísticos. La *impureza* inestética aleja el proyecto liberador del arte de Badiou de un compromiso idealista con la *pureza* de las figuras románticas convencionales. Desde esta perspectiva, nos dice Badiou, el arte que es y que vendrá, no sólo resultará «tan sorprendente como un ataque nocturno», ni «tan elevado como una estrella», sino que además estará «sólidamente ligado como una demostración» (*op. cit.*: 104). Así, tal y como veremos a continuación, el filósofo-maestro podrá acudir a sus verdades para construir la escena igualitaria de transmisión filosófica sin apelar a ninguna figura autoritaria.

### **2.3.2.1.3.1.- El discurso inestético: la fenomenología objetiva aplicada al arte**

Para Badiou el esquema inestético permite que nos aproximemos al arte con objetividad trascendiendo así la figura subjetiva del artista. La filosofía simplemente deberá acudir a un ámbito artístico para identificar aquellas «configuraciones» que presentan novedades formales al orden formal dominante de dicho ámbito. De la misma manera esta configuración, en la medida en que es un múltiple genérico excepcional, no podrá ser identificada con un nombre sustraído del saber establecido (autor, género, etc.), ni con un contorno finito (una obra de arte o una secuencia finita de obras), ni siquiera con una totalización posible bajo un solo predicado. Para el esquema inestético la infinitud de la configuración artística, «no podemos agotarla, sino solamente describirla imperfectamente» (1994b: 57). Esta tarea descriptiva fue expuesta con detalle cuando tratamos el método de fenomenología objetiva que Badiou presentó en *Logiques des mondes*. A través de esta metodología podemos estudiar objetivamente la naturaleza de un cuerpo verdadero artístico en tanto *mundo-conjunto* de elementos cuya consistencia se rige por la lógica genérica del enunciado primordial del «sitio» de un acontecimiento artístico. De esta manera es posible identificar dicho «sitio» como un conjunto de elementos materiales propios de un ámbito artístico que poseen un sistema

particular de pertenencias y grados de existencia de sus formas. En la medida en que carecen de propiedades o «componentes fenoménicos» reconocibles por la estructura formal dominante de su ámbito, el «sitio» se debería presentar para cualquiera como representante de una lógica inexistente. Esta lógica se encontraría implícita en el origen de una configuración artística. Las primeras obras de una configuración artística (o «sitio» del acontecimiento) declaran la máxima existencia de un régimen formal que inexistente para el régimen formal dominante de su ámbito artístico. Podríamos decir que en esta declaración subyace una demanda igualitaria (o genérica), en la medida en que se exige tanta existencia como las configuraciones formales que dominan un ámbito artístico.

Por otro lado también argumentamos cómo la tarea de identificación de una figura inexistente estaba condicionada por la operación de «reverso». Un «inexistente» aparecía como el opuesto lógico de la figura dominante de un mundo. De esta manera, el discurso filosófico de identificación de las verdades post-acontecimentales de un mundo artístico estaría condicionado por la tarea previa de describir las lógicas artísticas dominantes, es decir, aquellas cuya existencia es absolutamente evidente y necesaria para dar al sistema artístico una «envoltura». Esta «envoltura», que condiciona el aparecer del resto de elementos de dicho mundo, encontraría su legitimidad en los aparatos ideológicos del estado. Una vez realizada esta descripción es posible identificar con objetividad las verdades artísticas post-acontecimentales en tanto «reverso» inmanente de dichas lógicas. Por tanto, la tarea de argumentación de la existencia de verdades artísticas se fundamentaría en los dos criterios que legitimarían el componente pedagógico de la escena filosófica, a saber, la presencia material de una verdad y el acceso público a los criterios de evaluación de los argumentos que defienden su existencia.

Una vez argumentado el hecho de que la inestética supone una aproximación al ámbito artístico como ámbito capaz de condicionar la tarea filosófica en tanto captación universal de verdades-arte, trataremos de exponer en qué medida es posible hablar de una inestética del cine.

### **2.3.2.2.- El esquema inestético como la aproximación filosófica al cine necesaria para construir su dimensión simbólica.**

Atendiendo a la presentación de la inestética realizada por Badiou en «Art et philosophie» (1994b) y a su interpretación a partir de nuestra lectura de su proyecto de (re)comienzo filosófico como transmisión universal e igualitaria de la Idea, trataremos de definir en qué consistiría una inestética de cine. De igual manera trataremos de argumentar en qué medida esta inestética supone una alternativa al modo en que la filosofía se ha aproximado al cine. Para ello aplicaremos los esquemas didáctico, romántico y clásico expuestos por Badiou en su capítulo «Art et philosophie» al ámbito de la teoría filmica.

#### **2.3.2.2.1.- Los esquemas didáctico, romántico y clásico en el ámbito del cine y los discursos éticos, hermenéuticos y estéticos que de ellos se derivan**

##### **2.3.2.2.1.1.- El esquema didáctico y los usos éticos y metafóricos del cine**

El esquema didáctico estaría representado por aquellas aproximaciones teóricas que ven el cine como «puro encanto» capaz de imitar el efecto de la verdad. Para este esquema existe una verdad, sólo que ésta es inalcanzable para el cine. Un filme únicamente se puede aproximar a la verdad, pero nunca alcanzarla. Podríamos establecer como ejemplo de este esquema la teoría del cine de Bazin y su defensa de un cine neorrealista. Ya tratamos esta cuestión cuando abordamos la ontología de Bazin y el modo en que apelaba a la identidad esencial u ontológica del cine con la realidad para justificar su postura. Así lo expresaba en una carta escrita a Guido Aristarco, redactor jefe de *Cinema Nuovo*: «[...] el neorrealismo es una descripción global de la realidad por una conciencia global. [...] Considera la realidad como un bloque, no ciertamente incomprensible sino indisociable» (Bazin 1958-62: 385-6). En estas frases Bazin muestra el interés del cine neorrealista por la realidad entendida como totalidad indisociable. Su tarea, nos dice Bazin, es tratar de presentarnosla. Sin embargo, matiza, la realidad cinematográfica, en la medida en que está «filtrada» por la conciencia del director neorrealista, no es la misma que la realidad, pero sí que es ontológicamente

idéntica, como «una verdadera huella de la realidad» (*op. cit.*: 386). El cineasta debe acercarse a la totalidad de la realidad despojándola de todo lo que no es esencial para llegar así a representar «la totalidad en la simplicidad» (*op. cit.*: 390).

En nuestra opinión, la defensa de Bazin del «montaje sintético» del cine neorrealista frente al «montaje analítico» del cine clásico, correspondería a aquello que Rancière denominaba el «viraje ético del arte contemporáneo». Para Bazin el cine es un dispositivo que nos permite el acceso a la realidad irrepresentable, ya que nos presenta su huella, su impresión. Así lo expresa el crítico francés en el siguiente pasaje de su libro dedicado a *Orson Welles*:

Este lenguaje sintético es más realista que el montaje analítico tradicional. Más realista y, a la vez, más intelectual, en cuanto que de alguna manera obliga al espectador a participar en el sentido del film, desgajando las relaciones implícitas que el montaje no muestra abiertamente en la pantalla. Obligado a hacer uso de su libertad e inteligencia, el espectador percibe directamente, en la estructura misma de sus apariencias, la ambivalencia ontológica de la realidad» (1972: 71-2)<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> Bazin, distingue dos modalidades de montaje que coinciden con las dos épocas del cine: el montaje analítico, el propio del cine clásico, y el sintético, el utilizado por los cineastas modernos para rescatar la singularidad y ambigüedad de la realidad. El montaje analítico es psicológico y narrativo porque el espacio, un hecho, es dividido en tomas y planos, en fragmentos, de acuerdo con la lógica de la narración. El montaje convencional o clásico convierte en imperceptible el encadenamiento de los planos, produce la apariencia de que las imágenes se suceden con naturalidad, porque refleja el proceso perceptivo del espectador y resulta equivalente a las abstracciones efectuadas habitualmente (Bazin, *op. cit.*: 82-3). Pero ese montaje –añade Bazin– no es más que una ilusión: la realidad existe en un espacio continuo, y de ninguna manera cabe reducirla a una sucesión de pequeños fragmentos, de «planos, cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos *planificación* del film» (Bazin, 1972: 69). El montaje analítico suspende así la libertad del espectador y atenta contra la autonomía de las cosas y de sus imágenes, las cuales pueden existir en otras organizaciones y en otros planos. Con este montaje desaparece la ambigüedad o ambivalencia ontológica de la realidad, y, en lugar de aprovechar la objetividad que proporciona la cámara, los acontecimientos son determinados por una subjetividad, la del director, que se impone a la realidad. Cada plano es el resultado de un cálculo, de una reflexión *a priori*, sobre las imágenes que mejor pueden servir a la historia narrada. En contra del montaje analítico propone el sintético, el sustentado en la *mise-en-scène*, en tomas largas y en la profundidad de campo. El «montaje en profundidad» permite un mayor respeto por el espacio y el tiempo, por la ambigüedad inherente a la

Vista desde la perspectiva del materialismo dialéctico de Badiou, la concepción del cine de Bazin se fundamentaría en una *teología* afirmacionista: por un lado, el cine nos ofrece la oportunidad de acceder a lo real del mundo porque previamente asumimos un postulado que declara su existencia, de ahí su componente teológico; por otro lado, el montaje sintético –única poética que nos acerca a lo real– nos ofrece una lógica realista y, por tanto, poseedora de un sentido reconocible por el espectador, de ahí su componente afirmacionista. Así vemos cómo, paradójicamente, a pesar de su lógica realista, la creación fílmica para Bazin se fundamentaría en un supuesto ontológico idealista o *teológico*, la declaración de la existencia de la figura *pura* de una realidad nouménica. En nuestra opinión, la asunción de dicho supuesto acaba alejando el proyecto materialista de Badiou de la concepción baziniana del cine.

Por otro lado, el discurso con el que Bazin se aproxima al cine ubica al teórico como «vigilante» de la lógica de los filmes que nos orientan hacia una verdad que le es exterior<sup>223</sup>. Este tipo de discursos teóricos lleva implícito una ética del cine, ya que establece los criterios de un cine *bueno* que nos enseña cómo debemos de mirar el mundo para acceder a la auténtica realidad. El teórico didáctico-ético se interesaría por el cine no por su capacidad de producir pensamiento, sino por su capacidad didáctica. Para ellos, el ámbito cinematográfico aparecería como el mejor lugar dónde buscar figuras didácticas (aquello que Deleuze denominó «personaje conceptual»). El discurso filosófico se apropiaría de dichas figuras con un propósito táctico, a saber, la transmisión pedagógica y afectiva de su propio discurso.

---

realidad. De esta manera, el espectador contribuye más activamente a la puesta en escena, pues debe luchar con los significados de las cosas filmadas, las cuales son siempre ambiguas y no dependen de una historia o de un significado previo. No obstante, Bazin reconoce que el fin de «devolver a la película el sentido de la ambigüedad de lo real» se puede conseguir por otros medios distintos al montaje sintético. Éste es el caso del neorrealismo que logra el mismo resultado sin pasar por una «revolución en la técnica de la planificación», esto es, sin necesidad de utilizar la profundidad de campo y el plano-secuencia. Cfr. Rivera (2011).

<sup>223</sup> Otro claro ejemplo de la aplicación del esquema didáctico al cine de Bazin lo encontramos en su capítulo «Montaje prohibido», publicado originalmente en *Cahiers du cinéma* (1953 y 1954) y reimpresso en *Que est-ce que le cinéma?* (1958-62: 67-80).



En nuestra opinión el discurso didáctico-ético del cine se encuentra presente en la mayoría de los filósofos que han teorizado sobre dicho ámbito. Tanto André Bazin, (haciendo uso de las poéticas utilizadas por el neorrealismo en la exposición de su teoría ontológica de lo real), como Stanley Cavell (en la exposición de su teoría romántico-existencialista a través de las comedias americanas de los años cincuenta), como Jacques Rancière (en la exposición de la figura estético-política de la indeterminación), o como el mismo Alain Badiou (tal y como expondremos más adelante) toman prestadas imágenes del cine para construir la «estructura de ficción» del «montaje filosófico» (Badiou, 1992a: 60, n.4).

#### **2.3.2.2.1.2. El esquema romántico y los discursos hermenéuticos del cine**

El esquema romántico, contrariamente, conferiría al cine la capacidad de ser el único ámbito capaz de producir verdad, y el cineasta sería el único individuo capaz de dar cuenta de su sentido. Desde nuestro punto de vista podríamos establecer como representante de este paradigma la teoría cinematográfica de Dziga Vertov<sup>224</sup>. Para Vertov (1922), la síntesis entre la cámara y el cineasta (el Cine-ojo) podía penetrar en la verdad de las cosas: «El cine-ojo es la explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre» (56). Para conseguir este «cine-verdad [kinopravda]» la cámara debería registrar el escenario como lo haría un sujeto cualquiera al que se le presenta un «algo afuera» a su percepción. Para ello el cineasta debe grabar en cualquier momento cualquier elemento que considere interesante de la realidad y utilizar la cámara como si fuera un ojo más perfecto que el ojo humano. Para ello podrá utilizar «todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vistas rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más

---

<sup>224</sup> Dada la corta historia del cine, hemos optado por usar como ejemplo del esquema romántico la teoría cinematográfica de Vertov, aunque perfectamente podríamos extenderla en general al intento fracasado de las vanguardias de desplegar un esquema romántico-didáctico. A pesar de que Vertov propone un nuevo presente para el cine a través de diferentes manifiestos, su teoría, tal y como veremos, no acaba de escapar de los axiomas románticos de la obra de arte como encarnación de lo infinito y del artista como único mediador del sentido de la obra.

inesperados, etc.» (57). Sin embargo aquello que realmente caracteriza la tarea del cineasta es el montaje: «Cualquier filme del cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del filme» (57). Para Vertov la acción de montar se desarrolla a lo largo de todo el proceso de creación del filme, cuando se elige el tema de entre los millares posibles, cuando se observa para obtener imágenes de su tema, incluso cuando establece el orden de la estructura de la película filmada. En nuestra opinión esta caracterización del «cine-verdad» o «cine-ojo» como síntesis del *cineasta-cámara-pantalla*<sup>225</sup> representa el esquema romántico de aproximación al arte, en la medida en que un filme es concebido como el único objeto finito capaz de presentar la infinitud de la verdad de las cosas y el cineasta como único sujeto capaz de dar cuenta de su distribución a través de las operaciones de montaje. Al fin y al cabo, lo que Vertov defiende es que la verdad de un filme, en última instancia, está determinada por el montaje que el cineasta realiza del mismo o, como dice el propio Vertov, por «los intervalos» entre las imágenes: «La escuela del cine-ojo exige que el film se construya sobre los “intervalos”, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro» (58).

En nuestra opinión la lógica del montaje propuesta por la concepción filmica de Vertov se asemejaría a la lógica del «montaje simbólico» descrita por Rancière en *Le Destin des images* (2003a: 66-78) a partir del análisis de la obra de Jean-Luc Godard. Para el filósofo francés el «montaje simbólico» que caracteriza la época post-*Histoire(s)* de Godard tiene sus orígenes en el «montaje dialéctico» que caracterizaba su época política militante. En dicha época —época en la que formaba parte del grupo Dziga Vertov— Godard tenía la misión de transformar la actividad cinematográfica en una actividad práctica de carácter pedagógico, ético, cuya función social consistía en criticar la ideología y aparatos ideológicos del Estado, y en construir, de acuerdo con la teoría, el nuevo mundo emancipado. El montaje dialéctico servía para denunciar la falsedad de las imágenes seductoras con las que «los amos del mundo» ocultaban los mecanismos

---

<sup>225</sup> Así lo expresa Vertov: «Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara + Cine-organizo (yo monto))» (1922: 56).

de dominación burguesa (*id.*, 2008a: 69). A través del «montaje dialéctico» Godard aspiraba a la presencia pura de la «imagen sin significación», de su «estar-ahí-sin-razón» (*id.*, 2003a: 32). Para ello extraía las imágenes de sus contextos convencionales y, posteriormente, las unía a elementos heterogéneos e incompatibles, produciendo un choque, un violento conflicto. Tal conflicto, por transformar imágenes familiares en extrañas, cuestiona los sistemas y reglas con los que reconocemos el mundo. Es decir, el choque, la separación, es lo que revela el secreto del mundo, su Otro original, «l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses» (67). Sin embargo, esta operación dialéctica nada decía de él más que carecía de sentido según el régimen perceptivo sensorio-motriz: «elle fait des chocs ainsi élaborés de petits instruments de mesure, propres à faire apparaître une puissance de communauté disruptive, qui impose elle-même une autre mesure» (66). En otras palabras, la técnica del montaje dialéctico tiene por objetivo la destrucción del sentido convencional de las imágenes de la realidad percibida. De esta manera podríamos identificar dicha poética con una suerte de *teología* negacionista: «teología», ya que señala al lenguaje fílmico como el único capaz de declarar la *presencia* de un Otro y «negacionista», en la medida en que dicha declaración carece de sentido.

Sin embargo, para Rancière, Godard, en *Histoire(s) du cinéma*, intenta redimir la imagen del «negacionismo» al que la había relegado el «montaje dialéctico» añadiendo una segunda operación. Esta segunda operación consistirá en re-establecer «une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d'une relation plus fondamentale de co-appartenance, d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptibles donc de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle» (2003a: 67)<sup>226</sup>. Por tanto, el «montaje simbólico» de las *Histoire(s)* consta de

---

<sup>226</sup> La operación dialéctica del «montaje simbólico» que realiza Godard en las *Histoire(s)* se evidencia en diferentes procedimientos fílmicos: la separación de imágenes de cualquier film de Hollywood con la ayuda de planos en negro para que queden aisladas y se interrumpa el encadenamiento propio del régimen representativo; la producción de un desfase entre la palabra y la imagen; la realización de sobreimpresiones con imágenes pertenecientes a diferentes films, etc. Este peculiar anti-montaje, que alcanza su mayor grado de perfección en el episodio «Introducción al método de Alfred Hitchcock» de las *Histoire(s)*, rescata las imágenes (las aspas, el mechero, las gafas, las botellas, etc.) de las intrigas del cineasta británico y las convierte en iconos de la presencia original de las cosas. Por otro lado, la

dos procedimientos de montaje: un procedimiento *negacionista* por el que se libera la imagen de todo sentido conocido mediante un enfrentamiento dialéctico entre elementos heterogéneos, y un procedimiento *afirmacionista* por el que se reinstaura la potencialidad icónica de la imagen mediante la yuxtaposición con elementos análogos.

Esta es, en nuestra opinión, la poética de montaje utilizada por Vertov en películas como *El hombre de la cámara* [*Chelovek s kino-apparatom*] (1929) o *Entusiasmo* [*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*] (1931). Así, podríamos decir que, a través de la técnica del «montaje simbólico», Vertov trata de evitar la *teología* negativa que subyacía en el «montaje dialéctico» de muchos de los cineastas formalistas rusos de su época<sup>227</sup>. A través de su concepción de montaje en «intervalos» Vertov pretende afirmar la potencialidad simbólica de las imágenes heterogéneas, evitando así caer en el carácter meramente destructivo del «montaje dialéctico». Sin embargo, en nuestra opinión, el «montaje simbólico» no es capaz de evitar una concepción teológica o romántica del cine porque parte del «montaje dialéctico» como operación fundamental. Dicho en otras palabras, el «montaje simbólico», al asumir la ley del Otro irrepresentable, acaba relegando cualquier intento «afirmacionista» de redimir el significado de la imagen al

---

operación de «familiarización de metáforas» del «montaje simbólico» de las *Histoire(s)* se evidencia en el uso de diferentes conexiones entre imágenes heterogéneas, sonidos y palabras que muestran alguna analogía en la distancia. El mejor ejemplo de esta operación analizada por Rancière la encontramos en el fragmento que une las palabras de Godard sobre George Stevens –el director de Hollywood que filmó en 1945 Auschwitz y Ravensbrück, y sobre la resurrección del documental durante la Segunda Guerra Mundial– con imágenes extraídas o separadas de *A Place In the Sun* (George Stevens, 1951), del documental citado sobre el exterminio, del niño de *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) y del cuadro de Giotto *Noli me tangere*.

<sup>227</sup> Eisenstein fue uno de los primeros en definir el arte del cine como una operación intelectual que pretendía «dinamizar el punto de vista tradicional» a partir del principio dialéctico del conflicto entre opuestos. Para ello, dice el cineasta ruso, es necesario desarrollar una nueva técnica del montaje que se oponga a las tradicionales técnicas de montaje puestas al servicio de la descripción de la naturaleza mediante largos planos. El montaje dialéctico aparece así como una «idea» que surge de la colisión de planos independientes opuestos entre sí (Eisenstein, 1949: 45-63). En nuestra opinión, podemos reconocer en esta concepción del cine como único medio capaz de acceder a lo irrepresentable de la realidad el origen de una tendencia ética *hard* del cine contemporáneo. Una «iconoclasia nihilista», diría Badiou, cuyo principal exponente sería el de un cine experimental o abstracto.

ámbito de lo divino (Badiou, 1993a: 48) y del «misterio» (Rancière, 2003a: 67), encumbrando al cineasta como único sujeto capaz de tener acceso a dicho significado.

Considerado desde el punto de vista del materialismo dialéctico que orienta el proyecto filosófico de Badiou, el «montaje simbólico» de Vertov fracasaría en su intento anti-teológico de oponerse al montaje realista del cine tradicional por asumir la misma concepción idealista que asume el montaje dialéctico de los cineastas formalistas. De acuerdo a la concepción maoísta de la figura dialéctica, la lógica del montaje dialéctico no debería de ser concebida como una operación que niega la lógica del montaje realista aspirando a su eliminación, sino como una operación que la niega al tiempo que la conserva para existir. Se trata, tal y como vimos, de una figura que afirma la disyunción de dos lógicas opuestas. Desde este punto de vista podríamos decir que el «montaje dialéctico» desarrollado por el «montaje simbólico» de Vertov mantiene su carácter idealista ya que no conserva a su *enemigo*, a saber, el montaje realista<sup>228</sup>. Así, el cineasta ruso se ubicaría como único responsable del significado de sus filmes que, en última instancia, no sería otro que la idea de una sociedad comunista.

Por otro lado, el esquema romántico subyacería también en aquellos discursos teóricos que se aproximan a un filme para extraer la «verdad» que esconde. Esta hermenéutica, propia de la crítica de cine, postularía una suerte de sentido absoluto que se encarna, a la vez que se oculta, en la finitud de un filme. Su tarea consistiría en tratar de «liberar» dicho sentido de su ocultación finita encontrando ese «punto de conexión» con la intención del cineasta. Para realizar esta tarea con eficiencia el crítico debería reconstruir el *mundo* al que pertenecía la intención del artista creador acudiendo a otros ámbitos del conocimiento (psicología, historia, sociología, periodismo, etc.).

### **2.3.2.2.1.3.- El esquema clásico y la estética del cine**

---

<sup>228</sup> En nuestra opinión, dicha concepción del cine se encontraría en el origen de las tendencias *teológicas* «afirmacionistas» del cine contemporáneo —o como lo denominaba Jacques Rancière, el «viraje ético *soft*»— con el Godard post-*Histoire(s)* como su mayor representante.

Finalmente, el esquema clásico se aproximaría al cine sin mostrar interés alguno en utilizarlo como transmisión didáctica de una verdad que le es ajena o en sustraer la verdad que un filme esconde. Para el esquema clásico el rol del cine, en la medida en que permite liberar las pasiones a través de «transferencias sobre lo aparente», es fundamentalmente terapéutico. El criterio que regula esta tarea es la identificación del espectador con el filme. Por tanto, el esquema clásico centra su interés en lo semejante y lo verosímil que resulta un filme para permitir la catarsis del espectador. Ahora bien, dado que el lugar de lo verosímil es el imaginario del sujeto, el estudio de la identificación remite al estudio de la interioridad subjetiva del espectador, es decir, su psique. Desde este punto de vista el esquema clásico tiene su principal representante en las teorías psicoanalíticas aplicadas al ámbito cinematográfico<sup>229</sup>. Aplicando el concepto lacaniano de «imaginario» al ámbito cinematográfico, estas teorías han profundizado principalmente sobre las nociones de «identificación espectral» y de «transferencia de las emociones». Tal y como nos dice Jacques Aumont la teoría lacaniana del imaginario nos remite a las identificaciones formadoras del sujeto y a la relación de dicho sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio. En Lacan, la palabra «imaginario» debe tomarse estrictamente ligada a la palabra «imagen»: «[...] las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales» (Aumont, 1990: 125). Para Lacan, la primera formación imaginaria canónica se produce en el estado del espejo y se apoyará en una imagen afectiva y especular. De manera que las imágenes que va encontrando un sujeto van alimentando dialécticamente su imaginario, desarrollando tanto su propio registro identificatorio como el de los objetos que se encuentra a partir de la base de las

---

<sup>229</sup> Según Robert Stam la utilización del psicoanálisis por parte de la teoría filmica está basada fundamentalmente en la reformulación a cargo del psicoanalista francés Jacques Lacan de la teoría de Freud, más notablemente en su énfasis sobre la relación del deseo y la subjetividad en el discurso. Esto significa, en primer lugar, que los procesos inconscientes son de naturaleza esencialmente discursiva y, en segundo lugar, que la vida psíquica es a su vez individual y colectiva. El énfasis sobre los procesos inconscientes en los estudios filmicos es lo que se conoce como «aproximación metapsicológica» porque trata de la construcción psicoanalítica del sujeto espectador del cine. El objetivo de esta construcción consistía, por tanto, en el estudio desde el psicoanálisis de la «producción de subjetividad» en la situación de visionado de la película (Stam et al., 1992: 147-9).

identificaciones ya operadas. Uno de los teóricos que más ha profundizado sobre la noción de «imaginario» e «identificación» aplicada al cine ha sido Christian Metz. En «Le Signifiant imaginaire» (1975), Metz nos dice que el cine, al no poseer presencia real alguna, está constituido por representantes o «significantes imaginarios». Siguiendo directamente el hilo del enfoque lacaniano que relaciona estrechamente imaginario e identificaciones, Metz ha desarrollado una teoría de la identificación espectral en dos niveles: identificación «primaria»<sup>230</sup> del sujeto espectador con su propia mirada e identificaciones «secundarias»<sup>231</sup> con elementos de la imagen cinematográfica. Desde este punto de vista, para Metz, la imagen cinematográfica, en tanto «significante

---

<sup>230</sup> Metz define la identificación cinematográfica primaria como la identificación del espectador con el mismo acto de mirar: «Yo estoy percibiéndolo todo [...], la instancia constitutiva [...] del significante cinematográfico (soy Yo el que hace la película) [...]. El espectador *se identifica con él mismo*, con él mismo como un puro acto de percepción (como el estar despierto, alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y así como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*» (Metz, 1975: 48-49). Esta clase de identificación es primaria porque es la que hace posible todas las identificaciones cinematográficas secundarias con personajes y hechos en la pantalla. Metz pone así en relación esta identificación cinematográfica primaria con la identificación lacaniana de la fase del espejo. Así, la participación ficcional del espectador cinematográfico en el desarrollo de los hechos se hace posible por esta primera experiencia del sujeto, similar a aquel momento anterior en la formación del ego, cuando el niño pequeño empieza a distinguir objetos como diferentes de sí mismo y, al hacerlo, comienza a distinguir un yo. El símil entre el sujeto en la fase del espejo y el espectador en el cine ha dado pie a una concepción del cine entendida como una respuesta a nuestro deseo de plenitud (Baudry, 1975). Esta concepción figuró ampliamente dentro de un importante debate teórico en Francia durante los años setenta (implicando a Baudry, Marcellin Pleynet, Jean-Patrick Lebel, Jean Narboni, Jean-Louis Commoli y otros, y revistas como *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* y *Tel Quel*) sobre la relación entre el aparato, el sujeto y la ideología. Este debate tuvo también un alcance político en tanto se cuestionaba acerca de las posibilidades de un cine alternativo y materialista, un cine que enfatizara la contradicción y esas diferencias borradas en la producción del sujeto trascendental (ejemplificado por el trabajo de Godard y del Grupo Dziga Vertov, Jean-Marie Straub/Danielle Huillet y otros) (Stam et al., 1992: 178).

<sup>231</sup> «En lo que se refiere a las identificaciones con personajes, con sus propios niveles diferentes (personaje fuera de campo, etc.) son identificaciones cinematográficas secundarias, terciarias, etc.; tomadas en su conjunto en oposición a la simple identificación del espectador con su propia mirada, constituyen la identificación cinematográfica secundaria, en singular» (Metz, 1975: 58). Este concepto de múltiples posibles identificaciones proporciona una escapada al concepto monolítico de «identificación primaria». A partir de estas identificaciones secundarias «los espectadores son capaces de ocupar múltiples posiciones identificatorias, bien sucesiva o simultáneamente» (Bergstorm, 1979, 38).

imaginario» aparece como una «presa ideal» para el imaginario del espectador (las imágenes secundarias que provoca una película son mucho más intensas y más numerosas que las que puede provocar un cuadro o una fotografía) (Aumont, 1990: 126). Finalmente Metz nos muestra como aquello que llamamos «identificación» no es más que una especie de reacción empática con los personajes de un filme, es decir, aquello que en el reino psicoanalítico se considera las identificaciones secundarias. De manera que el espectador que observa un filme y se identifica con sus personajes, no sólo experimenta una transferencia cognitiva («yo veo cómo tu ves, desde tu posición»), sino una transferencia empática o afectiva («yo sé cómo tú sientes») (Stam et al., 1992: 176)<sup>232</sup>.

Desde nuestro punto de vista los discursos filosóficos que adoptan el esquema clásico estarían representados por los estudios estéticos del cine. Estos estudios tratarían de aplicar al ámbito cinematográfico las categorías estéticas que la filosofía ha aplicado al arte a lo largo de más de dos siglos. Por «estética del cine» podríamos entender, por ejemplo, los trabajos de Jacques Aumont o algunos de los estudios de Noël Carroll. En su libro *L'Esthétique du film* (1983), Jacques Aumont define la estética del cine de la siguiente manera:

[...] l'étude du cinéma en tant qu'art, l'étude des films en tant que messages artistiques.  
Elle sous-entend une conception du «beau» et donc du goût et du plaisir du spectateur

---

<sup>232</sup> Para Aumont la teoría de la empatía aplicada al arte tiene origen en el libro de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1913). Worringer desarrolla una estética psicológica a través de los conceptos de «abstracción» y «empatía» [Einfühlung]. El concepto de «abstracción», tomado de Alois Riegl, concebía la producción artística como derivada de un «querer» artístico, anónimo y general, que estaba ligado a la noción de «pueblo», mientras que el concepto de «empatía» concebía la producción artística como aquella capaz de producir una «feliz relación (que para un psicoanalista, sería de naturaleza identificadora) con el mundo exterior» (Aumont, 1990: 127-128). Worringer nos propone en su ensayo una historia del arte fundada enteramente en determinaciones psicológicas de naturaleza afectiva: el arte imitativo, naturalista, se basaría en esta relación de identificación con el mundo que es la «empatía»; mientras que el arte «abstracto», geométrico, se apoya en otros afectos, en una profunda necesidad psicológica de orden que intenta compensar lo que el contacto con el mundo exterior puede suscitar de angustia. Para Aumont, esta última idea de compensación de la angustia existencial por el arte ha tenido una notable fortuna en diversas formas de terapia relativamente recientes (128).



comme du théoricien. Elle dépend de l'esthétique générale, discipline philosophique qui concerne l'ensemble des arts. L'esthétique du cinéma présente deux aspects: un versant général qui envisage l'effet esthétique propre au cinéma et un versant spécifique centré sur l'analyse des oeuvres particulières: c'est l'analyse de films (7).

Otro representante de la «estética del cine» podría ser el filósofo americano Noël Carroll. A lo largo de los últimos veinte años Carroll ha desplegado en el ámbito cinematográfico muchos de los beneficios que el cuestionamiento estético ha ofrecido a las humanidades (Bordwell, 1996: ix). El despliegue de una «estética del cine» aparece evidenciado en su tercer libro, *The Philosophy of Horror* (1990). En la introducción Carroll define las intenciones del libro haciendo suyas las de Aristóteles en la *Poética*: «Tomando a Aristóteles para proponer un paradigma de lo que puede ser la filosofía de un género artístico, ofreceré a continuación una explicación del terror [*horror*] en virtud de los efectos emocionales que están diseñados para causar en el público» (1990: 32)<sup>233</sup>. A lo largo de libro Carroll pondrá a debate la categoría filosófica de «horror» a partir del estudio de los problemas que surgen en torno a la estructura, el afecto y las funciones sociales de las ficciones del denominado «art-horror». A lo largo de su investigación, además confrontará y desarrollará las nociones generales de «suspense» e «identificación con los personajes» dándoles una nueva interpretación.

### **2.3.2.2.2- El proyecto de una inestética del cine: el discurso igualitario y universal de la filosofía en su identificación de verdades cinematográficas**

Llegados a este punto podemos definir qué entiende Badiou por una inestética del cine. «Inestética del cine» designará al conjunto de operaciones discursivas por medio de las cuales la filosofía se aproxima a una situación fílmica concreta argumentando, de una manera objetiva, el vacío de sentido de sus verdades contemporáneas. Así, si aplicamos la definición genérica de «inestética» con la que Badiou comenzaba su artículo «Art et philosophie» al ámbito cinematográfico, podríamos afirmar lo siguiente:

---

<sup>233</sup> En su traducción española se ha traducido el término inglés «horror» como «terror», mostrando así una indiferencia entre estas dos categorías, las cuales, tal y como ha señalado Félix Duque en *Terror tras la postmodernidad* (2004), designan afectos diferentes. Nosotros mantendremos el término «horror» de la versión original inglesa.

Por inestética del cine entendemos una relación de la filosofía con el cine que, al postular que el cine es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética del cine describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunos filmes.

La filosofía se aproxima al cine con una actitud inestética si asume la capacidad de éste de producir verdades artísticas, lo cual significa también asumir que, mientras que la filosofía depende del cine para construir su Idea, el cine puede prescindir de la filosofía para construir la suya. Así, mientras que la actitud didáctica o clásica de la filosofía acaba condicionando el discurso cinematográfico a sus propios objetivos, la actitud inestética se aproxima al cine condicionada por sus «efectos intrafilosóficos» (la existencia o no de verdades cinematográficas). Podríamos decir que la tarea de la filosofía, como inestética del cine, pensaría el pensamiento verdadero que el cine piensa a partir de sus propios acontecimientos.

Por otro lado, para la actitud inestética no todo el cine es pensamiento verdadero, sino únicamente aquellos filmes que piensan lo real de su propio ámbito, a saber, los acontecimientos cinematográficos contemporáneos. En este sentido podríamos afirmar que existe una ética del cine que subyace a la inestética de Badiou y que le permite discernir entre un cine *bueno* –el arte del cine– y un cine *malo* –el cine de la industria hollywoodense (realista o de ficción) y el cine experimental (*found footage* o abstracto). Sin embargo, a diferencia del giro ético que ha caracterizado las concepciones posmodernas del arte contemporáneo, esta ética le permitirá discernir entre un cine *bueno* y *malo* sin acudir a la figura pura de un Otro absoluto. La ética de las verdades que subyace en el proyecto filosófico de Badiou se fundamenta en la fidelidad a una figura lógica impura, una figura dividida que nos impide pensar en el carácter negativo de una verdad fílmica sin atender a una situación concreta y, por tanto, a una lógica dominante.

Asimismo, el hecho de postular las verdades como inmanentes y singulares al ámbito cinematográfico le permite trascender el esquema romántico. Aunque la actitud inestética coincide con la romántica en concebir el cine (y el arte en general) como un ámbito capaz de encarnar la infinitud de la verdad, se alejará de ésta al no someterla a la finitud de un filme. De esta manera evita sublimar la figura del cineasta como único sujeto capaz de dar cuenta de dicha verdad. Tal y como hemos repetido a lo largo de esta investigación, para la inestética la infinitud de una verdad cinematográfica estará presentada por la infinitud de una secuencia objetiva de filmes (o por algunos de sus momentos) que afirman una lógica que irrumpe con excepcionalidad en un ámbito cinematográfico. Así, la subjetividad del cineasta aparece como un elemento neutro de esa afirmación.

#### **2.3.2.2.1.- El discurso inestético del cine: la fenomenología objetiva aplicada al ámbito cinematográfico**

El esquema o la actitud inestética permiten a la filosofía pensar con claridad y objetividad la situación cinematográfica actual trascendiendo la figura subjetiva del cineasta. La filosofía simplemente deberá prescribir la materialidad del ámbito cinematográfico (sus «imágenes-movimiento» y sus «imágenes-tiempo») para identificar aquellas «configuraciones» que presentan novedades formales con respecto al orden formal dominante. Estas configuraciones, en la medida en que son un múltiple genérico excepcional, no podrán ser identificadas con un autor o con un género cinematográfico conocido, ni responderán a un contorno finito y delimitado de filmes, ni siquiera con una totalización posible bajo un solo predicado, sino que se mostrarán como una excepción a la norma.

En otras palabras, la tarea de la filosofía inestética con respecto a la situación actual del cine será la de prescribir la existencia axiomática de un mundo «contado-por-uno» y de describir con objetividad lógica la existencia de cuerpos excepcionales a la norma. Esta tarea axiomático-descriptiva (ontológico-lógica) ha sido identificada por Badiou como «el método de la fenomenología objetiva». En primer lugar la fenomenología objetiva aplicada al cine sería una tarea axiomática porque partiría de la prescripción

ontológica de las unidades elementales materiales que pertenecen a la situación cinematográfica actual. Esta tarea, que ya fue descrita en el apartado anterior al referirnos al componente real de la escena filosófica, consistiría en designar las imágenes cinematográficas como las unidades elementales de dicha situación, así como las partes y sub-partes a las que pertenecen, es decir, su clasificación en subconjuntos (géneros, subgéneros, autores, nacionalidades, etc.). En segundo lugar, sería descriptiva porque la operación de identificar objetivamente a una verdad pasaría por describir la lógica de los fenómenos cinematográficos dominantes, es decir, aquellas tendencias absolutamente evidentes y necesarias para dar al mundo-cine actual una «envoltura». Estas operaciones, propias del cine comercial de masas, condicionarían el aparecer del resto de elementos de dicho mundo. Así, y dado que el cine comercial obtiene la virtud de ser de masas de las imágenes populares del mundo contemporáneo, es de suponer que dichas descripciones tratarán acerca de la apropiación filmica de dichas imágenes. Por otro lado, y dado que las operaciones lógicas del cine se constituyen por apropiación de las lógicas formales de otros ámbitos artísticos, es de suponer que dichas descripciones tratarán acerca de las relaciones dominantes que el cine tiene con otras artes. Una vez realizada esta descripción será posible identificar con objetividad las verdades-cine. Estas verdades, ya que son lógicamente fieles a la lógica inexistente de un acontecimiento-cine, se mostrarán en la situación actual del cine como el «reverso» inmanente de las operaciones dominantes anteriormente descritas. Sin embargo estas verdades, como «reverso» lógico de lo máximamente existente, aparecerán carentes de lógica. Pero esta carencia de lógica no será más que una ilusión, pues lo que realmente evidencia es la reivindicación de un nuevo orden lógico para la situación cinematográfica actual. Un orden en el que las operaciones formales que se derivan de las verdades-cine tengan la misma existencia que las dominantes.

Ahora bien, ¿en qué medida los textos cinematográficos de Badiou evidencian una inestética del cine? Desde nuestro punto de vista los textos cinematográficos de Badiou no son, en sí mismos, la presentación de una inestética del cine contemporáneo, sino una síntesis de los cuatro discursos descritos: ético, hermenéutico, estético e inestético. A lo largo de sus textos filmicos Badiou nos muestra un discurso ético cuando utiliza personajes filmicos para presentarnos las figuras éticas que constituyen la Idea del

presente. Por ejemplo, en «Le cinéma révisionniste» (1977a), «Le plus-de-voir» (1998d), «Passion» (2001b), «La fin d'un commencement» (2005c), «La capture cinématographique des sexes» (2000a) y «Oui a l'amour, sino la solitude» (2002). También nos muestra un discurso hermenéutico en algunos de sus textos cuando interpreta la temática de algunos filmes para transmitirnos e introducirnos en su sistema conceptual. Así lo hace cuando interpreta *Le Diable, probablement* de Bresson en «Le Suicide de la grâce» (1978), *Der letzte Mann* de Murnau en «Notes sur Le Dernier des hommes (*Der letzte Mann*)» (1997e), *A Divina Comédia* y *O convento* de Manoel de Oliveira en «*La Divine Comédie* y *Le Couvent*, Manoel de Oliveira» (1998c), *Identification d'une femme* de Antonioni en «La capture cinématographique des sexes» (2000a), *The Matrix*, *Cube* o *eXistenZ*, en «Dialectique de la fable» (2003b), *Magnolia* en «Oui a l'amour, sino la solitude» (2002), *Histoire(s) du cinéma*, *Passion* y *Tout va bien* de Jean-Luc Godard en «Le plus-de-voir» (1998d), «Passion» (2001b) y «La fin d'un commencement» (2005c) respectivamente, y *Pardon* de Udi Aloni en «Les dimensions de l'art» (2006a). También nos muestra un discurso estético<sup>234</sup> cuando elabora su teoría del cine y clasifica las imágenes filmicas a través de las categorías de «movimientos globales», «movimientos locales» y «movimientos impuros». Este tipo de discurso aparece de manera ejemplar en aquellos textos en los que Badiou ha elaborado dicha teoría: «Les faux mouvements du cinéma» (1994c), «Le cinéma comme expérimentation philosophique» (2004c) y «Du cinéma comme emblème démocratique» (2005b). Finalmente, Badiou despliega un discurso inestético de

---

<sup>234</sup> Dentro de la distinción que hemos realizado anteriormente entre estética idealista y estética materialista podríamos afirmar que el discurso estético de Badiou se acercaría más a esta segunda. La estética del cine de Badiou es un intento de clasificar (dominar) las imágenes-materia-luz a través de categorías filosóficas. Este discurso, tal y como el propio Badiou afirma en «El cine como experimentación filosófica» coincidiría con la tarea que Deleuze realizó en sus dos volúmenes sobre el cine (2004c: 61-62). Tal y como afirma el propio Deleuze al comienzo del primer volumen: «El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos» (1983a: 9). Deleuze, nos dice Badiou, nos da una pista de cómo tiene que ser una clasificación de las imágenes. La obra de Deleuze nos muestra que el cine produce imágenes y que la intervención filosófica, la síntesis filosófica, no es más que una clasificación de las imágenes que no pertenece al cine. En otras palabras, «tenemos conceptos filosóficos primero, los conceptos de tiempo, de movimiento, de imagen y de signos; tenemos luego los filmes, que producen imágenes-tiempo e imágenes-movimiento, y finalmente la síntesis, que es una clasificación» (Badiou, 2004c: 62).

identificación de verdades-cine en textos como «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (1983c), «Suisse: le cinéma comme interprétation» (1983d) o «Notations interrompues sur le film comique français» (1983b), «Peut-on parler d'un film?» (1994d) y «Considérations sur l'état actuel du cinéma...» (1999a). El discurso inestético, tal y como nos muestra en estos textos, estaría constituido por una doble operación descriptiva: en primer lugar, la presentación de las operaciones dominantes de un cine comercial, principalmente en su trato singular de determinadas figuras sustraídas de las imágenes contemporáneas populares, y en su relación con otras artes; en segundo lugar, la identificación de una serie de filmes o de alguno de sus momentos en los que se muestra una operación de «reverso» de las tendencias dominantes anteriormente descritas. Estas operaciones se desarrollarán como «operaciones de depuración» de su «contagio» ontológico-lógico (1999a: 46). Depuración de su impureza ontológica, por un lado, en tanto pretenden «liberar» a las imágenes populares de sus «agenciamientos» representativos e identificatorios<sup>235</sup>; por otro lado, la depuración de su impureza lógica, en tanto dichas operaciones «liberan» al cine de sus relaciones tópicas con el resto de artes.

Ahora bien, ¿cómo entender el hecho de que Badiou haga uso de los tres esquemas de aproximación al arte sin caer en contradicciones con el carácter igualitario de la inestética? Tal y como argumentaremos más adelante el uso dichos esquemas deben entenderse como una propedéutica de la inestética del cine. La utilización de figuras éticas heroicas extraídas de personajes filmicos, propio de un didacticismo, contribuiría a la tarea persuasiva del filósofo para favorecer la participación afectiva en la tarea filosófica; la interpretación de fábulas e imágenes filmicas de acuerdo a conceptos filosóficos, propio del esquema romántico, contribuiría también a la tarea persuasiva del filósofo para introducirnos la estructura de la tarea filosófica; y, por último, la elaboración de una teoría del cine, propia de un discurso estético, debe ser entendida como la justificación teórica del cine como ámbito capaz de producir acontecimientos y

---

<sup>235</sup> Así lo expresa Badiou: «Hablar de un filme es examinar las consecuencias de un filme del modo propio en que una idea es tratada así por ese filme. Las consideraciones formales sobre el corte, el plano, el movimiento global o local, el color, los actantes corporales, el sonido, etc., no deben citarse sino en la medida en que contribuyen al "toque" de la idea y a la captura de su impureza nativa» (1999a: 30).

de ser formalizado produciendo un discurso objetivable al alcance de cualquiera. Más adelante veremos como la utilización de estos esquemas aparecen como el componente desigualitario necesario para realizar de la tarea igualitaria de la filosofía.

### **2.3.2.2.2.- Hacia una inestética del cine contemporáneo: la forma de las verdades-cine por venir**

Ahora bien, ¿qué ocurre si, como en la situación actual, no existen verdades cinematográficas? La respuesta de Badiou podría ser la siguiente: es cierto que si no existen verdades no es posible realizar el discurso inestético del cine, pero sí que podemos mantener la actitud inestética. Nuevamente Badiou pone en juego una propedéutica para el reconocimiento del acontecimiento. Aplicada al ámbito artístico esta propedéutica respondería a una educación para la «actitud inestética». La actitud inestética es el estado de alerta que debe tener la filosofía en su tarea de identificar el acontecer de verdades-cine. Anteriormente habíamos argumentado en qué medida los textos fílmicos de Badiou legitimaban al cine como el lugar donde la filosofía contemporánea debe dirigir su atención. El filósofo, dijimos, debe observar el ámbito cinematográfico porque anteriormente ya ha producido verdades. Sin embargo esta mirada atenta no puede ser una mirada confusa. El filósofo debe mirar la situación cinematográfica con la claridad de la teoría de las categorías matemáticas, «contando como uno» sus elementos y sus partes, y describiendo con objetividad sus lógicas. La fenomenología objetiva aplicada al cine nos permitirá realizar esa tarea.

En su textos Badiou realiza la primera parte de la operación descriptiva, a saber, la descripción de las tendencias dominantes del cine contemporáneo respecto a la imagería contemporánea y respecto a su relación con las otras artes o, en palabras de Badiou, «las operaciones concluyentes practicadas sobre cierta cantidad de motivos dominantes, más o menos codificados en los géneros» (1999a: 47). Partiendo de estos motivos dominantes es posible deducir la forma lógica con la que debemos esperar el acontecer de las nuevas verdades-cine. En «Considérations sur l'état actuel du cinéma» (1999a) describe cinco tendencias dominantes del cine en relación a su uso del las imágenes populares contemporáneas:

1.- La visibilidad de lo sexual o el motivo de la desnudez erótica. Esta figura representaría el uso convencional de la imagen del cuerpo desnudo puesto al servicio del placer y la sexualidad. Dentro de este motivo Badiou también incluirá el género pornográfico (48).

2.- La violencia extrema y la crueldad. Este motivo envolvería los temas del «asesino serial extorsionista» (*Seven*) y sus variantes fantásticas sangrientas (*Halloween, Scream...*), el género neopolicial violento, algunos filmes sobre la mafia, el fin del mundo y los sobrevivientes tribales que se degüellan entre sí (48-9).

3.- La figura obrera. Este motivo estaría representado por el retorno de algunos filmes, principalmente ingleses y franceses pero también algunos documentales norteamericanos, que retratan la figura del trabajador a través del melodrama social. Badiou pone como ejemplo *Brassed Off* [*Tocando el viento*] (1997) de Mark Herman, o *Reprise* (2006) de Herve Le Roux o *Marius et Jeannette* (1997) de Robert Guédiguian. (49).

4.- El motivo milenarista. Este motivo estaría representado por el registro de las catástrofes planetarias de las que nos salva, finalmente, un héroe norteamericano cualquiera. Para Badiou lo que subyace en este tipo de filmes es el concepto de mundialización entendido como dominio de la superpotencia norteamericana, del capital en su forma desenfrenada y de las ideologías ecológicas relativas a la aldea planetaria y a su supervivencia (49-50).

5.- La comedia pequeñoburguesa. Esta figura clásica del cine aparece representada en diferentes variantes modernas. Una de ellas es la tradición intimista francesa que gira en torno a la joven histerizada y a una cierta vacuidad de sus flirteos amorosos, sociales e intelectuales (por ejemplo las propuestas de Desplechin, Barbosa o Jacquot). Badiou señala como paradigma fundador de este subgénero el cine de Rohmer (por ejemplo, sus *Cuentos*) y la comedia norteamericana de los años treinta y cuarenta, bastante cercana a lo que Stanley Cavell denomina «de las segundas nupcias». Encontramos otra variante en el psicoanálisis, al que autores actuales como Woody Allen acuden con frecuencia, para mostrar una suerte de narcisismo y de histeria generalizada (50-1).



Por otro lado, respecto a las tendencias del cine en el trato de su relación con las otras artes Badiou nos presenta dos operaciones dominantes:

1.- Sobre el cine y la música. El agenciamiento convencional de la música en el cine se centra principalmente en la categoría de «ritmo». Entendiendo por «ritmo», no las características del montaje sino una «temporalidad difusa que fija [...] la tonalidad del movimiento (sacudido o apresurado o alargado o lento y majestuoso, etc.)» de todos los elementos de un filme: por ejemplo, el tipo de actuación de los actores, la intensidad de los colores, la velocidad en la sucesión de los planos. Pues bien, el uso convencional de la música únicamente es utilizado para redundar o enfatizar dicho ritmo. Badiou nos señala que en el cine hemos pasado de la música posromántica a la música posjazz, o lo que es lo mismo, de la estética enfática de la dilación (representada por las aperturas «sinfónicas» de los westerns) a la estética de la fragmentación (cuya matriz es el clip musical) (52).

2.- Sobre el cine y el teatro. Aquí subyace la pregunta por el actor de cine: ¿qué es hoy un actor de cine? Por ejemplo, ser hoy en día un actor norteamericano significa estar dominado por «el imperativo de lo sexual visible, por la confrontación con la violencia extrema, por el heroísmo milenarista». Por lo general, el paradigma de este tipo actor es el de un «atleta impasible» con un cuerpo invulnerable. De diferente manera, ser una actriz norteamericana significa, hoy en día, ser una mujer casi uniformemente decorativa o, en el caso de la neocomedia, ser «figuras de revistas, presas neuróticas de los “problemas femeninos”» (53).

Describiendo las tendencias dominantes del cine Badiou nos señala de una manera indirecta la forma con la que debemos esperar el acontecer de las verdades-cine contemporáneas. De acuerdo con el método de la fenomenología objetiva sabemos que si estas verdades aparecieran lo harían como operaciones de desplazamiento y de depuración de los motivos anteriormente descritos. Badiou nos describe la estructura formal de estas operaciones como:

1.- La desvinculación de la imagen del cuerpo desnudo de su uso como mero objeto sexual al servicio de los deseos. Estas operaciones se incluirían dentro de un

procedimiento más amplio por el que se trataría de generar una excepción a la sujeción contemporánea del amor al placer sexual. La tarea consistiría en desligar la relación amorosa de la visibilidad placentera de la desnudez íntegra. Para Badiou una tendencia a seguir sería la iniciada por Godard en *Sauve qui peut (la vie)* a partir de la filmación abstracta del detalle del cuerpo desnudo. Esta operación de depuración de la desnudez de la sexualidad pasaría por el desmontaje crítico de la pornografía convencional. ¿Es posible encontrar procedimientos artísticos en el denominado cine X?, se pregunta Badiou (48).

2.- La depuración de los relatos de homicidios espantosos propios del cine policial y de acción de las imágenes de violencia y crueldad extrema. Este tipo de operaciones pasarían por la búsqueda de un posible tratamiento trágico de dichas historias recuperando el estilo de la muerte de Hipólito en la *Fedra* de Racine o de la mitología griega. La cuestión por tanto sería: ¿es posible hoy en día una «mitología urbana» donde se integre la tragedia barroca contemporánea? (48-9).

3.- La desvinculación de la figura obrera de su sometimiento a las condiciones socio-económicas existentes sin caer en miradas nostálgicas. Estas operaciones se incluirían dentro de las operaciones contemporáneas más generales de generalización subjetiva de la autonomía de la figura obrera. Se trataría, por tanto, de pensar en qué medida el cine contribuye a instalar una nueva figura política del obrero más allá de toda visión nostálgica y de toda objetividad social. En palabras de Badiou: «Se trata justamente de la posibilidad de un cruce real entre el cine y la política, y sería necesario, sin duda, que la figura obrera sea el punto real no figurable del filme» (49). Badiou pone como pistas las operaciones realizadas su amigo y coeditor de *L'Art du cinema* Denis Lévy en el filme *L'École de Mai* (1979), o las realizadas por Godard en *Tout va bien* (1972)<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> En lo referente a los intentos del cine de realizar estas operaciones de depuración de la figura obrera de su identificación convencional resultan fundamentales los números 32, 33 y 34 de *L'Art du cinema* que tienen como título común «La figure ouvrière». En estos tres números se nos muestra cómo diferentes películas recientes (*Resource humain* (1999) de Laurent Cantet, *Rosetta* (1999) de los hermanos Dardenne, *Petite vendeuse de soleil* (1999) de Djibril Diop, o *The Big One* (1997) de Michael Moore) nos presentan nuevas formas de representación de la figura del obrero. Todas ellas, de diferente manera, cuentan historias de obreros como héroes, «subjetividades singulares» que a pesar del carácter precario de sus vidas e inmersos en una suerte de soledad inaugural son capaces de no ceder ante el estado de las

4.- La depuración de la imaginaria convencional de la catástrofe y la salvación. Esta tarea pasaría por la posibilidad de realizar un filme «épico» en el que la epopeya sea la realizada por un «héroe» cuya acción no esté restringida por la soberanía del capital o del miedo en sus diversas formas contemporáneas (terrorismo, ecologismo, etc.) sino que esté fundamentada en la confianza en los procedimientos de verdad en sí mismos (artísticos, políticos, científicos y amorosos) (50). Más adelante regresaremos sobre este punto.

5.- El desplazamiento de la comedia pequeñoburguesa contemporánea de sus retratos históricos y vacuos. Para Badiou, el modo de devolver el contenido a estas comedias pasaría por el descubrimiento de nuevas formas de representación de las relaciones amorosas en su cruce con otros procedimientos de verdad. Sólo así sería posible desligar el amor de su tratamiento narcisista e histérico.

6.- La depuración de la categoría de «ritmo fílmico» de las síntesis redundantes con el sinfonismo y con las «formas demagógicas de las músicas jóvenes». Estas operaciones pasarían por la búsqueda de nuevas síntesis entre el cine y las verdades de la música contemporánea. Para Badiou estas verdades se encontrarían representadas por la música dodecafónica o «postserial»<sup>237</sup>. Como orientación de estas operaciones Badiou

---

cosas. Estos personajes, de apariencia ordinaria, libres de todo sistema de representación (sin referencia a la nostalgia de la lucha de clases, del movimiento obrero o de cualquier reivindicación política o sindical) piensan las situaciones en las que viven, toman decisiones y tratan de transformarlas. Estas películas modifican fundamentalmente la imagen infravalorada y victimista que los medios de comunicación difunden cotidianamente sobre la figura obrera (el paro, el cierre de fábricas...) y que aplacan el coraje que es necesario a la hora de cambiar el estado del mundo. De una forma u otra, todas ellas nos presentan individuos que, a pesar de ser tratados como «posibles», son capaces de participar en al menos un «imposible» para la situación en la que se encuentran. Podríamos decir que dichas películas, aunque no sean consideradas como «políticas», contribuyen a una propedéutica de la política, en la medida en que producen una ruptura con la mirada de la opinión dominante, con el pensamiento consensual, y construyen nuevas imágenes que favorecen el empoderamiento del individuo. Véase una exposición más en profundidad de esta cuestión en E. Boyer (2001).

<sup>237</sup> Badiou alude en numerosas ocasiones al dodecafonismo o al serialismo como las verdades musicales contemporáneas. De hecho son constantes los ejemplos musicales para dar muestra de lo que es una verdad artística. Véase a modo de ejemplo el escolio, de nombre «Una variante musical de la metafísica del sujeto», que dedica a la música dodecafónica de Schönberg, Pierre Boulez o Webern en *Logiques des mondes* para ejemplificar la formación y la deriva de un sujeto artístico (2006b: 99-111).

nos propone las tentativas de incorporación filmica, y por lo tanto rítmica, de este tipo de música, en algunos filmes de los Straub o en Oliveira (52).

7.- La depuración del trabajo del actor de su agenciamiento americano o hollywoodense. Estas operaciones deberían cuestionarse la impurificación que hace el cine del actor de teatro. Se trataría, por lo tanto, de buscar nuevas formas de actuación cinematográfica «sutiles» desligadas de la evidente identificación visual de sus gestos y la sonoridad de su elocución. Para Badiou algunos filmes de André Téchiné podrían mostrar una pista de esta operación.

Resumamos. A lo largo de este apartado hemos visto como los textos cinematográficos de Badiou nos presentan las condiciones bajo las que podríamos pensar en el cine como un ámbito capaz de participar en la construcción de la dimensión simbólica de la escena filosófica. Tal y como hemos visto, dicha tarea estaría condicionada por un modo determinado de aproximación al cine. Esta actitud, a la que hemos denominado «inestética», miraría al cine como un ámbito capaz de producir verdades inmanentes y singulares, escapando así de los problemas pedagógicos derivados de la actitud romántica. Sólo desde esta actitud sería posible identificar y describir con objetividad el vacío de sentido de las verdades cinematográficas contemporáneas. Finalmente, hemos visto cómo partiendo de la actitud inestética la filosofía puede aproximarse al ámbito artístico como un ámbito capaz de condicionar la tarea filosófica. La inestética del cine (y de las otras artes en general), la ontología transitoria de la ciencia, la metapolítica de la política y la formalización onto-lógica de las relaciones amorosas constituirían los cuatro componentes simbólicos de la escena filosófica. Todos ellos son discursos necesarios para hacer «composable» la presentación pedagógica de la Idea del presente.

Pasemos a continuación a exponer en qué medida los textos cinematográficos de Badiou nos presentan el cine como un ámbito capaz de participar en la construcción de la dimensión imaginaria de la escena filosófica.

### **2.3.3.- El cine en la dimensión imaginaria de la escena filosófica: el uso del cine para la presentación persuasiva de la Idea.**

Ya argumentamos que, a través de la dimensión imaginaria, la escena filosófica posibilita que la transmisión de la Idea no sea una exposición de la Idea caracterizada por el «displacer» que produce la ausencia de sentido de las verdades que la condicionan, sino que también sea una exposición placentera. Tomando como modelo los *Diálogos* de Platón, vimos cómo la filosofía, para compensar este displacer y favorecer la transmisión placentera de la Idea, debe recurrir a diferentes recursos poéticos y literarios. Por un lado, en el estilo narrativo del enfrentamiento de personajes opuestos, el filósofo podía encontrar una forma de exposición argumental que le permitiera representar una relación paradójica entre dos términos opuestos: entre lo dominante y lo excepcional, de modo tal que fuera posible «medir esa distancia y saber si la puede franquear» (2004c: 26). Por otro lado, en la fábula, el mito, la parábola y la imagen literaria el filósofo podía encontrar la analogía y la semejanza estructural relativa a los conceptos que pretendía transmitir. Para Badiou, ambas operaciones, en la medida en que el filósofo las sustrae de su hábitat natural para incluirlas en el montaje de la transferencia de la Idea, se fundamentarían en un uso «táctico» del arte. En otras palabras, para Badiou, lo que nos dice Platón en sus diálogos es que es posible acudir al poder persuasivo del lenguaje poético siempre y cuando contribuya al objetivo filosófico. Este uso táctico, en la medida en que hace uso de las figuras artísticas no en tanto verdades-arte sino porque contribuyen al acceso de la Idea filosófica, coincidiría con el esquema didáctico expuesto en el apartado anterior. El esquema didáctico nos muestra cómo la filosofía se ha aproximado al arte en busca de objetos capaces de «encantar» a aquellos que los contemplan como falsas verdades. Esta capacidad del arte ha sido denominada por la historia del arte, «mimesis». La filosofía, por tanto, se aprovecharía del poder mimético del arte para ponerlo al servicio de su pedagogía de la búsqueda de verdades contemporáneas. En otras palabras, la filosofía obtiene del arte su poder de seducción a través de su capacidad de presentar ficciones de verdades para orientarlo a sus propios objetivos. Ahora bien, este uso mimético o representativo del arte está sometido, en el caso de Badiou, a la construcción de la Idea. Y, dado que la construcción de la Idea tiene dos dimensiones, a saber, la formal y la afectiva, el uso táctico del arte debería adecuarse a cada una de ellas. Así, la construcción ficticia de escenarios polarizados por diferentes personajes se mostraría como la operación más

adecuada para representar el componente afectivo de la Idea, mientras que el uso metafórico de fábulas, mitos e imágenes se mostraría como la operación más adecuada para seducirnos con la representación del componente formal de la Idea. De esta manera ambas operaciones, al tiempo que «tipifican» e «introducen» la estructura formal-afectiva de la Idea, nos seducen con su lenguaje persuasivo.

Vista desde la dimensión imaginaria, la filosofía pondría al servicio de la presentación de la Idea de contemporaneidad las fábulas y las imágenes que el arte le ofrece. Ahora bien, el cine ofrece a la filosofía algo que, en la mayoría de los casos, no le ofrecen la mayoría de artes. Tal y como vimos anteriormente, el cine es el arte que más seduce a las masas porque es el más impuro ontológicamente. El cine es de masas, dijimos, porque está contagiado por imágenes de lo popular y por las nuevas tecnologías. Esto ofrece al cine una ligera ventaja con respecto a las otras artes en lo que se refiere a su carácter persuasivo. Así lo expone Badiou en una entrevista reciente:

J'ai eu le sentiment que le cinéma était, parmi les arts, celui qui accompagnait réellement l'entrée dans le contemporain [...] les films, y compris les classiques du muet, offrent une idée du monde qui est toujours contemporaine, ce que ne proposent plus un tableau du Tintoret ou un quatuor de Beethoven. Cette différence, je la ressens encore: il y a quelque chose du rapport du cinéma au mode qui fait enseignement et formation de façon singulière [...] Son seul rival possible serait le roman, mais les films possèdent une disponibilité, une circulation, une captation plus vives (2010i: 14).

En estas frases Badiou hace explícita la ventaja del cine con respecto a otras artes a la hora de reforzar de manera afectiva la tarea de la filosofía. El cine es el arte que mejor contribuye al aprendizaje filosófico de la Idea del presente porque le ofrece la posibilidad de representar la Idea con imágenes reconocidas por las masas. En otras palabras, el cine «encanta» la Idea filosófica a través de imágenes populares e historias genéricas, a las que millones de individuos, o han tenido acceso o pueden tenerlo, sin necesidad de tener un conocimiento específico. Por un lado, el cine muestra en cualquier sitio y a cualquier persona que existe una «humanidad genérica»: «[...] le cinéma est un art, c'est-à-dire une présence de l'homme et des significations que l'homme prête au monde» (1957: 54). El cine seduce a sus espectadores a partir de sus

alusiones «absolutamente puras de la humanidad, la vida orgánica, la palabra y el otro» (54). Es un atributo esencial del cine abandonar todas las particularidades y hacer surgir los rasgos absolutamente comunes a todos los individuos. El cine, dirá Badiou, produce ficción de lo genérico, pero no nombra como genérica a esa ficción (2007b: 72-3). Hoy en día el cine nos muestra imágenes de lugares lejanos, de países desconocidos, de ciertas lenguas que desconocemos, de ciertas situaciones sociales que son al mismo tiempo particulares y universales (2010i: 14). Pero también el cine «c'est d'abord l'invention d'une technique» (2010g: 97). Esto le ha permitido adaptarse a las nuevas tecnologías de manera que, hoy en día, existen numerosos medios de proyectar un filme. Esta característica hace más flexible la forma de consumo de cine de manera que cualquiera puede hoy en día ver un filme en cualquier lugar del mundo: «Il est difficile de trouver un roman kazakh traduit dès l'année qui suit sa parution, alors qu'on a des chances, plusieurs fois par an, de voir dans un cinéma à Paris un film kazakh, arménien, kurde, syrien, sénégalais, ou un film du Bangladesh, ou de l'Indonésie» (2010i: 14).

En resumen, el cine ofrece a la filosofía la capacidad de seducir a las masas al permitir buscar en sus fábulas e imágenes populares el material para poder construir ficciones de la Idea. Ahora bien, tal y como nos dijo Badiou, estas fábulas e imágenes se encuentran principalmente en el cine comercial de masas. De la misma manera vimos que este tipo de cine se encuentra representado por dos modelos diferentes. Por un lado, un modelo de cine «realista» centrado en la narración de historias convencionales (comedias de enredos amorosos, tragedias y desastres contemporáneos, relatos policiales de violencia y asesinatos, sucesos bélicos del presente, historias mínimas de aquí y de allá, etc.). Por otro lado, un modelo de cine de «ficción» basado en los lenguajes pomposos de las nuevas tecnologías (historias que ocurren en mundos ficticios, relatos oníricos con personajes virtuales que habitan en lugares y tiempos inverosímiles, etc.). Es en estas fábulas donde la filosofía debería buscar el material para construir su dimensión imaginaria. Las ficciones y relatos populares del cine ofrecerían al filósofo la posibilidad de persuadir al mayor número de individuos, contribuyendo a la tarea de democratizar la filosofía. Para conseguirlo, dijimos, la filosofía tiene que someterlos a la tarea filosófica de presentación de la Idea del presente. Y dado que la Idea estaba constituida por un componente formal y afectivo,

sólo en la medida en que dichas figuras re-presenten la estructura de dichos componentes, podrían participar en él. Finalmente, la filosofía debería buscar en las fábulas e imágenes antes mencionadas dos tipos de figuras: por un lado, las figuras metafóricas que le permitan «introducir» la estructura formal de la «Idea» y, por otro lado, los «personajes de ficción» que le permitan «tipificar» la estructura afectiva de dicha Idea. En las siguientes líneas trataremos de exponer en qué medida los textos cinematográficos de Badiou realizan estas dos tareas.

### **2.3.3.1.- El cine como productor de figuras metafóricas que re-presentan la estructura formal de la Idea.**

Tal y como hemos argumentado en el punto anterior la filosofía, para Badiou, debe acudir a los filmes para buscar elementos útiles para la transmisión de la Idea. En este sentido, lo que realmente atrae a la filosofía, no es tanto el hecho de que estos filmes sean capaces de producir verdades, sino que tengan imágenes y fábulas que puedan *encantar* a un gran número de personas y posean una estructura análoga a la dimensión formal de su concepto de «Verdad» o «Idea». De esta manera, Badiou pretende apropiarse de la popularidad de los filmes sustraídos para hacer más seductor el aprendizaje de dicho concepto o de alguno de los conceptos que lo componen. Tal y como argumentamos anteriormente, en esta tarea subyacería una actitud didáctica, ya que somete las «falsas verdades» del cine a la educación filosófica.

Ya vimos en el apartado anterior que esta operación se encuentra implícita en la mayoría de textos en los que Badiou analiza un filme. Por ejemplo, en uno de sus textos más recientes, el filósofo francés se apropia de la estructura del filme de Clint Eastwood *Un mundo perfecto*, para ilustrar el carácter paradójico del origen acontecimental de toda verdad: «Le monde imparfait est celui que désassemble les assemblages paradoxaux, don cependant la vérité éclate» (2010f: 415). Pero, en nuestra opinión, el texto filmico de Badiou que mejor evidencia este uso táctico del cine es «Dialectique de la fable» (2003b)<sup>238</sup>. Este texto muestra cómo Badiou reinterpreta el uso que la filosofía

---

<sup>238</sup> Este texto surge de una conferencia hecha en marzo del 2000 dentro de las jornadas académicas «Cinéma et philosophie» realizadas en la universidad de Paris VIII.



de Platón hace del arte. Podríamos decir que *The Matrix* es para Badiou lo que el mito de la caverna fue para Platón, a saber, una perfecta representación de la Idea entendida como su puesta en escena a través de un proceso educacional. Así se refiere Badiou al filme de los hermanos Wachowski: «On ne peut évidemment qu'être frappé de la ressemblance entre cette postulation et la fable platonicien de la Caverne» (*op. cit.*: 313).

#### **2.3.3.1.1.- *The Matrix*, una alegoría del proceso de construcción de la Idea o ideación.**

Para Badiou (*op. cit.*) *The Matrix* ejemplifica, al igual que el mito de la caverna platónica, la estructura de aparición de una verdad en el mundo de las opiniones. El mito de la caverna, al igual que *The Matrix*, nos muestra un universo engañoso, fabricado por sombras, con seres humanos esclavizados por esta ficción y con un grupo de individuos que resisten a esta esclavitud y que pueden circular entre lo real del Sol y lo aparente de las sombras (321). Pero la semejanza fundamental entre ambas alegorías subyace en señalar que la operación de construcción de una verdad tiene origen en el interior del mundo de las opiniones como consecuencia de ser fiel a una ruptura con el orden simbólico establecido. Para Badiou ambas alegorías nos muestran que en el mundo de las opiniones sólo es posible aquello que es permitido por el régimen simbólico dominante, a saber, el régimen de lo relativo y lo particular. Es necesaria una ruptura con este régimen para poder pensar en lo imposible de la verdad universal. Esta ruptura aparecería de manera imprevista como una brecha en el sistema simbólico, como una disfunción. Esta brecha no sólo nos presentaría su ser contingente, sino un régimen simbólico genérico dirigido a cualquiera. De manera que únicamente permaneciendo fiel a este acontecer de lo genérico, es posible pensar en la construcción de lo imposible de una verdad dentro de lo posible del mundo de las opiniones. Veamos con más detalle en qué medida *The Matrix* responde a esta estructura.

¿Qué es *The Matrix*? Para Badiou *The Matrix* está compuesto por tres componentes fundamentales. En primer lugar, existe un mundo supuesto en el que las máquinas han tomado el poder, reduciendo a los humanos al estado de meras larvas para obtener de

ellos energía biológica. Hay pocas imágenes de este real que validen este postulado, ya que lo que interesa principalmente a los autores son los otros dos componentes. El segundo de los componentes es que las máquinas mantienen dentro de los cerebros de las larvas-humanas la ficción virtual de un mundo parecido a aquel que nosotros, los espectadores, conocemos y que también es aquel que en el filme ha desaparecido. El tercer componente nos plantea la idea de que existe un grupo de humanos que han logrado escapar de su estado de larvas y circulan entre el mundo «real» (el reino de las máquinas que absorben la energía a los humanos-larvas) y el mundo «virtual» (la «Matriz», es decir, el mundo que consolida artificialmente estos cuerpos) (312-3). Finalmente, la acción del filme se organiza a partir de la lucha excepcional de un grupo de rebeldes contra el dominio de las máquinas. Para organizar su combate utilizarán una nave espacial que les permite circular dentro de lo real, pero que también les permite introducirse en el mundo virtual.

Ahora bien, ¿quién es el elegido? ¿Quién puede participar en ese combate excepcional?: «L'élú est en effet celui que sait identifier le semblant de l'intérieur du semblant –celui qui, dans la *Caverne*, parvient à savoir que les ombres ne sont que des ombres» (318). Puesto en términos propios de la filosofía de Badiou: el punto crucial para poder participar en el procedimiento de una verdad es poder reconocer la paradoja de su acontecer. Este punto fue señalado anteriormente como la imposibilidad lógica del «sitio del acontecimiento». Recordemos que el «sitio del acontecimiento» era concebido como el momento en el que el ser aparecía bajo la forma de un agujero en su orden simbólico. Ahora bien, ya argumentamos como esta aparición, en tanto ilegal, era efímera pues los aparatos del estado dominante tendían a ocultarla enseguida. Su reconocimiento como tal quedaba relegado al reconocimiento de una huella. La fidelidad a la huella del acontecimiento era aquello que posibilitaba la participación en una verdad entendida como el «entre-dos» de un acontecimiento pasado y uno por venir. Esta estructura subyace en el comienzo del filme. Lo «real» acontece de una manera imprevista en Matrix la primera vez que Trinity se aparece a Neo: «The answer is out there Neo. It's looking for you. And it will find you, if you want it to». El encuentro con Trinity *acontece* en el orden simbólico de Matrix como una disfunción en el sistema. La «policía» (como diría Rancièrè (1995)) trata de restablecer rápidamente

dicha disfunción tratando de eliminar las posibles consecuencias de este encuentro y estableciendo la normalidad de Matrix. Tal y como nos muestra la siguiente escena del filme todo parece haber sido un sueño. El acontecimiento «encuentro de Neo con Trinity» acabó, pero Neo sigue siendo fiel a sus huellas, a aquello que Trinity le dijo. De manera que cuando aparece Morpheus (segundo acontecimiento) y le da a elegir entre acceder al mundo real o permanecer en el mundo simulacral de Matrix, Neo acaba eligiendo lo primero. Lo que realmente nos dice el filme es que una verdad debe realizarse entre dos mundos. El filme nos muestra cómo el procedimiento de revolución, encarnado por las acciones que llevan a cabo la tripulación del *Nebuchadnezzar*, es un proceso que se ejecuta en Matrix, provocando nuevas rupturas en el orden simbólico (nuevos fallos en el sistema) para conseguir nuevas incorporaciones a la causa revolucionaria. Estos cuerpos representan el cuerpo-sujeto de una verdad, un cuerpo infinito y siempre abierto a nuevas incorporaciones.

En resumen, ¿qué es *The Matrix*? *The Matrix*, para Badiou, es una alegoría que nos permite entender el concepto de «Idea» como un proceso que se lleva a cabo en el mundo del aparecer a partir del reconocimiento del ser de dicho aparecer, o lo que es lo mismo, del acontecer de sus verdades inmanentes. Ahora bien, este reconocimiento pasa por ser capaces de identificar dicho acontecer como un *desplazamiento* en la lógica del aparecer, como una disfunción del sistema simbólico, como una «*déception du voir*» (*op. cit.*: 321). Sólo es posible acceder a la Idea siendo capaces de reconocer el acontecer de las verdades como rupturas inmanentes con el orden lógico del aparecer. Badiou, por tanto, hace un uso táctico y mediador del cine en «*Dialectiques de la fable*»: utiliza una ficción popular para seducirnos con la exposición de sus semejanzas con su concepto «Idea» y así introducirnos en su filosofía.

### **2.3.3.2.- El cine como productor de «figuras tipo» capaces de transmitir los discursos ético-afectivos de la Idea del presente**

Tal y como vimos, Platón exponía su filosofía a partir de la construcción de ficciones desde el enfrentamiento de personajes que se encuentran «simétricamente» opuestos, sin que haya medida común alguna que permita mediar entre las posiciones

que cada uno defiende. Platón encontró como referente el estilo narrativo teatral. Para Badiou lo realmente significativo de esta operación es que Platón, a través de sus personajes, logra presentar «de un solo golpe» aquello que su argumento filosófico no podía sino exponer de manera sucesiva. Badiou se refería a dichos personajes con el término «ficciones típicas» o «figuras tipo». También vimos cómo en la «figura tipo» que Badiou nos presentaba resonaba con intensidad aquello que Deleuze denominó «personaje conceptual», sólo que para Badiou dicho personaje mostraba una orientación ética. La razón de este giro ético se encontraba en su definición de «afecto». En *Théorie du sujet* Badiou nos presenta a los afectos no como experiencias sensibles (tal y como lo hacía Deleuze), sino como modos de hacer *afectados* por un acontecimiento. Un afecto no era más que el nombre o concepto que nos permite identificar el hacer de un sujeto de manera consistente, de manera que a través de ellos podemos reconocer un modo o estilo de actuar. Badiou identificará cuatro tipos de afectos (angustia, coraje, superego o terror y justicia). Estos cuatro afectos deben ser entendidos como cuatro polos de un espacio topológico en el que ubicar diferentes tipos de discurso acerca de las orientaciones en el hacer de un sujeto ante un procedimiento de cambio. Para Badiou dichos discursos, ya que identifican un modo de hacer del sujeto, podrían entenderse como «formaciones subjetivas de la ética» o «éticas del sujeto» (1982: 342). Esta concepción *sui generis* del término «afecto» nos permite pensar en la «ficción típica» de Badiou como una reconversión ética de los «personajes conceptuales» deleuzianos. En otras palabras, el personaje conceptual de Deleuze se convierte para Badiou en la mejor forma de presentar los discursos ético-afectivos de la Idea del presente.

Desde esta perspectiva Badiou encontrará el sustituto del teatro en la filosofía Platón en la construcción cinematográfica de ficciones a partir del enfrentamiento de personajes. El cine, tal y como vimos, ofrece algo que el teatro no ofrece hoy en día, a saber, su capacidad de llegar a las masas. La filosofía encuentra en el cine la mejor de las artes para obtener personajes-tipo que nos presenten la estructura ética de la Idea. Esta estructura, tal y como argumentamos, estaría compuesta por el enfrentamiento de dos figuras afectivas tipo: la figura nihilista del discurso dominante de las opiniones, que se sostenía en la imagen del ser humano como mero animal guiado por la búsqueda de seguridad y de placeres efímeros y particulares; y la figura heroica del discurso

excepcional de las verdades, que se sostenía en la imagen del ser humano como un ser valiente capaz de participar punto por punto en la creación de procedimientos justos. Ahora bien, también vimos cómo este discurso heroico corría el riesgo de evolucionar hacia discursos más suavizados –propios de figuras subjetivas reaccionarias–, y hacia discursos oscuros –propios de figuras subjetivas que obtienen su referente discursivo en formas nostálgicas del pasado. Finalmente, y dado que existen cuatro ámbitos en los que un individuo puede ser afectado por un acontecimiento (el artístico, el político, el científico y el amoroso) habría que aplicar dicha estructura a cada uno de estos ámbitos.

La filosofía, en su dimensión imaginaria, debe buscar en el cine figuras-tipo que representarán los discursos éticos contemporáneos en cada uno de estos ámbitos: la figura heroica del artista que busca una nueva configuración artística haciendo frente a su adversario, a saber, la figura nihilista del artista sometido al espectáculo del mercado y al relativismo cultural, y que evita caer en las visiones románticas del artista; la figura heroica del obrero precario que participa con autonomía en un movimiento político emancipatorio haciendo frente a su adversario, a saber, la figura nihilista y temerosa del obrero que se deja llevar por las lógicas del mercado y la democracia parlamentaria, y que evita caer en las figuras nostálgicas sometidas al partido o sindicato; la figura heroica del científico que busca nuevos modelos científicos haciendo frente a la figura del científico sometido a las reglas del mercado y de la técnica, y que evita caer en las visiones literarias del científico histérico obsesionado con su trabajo y aislado del mundo; y, finalmente, la figura heroica del amante que comienza un episodio amoroso fundado en el encuentro azaroso y que se opone a la figuras dominantes del amante por acuerdo o del amante libertino, sin caer en la visión romántica del amante posesivo. La filosofía, a través de la presentación de estas cuatro figuras contemporáneas (una figura heroica, una figura dominante, una figura reaccionaria y una figura oscura o nostálgica) posibilitará que cualquier individuo pueda reconocerse además de como un animal temeroso y hedonista, como un sujeto capaz de «romper sus cadenas» para buscar la felicidad en la participación de procesos eternos y universales sin necesidad de apelar a discursos oscuros o totalitarios.

Desde nuestro punto de vista Badiou ejemplifica este tipo de operaciones en algunos de sus textos cinematográficos. Sin embargo su tarea se centrará principalmente en presentarnos las figuras éticas de los ámbitos artístico, político y amoroso. Veámoslo con más detalle.

### **2.3.3.2.1.- La figura ética del artista en busca de nuevas configuraciones formales frente a la figura del artista sometido a los condicionamientos del mercado**

En sus textos «*Passion*» (2001b) y «*Le plus-de-voir*» (1998d) Badiou nos presenta diferentes personajes sustraídos de los filmes de Godard *Passion* e *Histoire(s) du cinéma*, respectivamente, como representantes de la figura ética de un artista que busca nuevas configuraciones artísticas haciendo frente a las convenciones. En *Passion* Godard presenta la figura de un cineasta polaco, Jerzy, que trata de construir una película, *Passion*, cuestionándose en todo momento las exigencias de su productor para que cuente una historia. En una lucha continua con su productor, Jerzy tratará de construir su filme como una sucesión anárquica de momentos en los que su única preocupación consiste en filmar los cuerpos como imágenes estáticas, tal y como nos muestran algunas de las grandes obras pictóricas. Para Badiou este personaje tipifica la figura de un artista, un héroe contemporáneo podríamos decir, que trata de hacer frente a la figura ética dominante (el discurso de un cineasta sometido al cine de la industria cuyas imágenes se encuentran sometidas a la lógica de la temporalidad narrativa de una historia) representada por el productor de cine. Para ello, dicho personaje se apropiará de ideas propias de otros ámbitos artísticos. De esta manera se cuestionará en qué medida es posible imitar el uso de la luz de obras como *La ronde de nuit* de Rembrandt o *L'Entrée des croisés à Constantinople* de Delacroix. (Badiou 2001b: 266, 271-2). Parece evidente que Badiou utiliza estos dos personajes para «tipificar» el enfrentamiento de dos figuras afectivas propias del ámbito cinematográfico de la época, el discurso ético dominante que se sostiene en una concepción del ser humano como individuo sometido a las lógicas fílmicas dominantes del mercado y el discurso ético de la verdad que se sostiene en la concepción del ser humano como individuo capaz de romper con este sometimiento participando en la creación de nuevas lógicas excepcionales.

En nuestra opinión, Badiou vuelve a repetir esta operación en su texto «Un plus-de-voir» (1998d). En él Badiou nos propone que contemplemos al propio Godard como un «personaje-tipo» capaz de representar la figura heroica de un cineasta en el presente. En *Histoire(s) du cinéma*, Godard se presenta a sí mismo como un cineasta que se cuestiona el paradigma dominante de un cine hollywoodense. El cine hollywoodense, afirma Godard, es culpable de haber producido únicamente imágenes comerciales al servicio del espectáculo y de haber olvidado representar los horrores del siglo XX (272). Frente a la concepción dominante de la imagen-cine, Godard aparece como un personaje que es autor de un filme no comercial que, desde «fuera de la ley», propone un nuevo presente para el cine. Este nuevo presente pasaría por el conjunto de investigaciones llevadas a cabo según los axiomas de su configuración-verdad: «la alianza de valores plásticos y musicales» en una yuxtaposición de imágenes entendidas como «pura luz» (272-3). Desde nuestro punto de vista, Badiou presenta al personaje «Godard» de *Histoire(s) du cinéma* como la figura subjetiva heroica que, frente a la figura subjetiva dominante del cineasta de Hollywood, reivindica nuevos procedimientos verdaderos de la imagen-cine. Este personaje es el paradigma de un individuo que no se resigna al uso comercial de la imagen filmica y propone nuevas vías de investigación a partir del ser de la propia imagen-cine, es decir, de su aparecer siendo contingente.

Sin embargo, la cuestión que queda todavía por resolver es si Jean-Luc Godard, autor de las *Histoire(s) du cinéma*, lo ha conseguido o si, por el contrario, ha fracasado y sus operaciones filmicas representan las operaciones propias de una figura subjetiva romántica. En nuestra opinión, para Badiou las operaciones llevadas por Godard en dicho filme no escapan de una concepción romántica del cine que acaba ubicando la autoridad del cineasta como último «guardián» del sentido de dichas operaciones.

Tal y como dijimos anteriormente, para Rancière (2003a: 67) el Godard de las *Histoire(s)* utiliza la técnica del «montaje simbólico» para conseguir *presentar* la «pureza» icónica de la imagen mediante una operación dialéctica que libera la imagen de sus significados convencionales y una operación yuxtapositiva que las redime en un

nuevo significado a partir del establecimiento de diferentes analogías con otras imágenes, sonidos o textos. Sin embargo, el hecho de que Godard parta de una concepción dialéctica idealista resignaba la restauración del sentido de la imagen como «pureza» icónica al ámbito de lo absoluto y del misterio<sup>239</sup>. De manera que el «montaje simbólico» acaba encumbrando al cineasta como único sujeto responsable del sentido oculto que encierra la lógica de un filme. Dicho con términos utilizados por Badiou, el hecho de que Godard pretenda reinstaurar el significado de la imagen a partir de un axioma ficticio –una figura Uno–, a saber, la pura imagen-luz, le obliga a ubicarse como único mediador entre el sentido de la obra y el espectador. En otras palabras, el Godard (autor) de las *Histoire(s)* no logra llevar a cabo la tarea de una verdad-cine, tal y como la reivindica el personaje de Godard, porque su «montaje dialéctico» olvida incorporar a su *enemigo*, a saber, el montaje convencional del cine hollywoodense –aquel que se caracteriza por contar historias, más o menos convencionales, siguiendo una lógica sensorio-motriz. Podríamos concluir, por tanto, que para Badiou el Godard, autor de las

---

<sup>239</sup> En este punto resultan fundamentales las consideraciones que realiza Rancière en «Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias» (2001b: 197-215) cuando identifica las operaciones «redentoras» realizadas por Godard en *Histoire(s) du cinéma* con una sucesión de apariciones del «ángel de la Resurrección». Para Rancière este «ángel de la Resurrección» nos mostraría una y otra vez «el poder inmortal de la Imagen que resucita de toda muerte» (211). Siguiendo esta línea de interpretación romántica, Antonio Rivera (2010: 262-3) señala cómo algunos comentaristas del film de Godard, como Wajeman o Rancière, conceden una gran importancia al dictum que aparece escrito sobre la pantalla por primera vez en el capítulo 1b de las *Histoire(s)*, el titulado «Une histoire seule»: «la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección». En el capítulo 3b la cita es atribuida a Pablo de Tarso, aunque en su literalidad tal frase no aparezca en ninguna parte de la obra de este fundador del cristianismo. Al parecer, el cineasta la toma bajo esta forma a partir del artículo de J. Henric, «L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plomb» (1985). Véase, Pourvali (2006, 39-40). De igual manera Rivera señala la existencia de otras consideraciones que se resisten a leer el filme de Godard en este sentido. Así, Didi-Huberman discutirá la interpretación ofrecida por Rancière de que la obra de Godard gira en torno a la función redentora del cine: «Yo no veo ningún “ángel de la Resurrección” en las *Histoire(s) du cinéma* [...]. Decir que el documental contiene un poder de resurrección [...] no es hablar como un teólogo del fin de los tiempos sino, simplemente, como un perpetuo maravillado de la relación entre cine e historia» (Didi-Huberman, 2004, 217-20; citado por Rivera, op. cit.: 218). Sobre esta polémica, véase también *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann* (2007) de I. Perniola, en especial las páginas 108 y siguientes.



*Histoire(s)*, fracasa a la hora de llevar a cabo la verdad-filmica que el personaje-Godard predica en el propio filme.

### **2.3.3.2.2.- La figura ética de los amantes que se incorporan a un episodio amoroso de Dos a partir de un «encuentro amoroso» frente a la figura de los amantes por contrato o libertinos.**

Badiou nos presentará la estructura afectiva de la idea amorosa sustrayendo figuras típicas de filmes como *Magnolia* en «Oui à l'amour, sinon la solitude» (2002), *Identificazione di una donna* en «La capture cinématographique des sexes» (2000a), *Tout va bien* en «La fin d'un commencement» (2005c) y *Los amantes crucificados* [*Chikamatsu monogatari*] en «El cine como experimentación filosófica» (2004c). Veámoslo con más detalles.

En *Magnolia*, de Thomas Anderson, Badiou encuentra la figura discursiva del libertino. Esta figura se encuentra representada por el personaje machista que interpreta Tom Cruise. La escenificación del discurso libertino y machista aparece «tipificada» en la *performance* que Cruise realiza al principio del filme para instruir a los hombres sobre la cuestión de su relación con las mujeres. En estas clases Cruise acaba enunciando que la única relación que puede unir a un «macho» con una mujer es la relación sexual (2002: 70). Sin embargo, posteriormente el filme nos muestra que lo que realmente subyace en este discurso es la imposibilidad de Cruise de amar (aunque esa imposibilidad esté representada en términos freudianos como la ausencia de amor entre padre-hijo) (op. cit.: 71). Podríamos decir que *Magnolia* nos muestra que el discurso ético dominante de la sexualidad libertina se presenta como el reverso de la figura ética del amor.

Desde otro prisma, pero con resultados similares, Badiou interpreta *Identificazione di una donna* de Antonioni en «La capture cinématographique des sexes» (2000a). Nuevamente Badiou obtiene del filme de Antonioni la figura típica del libertino, pero esta vez bajo el personaje de Niccolo. Sin embargo, en dicho texto Badiou aborda la cuestión del amor desde una perspectiva diferente. Partiendo del supuesto de que una

auténtica relación amorosa permite identificar la sexualidad de sus «posiciones» como «hombre» y «mujer»<sup>240</sup>, Badiou sustrae la siguiente máxima: «Que una mujer ame a un hombre designa a ese hombre como identificador de esa mujer» (88). La cuestión que subyace en todo el filme es precisamente esta: ¿Es Niccolo capaz de identificar a Mavi? O lo que es lo mismo: ¿Existe una verdadera relación entre Niccolo y Mavi a partir de la cual cada uno de ellos identifique al otro como «hombre» y como «mujer» respectivamente? En el fondo, para Badiou lo que subyace a todo esto es la pregunta por la condición de posibilidad de la identificación de la diferencia sexual. El filme nos muestra a través el personaje de Niccolo la imposibilidad de identificar la posición mujer de Mavi desde la «inmanencia» del acto sexual (92). En palabras de Badiou: «[...] la sexualidad no disipa nunca el enigma de lo sexual» (94). Así, usando una sentencia lacaniana, Badiou afirmará que en el acto sexual «no hay relación sexual»<sup>241</sup> (94). El

<sup>240</sup> En «¿Qué es el amor?» (1992a: 241-60) Badiou se refiere a estas cuestiones de la siguiente manera: «“Experiencia” es tomada en su sentido más general: la presentación como tal, la situación. Y hay dos posiciones presentativas. Se convendrá en decir que las dos posiciones son sexuadas, y se las nombrará posición “mujer” y posición “hombre” [...]. Que haya dos posiciones no se puede establecer sino retroactivamente. Es en efecto el amor, y sólo él, el que nos autoriza a enunciar formalmente la existencia de dos posiciones» (245).

<sup>241</sup> En «L'étourdit», un texto publicado en 1973 en el número 4 de la revista *Scilicet* que recoge textos de su *seminario XX [Encore]*, Lacan aborda la cuestión del amor a partir de Freud analizando la cuestión de si es posible el amor en la psicosis. De manera que si lo fuera, ¿cuáles serían las condiciones para el amor? Y finalmente, ¿se anudarían amor y sexo en la psicosis? Para Freud, nos recuerda Lacan en dicho seminario, el amor es siempre narcisista y desde allí podríamos plantear que el amor es siempre recíproco. Dice Lacan: «el amor pide amor, y lo pide sin cesar» (1972: 12). Sin embargo Lacan se distanciará de Freud, quien consideraba que el amor estaba en relación con la sexualidad, al afirmar que en la sexualidad «no hay relación sexual» (17), de manera que «lo que suple la relación sexual es precisamente el amor» (59). Para Badiou, Jacques Lacan nos recuerda en este seminario que dentro de la sexualidad, en realidad, cada uno está en gran parte dentro de su propio *affaire*: «Il y a la médiation du corps de l'autre, bien entendu, mais en fin de compte, la jouissance sera toujours votre jouissance. Le sexuel ne conjoint pas. Il sépare. Que vous soyez un(e), collé(e) à l'autre, est une image, une représentation imaginaire. Le réel, c'est que la jouissance vous emporte loin, très loin de l'autre. Le réel est narcissique, le lien est imaginaire. Donc, il n'y a pas de rapport sexuel, conclut Lacan” Y si no hay relación sexual dentro de la sexualidad, concluye Badiou, «l'amour est ce qui vient suppléer au manque de rapport sexuel [...] Dans l'amour, en revanche, la médiation de l'autre vaut pour elle-même. C'est cela, la rencontré amoureuse: vous partez à l'assaut de l'autre, afin de le faire exister avec vous, tel qu'il est. Il s'agit d'une conception beaucoup plus profonde que la conception tout à fait banale selon laquelle l'amour ne serait qu'une

acto sexual no compromete a realizar ese proceso de identificación. Así lo refleja el filme cada vez que Mavi huye y desaparece después de una escena sexual (92-3). ¿Qué es lo que falla, pues? Niccolo representa la figura dominante del «puesto de mando» del orden ideológico (95). La figura autoritaria masculina deshabilita la capacidad de decisión de la figura femenina para participar con su singularidad en un proceso recíproco de identificación. Niccolo se identifica a sí mismo, pero es incapaz de identificar a Mavi. Y, ¿qué es lo que hace el hombre para tratar de identificarla? Hacerlo a través del acto sexual. ¿Cómo responde la mujer? Huyendo una y otra vez. Para Badiou estos juegos de búsquedas y de huidas continuas representan, tal y como hemos dicho, la imposibilidad de la figura ética del libertino para participar en una verdadera relación de identificación recíproca, a saber, una relación amorosa.

Ahora bien, ¿cuál es la figura ética que posibilita la relación amorosa? La figura de un individuo capaz de (re)comenzar una relación entre Dos partiendo de una decisión recíproca. La relación amorosa no se sustenta, por tanto, en la convencionalidad de la pareja, ni en el acto sexual, tal y como hemos visto anteriormente. La relación amorosa se sustenta en el continuo (re)comienzo del acto inaugural de la declaración del encuentro amoroso, cuya formalización no respondía a otra cosa que al reconocimiento recíproco de la libre decisión del otro a participar en un proyecto de Dos. Para Badiou la cuestión de este (re)comienzo es la que se presenta en el filme de Godard *Tout va bien*. En este filme Godard nos muestra una pareja, constituida por un francés (un realizador cinematográfico, interpretado por Montand) y una norteamericana (una periodista, interpretada por Jane Fonda), que se cuestiona, precisamente, la falta de relación. En una de las escenas finales del filme Fonda le pide a Montand que piense en la relación más allá de las acciones cotidianas de comer, ir al cine y el acto sexual. ¿Qué es lo que queda si quitamos todo ello? Nada. No hay relación, no hay reconocimiento de la identidad del otro porque falta aquello que lo posibilita, el amor. El amor es ese «plus-uno» que posibilita la identificación del otro a través de los pequeños actos cotidianos. Sin amor no hay más que una yuxtaposición de dos singularidades, de dos proyectos de

---

peinture imaginaire su le réel du sexe» (Badiou, 2010d: 23-4). Para más detalle acerca de estas cuestiones ver el reciente publicado por Alain Badiou y Barbara Cassin, *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur "L'Étourdit" de Lacan*, (2010).

vida. Ahora bien, para Badiou, en esta ausencia de relación subyace un olvido, el olvido de aquello que originó la relación amorosa, a saber, la declaración de la identificación mutua como dos posiciones («hombre» y «mujer») de un mismo proyecto común. Se requiere, por tanto, un (re)comienzo personal (2005c: 107, 111). Así finaliza el filme con la pareja pensándose «como parte de su historia».

Finalmente, Badiou utilizará los personajes de un filme de Mizoguchi para representar la figura ética de una verdad amorosa. En *Chikamatsu Monogatari* [*Los amantes crucificados*] Mizoguchi nos presenta a una mujer joven casada por razones económicas con el propietario de un pequeño taller. Ambos conviven juntos, pero el hombre no la ama ni desea. Aparece entonces un joven, y ella se enamora de él. Ambos se declaran su amor recíproco a pesar de las dificultades de la época, pues en el Japón medieval el adulterio se paga con la crucifixión. Los amantes terminan huyendo al campo y se refugian en la naturaleza. Finalmente, son apresados y llevados al suplicio de la crucifixión. Estas son las imágenes finales del filme. Los dos amantes sobre el lomo de una mula, atados espalda contra espalda. El plano final fija la imagen de estos dos amantes que van hacia una muerte atroz con una sonrisa vaga. Para Badiou es precisamente esta «sonrisa extraordinaria» lo que representa la relación amorosa. No se trata, afirmará Badiou, de una concepción romántica de la fusión del amor en la muerte (cuyo paradigma es el romance entre Romeo y Julieta). Los amantes nunca desearon morir: «El amor es precisamente lo que resiste a la muerte» (Badiou, 2004c: 25-6). La sonrisa representa la huella de la declaración recíproca de su amor, aquello que les hace mantenerse «atados» en vida a pesar de la ideología dominante (representada en este filme por la figura del matrimonio como contrato).

#### **2.3.3.2.3.- La figura ética de las clases populares capaces de incorporarse a nuevos procesos políticos de emancipación al margen de las formas sindicales o de partido**

En sus primeros escritos cinematográficos Badiou ejemplifica el uso del cine como instrumento táctico para aproximarse a una verdad externa, a saber, el movimiento revolucionario maoísta. Tal y como vimos, esta tarea se desarrollaría a la par que la elaboración de su *Théorie du sujet*. El objetivo de Badiou en esta época consistía en

trasladar la estructura teórica desarrollada en dicho texto a la situación cinematográfica post-mayo del 68, para identificar qué filmes responderían a una ideología reaccionaria y qué filmes continuaban siendo fieles a los axiomas maoístas. Esta es la tarea que realiza en «Le cinéma révisionniste» (1977a). En dicho texto Badiou analizará algunos filmes de los setenta tratando de identificar un cine contra-revolucionario. Así identificó este tipo de cine con aquellos filmes cuyos personajes tipificaban el discurso propio de una burguesía clásica, victimista y angustiada. Para Badiou el cine de Bergman ejemplifica a la perfección este modelo de cine en el que «bourreaux et victimes s'identifient aux miroirs du désir et de la mort, le hasard fait s'équivaloir trahison et résistance, "l'enquête" témoigne de ce que la veulerie, l'incertitude, la soumission et l'équivoque composent la loi de ce monde» (64). Para Badiou este discurso nihilista subyace también en algunos filmes de Kubrick, cuyos personajes, al igual que los de Bergman, «tipifican» una figura ética que se sustenta en la imposibilidad del ser humano para cambiar (64). Todos estos filmes tienen en común presentarnos a una nueva burguesía que se imagina en ascenso, postulándose a sí misma como heredera y legisladora de las luchas políticas populares del 68: «Nous sommes cette immense masse du peuple travailleur ordinaire» (65). Aquí subyace el principio fundamental del cine revisionista: «[...] que les masses sont, pour les nouveaux bourgeois, la matière de leur projet, non sa source; un rôle, une force asservie, non une pensée créatrice» (69). Para Badiou los filmes revisionistas relegan a un olvido la tipología del personaje popular revolucionario y cuando lo recuperan, lo hacen neutralizándolo de manera paródica o apelando a una «nostalgie provinciale» (64).

La tarea que realiza Badiou en esta época consistirá en identificar aquellos filmes cuyos personajes hacen frente al discurso nihilista revisionista. Se trataba de reconocer aquellas «figuras tipo» que ejemplificaran un discurso ético con una serie de características. En primer lugar, se trataría de un discurso que estaría sustentado en una concepción del pueblo (campesinos y obreros) como creador efectivo de la Historia y no como individuos nihilistas sometidos a su hedonismo. En segundo lugar, se trataría de un discurso que ubicaría al pueblo en el punto de vista de la resistencia y no de la opresión. Finalmente, se trataría de un discurso dividido en dos (el discurso del programa común del pueblo y el de los otros), alejándose del discurso único de la

disciplina del partido comunista (65). En esto consiste la aproximación de Badiou al cine en los setenta: en la búsqueda de personajes cuyo discurso ético-afectivo tipifique un modo de hacer revolucionario al margen de los discursos oscuros del partido comunista y de los discursos nihilistas de los revisionistas.

A pesar de la distancia temporal, y consciente de que nos encontramos en una coyuntura política completamente diferente de la de los setenta, Badiou retoma en algunos de sus últimos textos cinematográficos la tarea iniciada en los setenta. Sólo que esta vez esta tarea no estará *suturada* a su militancia maoísta sino a su militancia platónica, es decir, a la obligación del filósofo de construir una escena persuasiva para la transmisión de la Idea del presente. De esta manera Badiou se aproximará a dos filmes de Godard, *Tout va bien* y *Passion*, para aplicar de manera local la estructura desarrollada en sus primeros escritos.

Para Badiou, *Tout va bien* nos presenta de una manera ejemplar las figuras discursivas políticas que comenzaron en la revolución de mayo del 68: Montand y Fonda bloqueados en su rol de pequeño burgueses mediáticos, compañeros de ruta del PCF, el patrón de la fábrica, el «bonzo sindical», «la joven obrera violenta», «el viejo obrero reintegrado a la acción», «el maoísta establecido» (quien, conforme a las instrucciones de la *Gauche Prolétarienne*, no se manifiesta como tal) (Badiou, 2005c: 109). Todas estas figuras aparecen articuladas por la contradicción, la dialéctica, la lucha entre figuras opuestas. Sin embargo, en medio de estos combates populares, no aparece verdad alguna. El título del filme en su modo interrogativo indica el vacío que señala el filme de Godard: ¿Todo está bien? Los personajes del filme de Godard nos presentan una estructura discursiva política convencional y el título la atraviesa señalando la necesidad de buscar una nueva figura. Godard no nos presenta esta figura en ninguno de sus personajes, pero nos indica el vacío de donde partir, el fin de lo que fue un comienzo. Es tiempo, nos dice Badiou, de un re(comienzo).

En *Passion*, Badiou encuentra tipificada una estructura discursiva similar a la anterior. Al igual que en *Tout va bien*, Godard nos muestra a través de la situación de

los trabajadores de un fábrica una especie de «petit microcosme» que ejemplifica las relaciones entre la clase obrera y la patronal. En palabras de Badiou:

[...] l'usine est ramenée à deux ou trois machines et à quelques ouvrières, le patron est l'unique patron, la police n'est représentée que par un seul gendarme que le patron va chercher et la politique concentrée dans une séquence consacrée à une réunion presque virtuelle où est abordé ce qu'on voudrait dire, ce qu'on voudrait écrite, ce qu'on voudrait déclarer (2001c: 268).

En lo que se refiere a la lucha de clases Godard la resumirá de manera burlesca a través de una persecución en la que un policía y el patrón son perseguidos por un obrero. Para Badiou este «microcosmos» representa el tratamiento ordinario de la cuestión de la lucha obrera. Nuevamente Godard parece repetir la estructura propuesta diez años antes en *Tout va bien*. Sin embargo, tal y como señala Badiou, esta vez Godard nos presenta, en la ausencia de todo discurso político verdadero, una pregunta que, en lugar de paralizarnos, nos incita a la esperanza: ¿será el movimiento «Solidaridad» de Polonia un referente a seguir? En 1982 Polonia representaba la esperanza de un movimiento político obrero que trata de transformar su situación dominante (un país que por entonces se encontraba dominado por el partido comunista) sin caer en un capitalismo anárquico. Así lo expresa Badiou: «*Passion* est un film qui tente de capter cette “voie polonaise” où, finalement, une alternative non brutalement capitaliste au socialisme réel se dessinerait dans le mouvement ouvrier» (2001c: 271). Finalmente, para Badiou el filme nos presenta la estructura ético-afectiva completa que subyace a una situación política: el discurso convencional del pacto de no agresión entre la patronal (Piccoli), los trabajadores (Isabelle Huppert) y el Estado (la policía), y el discurso revolucionario de la «vía polaca».

Resumiendo: a lo largo de estas líneas hemos tratado de ilustrar el componente imaginario de la filosofía de Badiou a través del uso didáctico del cine. Tal y como hemos visto, Badiou, al igual que Platón en su día, se apropiará del poder mimético del arte para hacer más persuasiva la transmisión de sus conceptos filosóficos. En otras palabras, la filosofía de Badiou se apropia de la capacidad del cine de presentar ficciones para utilizarlo como herramienta seductora en la transmisión de su filosofía.

Ahora bien, este uso mimético o representativo del cine está sometido, en el caso de Badiou, a la construcción formal y afectiva de la Idea. Así, hemos visto cómo en la exposición de su filosofía se apropia, por un lado, de ficciones típicas para representar la estructura afectiva de la Idea, mientras que, por otro lado, se apropia de fábulas e imágenes fílmicas para introducirnos en la dimensión formal de la Idea. Ambas operaciones, al tiempo que «tipifican» e «introducen» la estructura formal-afectiva de la Idea, nos seducen con su lenguaje persuasivo.



#### **IV.- DISCUSIONES GENERALES**

En el siguiente apartado discutiremos lo expuesto en esta investigación a partir de las principales críticas que se han realizado sobre el pensamiento de Badiou. De esta manera pretendemos no sólo mostrar los puntos débiles de su sistema filosófico y de su teoría filmica, sino también posicionarnos al respecto. Dividiremos la exposición de estas críticas en dos apartados. En el primero abordaremos una de las críticas más importantes que se ha realizado al pensamiento de Badiou, a saber, la acusación de que bajo su platonismo materialista se esconde un idealismo o misticismo implícito. Partiendo de esta crítica abordaremos, de la mano de Rancière, la crítica al modernismo implícito de la inestética de Badiou y el modo en que ésta afecta a su concepción del cine como productor de verdades. En el segundo apartado abordaremos aquellas críticas que acusan a Badiou de haber olvidado el estudio de las operaciones de montaje como operaciones filmicas capaces de producir verdades a través de la construcción de nuevas configuraciones temporales. Comencemos con el primero.

##### **1.- La crítica al idealismo y al modernismo implícito de la filosofía de Badiou**

A lo largo de esta investigación hemos tratado de exponer el lugar que ocupa el cine en la filosofía de Badiou. Para ello hemos tenido que mostrar en qué consiste dicha filosofía. Tal y como hemos visto, a lo largo de más de cuatro décadas Badiou ha ido desarrollando la idea de una filosofía eminentemente práctica y comprometida con su presente. La tarea de la filosofía, nos dice Badiou, consiste en la transmisión de la Idea del presente a partir de las verdades existentes. Para ello debe construir escenas filosóficas. Ahora bien, estas escenas deberán estar condicionadas por un principio democrático y uno igualitario. La tarea filosófica es democrática porque cualquier opinión tiene cabida en la escena filosófica y es igualitaria porque cualquiera de sus participantes puede evaluar por sí mismo las opiniones que participan en dicha escena. Todo ello caracteriza la escena filosófica como un proceso pedagógico por el que cualquier individuo no sólo tiene acceso a identificar por sí mismo la Idea del presente, sino que además tiene acceso a reconocer la capacidad de cualquier individuo para ello. Sin embargo, Badiou también nos ha mostrado cómo este proceso pedagógico está

mediado por un filósofo militante. El filósofo es el encargado de poner en escena la transmisión de la Idea del presente. De manera que para garantizar los principios anteriores debe utilizar dos tipos de argumentos: un argumento objetivo cuyo referente encuentra en el lenguaje de la teoría de categorías matemáticas, y un argumento persuasivo cuyo modelo encuentra en las ficciones poéticas. Sólo así es posible identificar de manera objetiva la existencia de cuerpos verdaderos fieles a la lógica excepcional de un acontecimiento y transmitir los afectos adecuados para la incorporación a una actitud filosófica. Ahora bien, tal y como nos muestra la teoría de categorías, es necesario describir formalmente un mundo determinado para identificar cualquiera de sus objetos. Esta tarea únicamente es posible prescribiendo ontológicamente los elementos materiales fundamentales que pertenecen a dicho mundo y las funciones lógicas que regulan sus relaciones. En otras palabras, la operación democrática e igualitaria de transmisión de la Idea del presente depende, en última instancia, de la prescripción del filósofo de los elementos materiales que constituyen los mundos en los que pueden aparecer las verdades que la constituyen y de las reglas de evaluación de sus argumentos.

Pues bien, desde nuestro punto de vista este acto prescriptivo y de toma de decisiones del filósofo entra en contradicción con el principio igualitario de la escena filosófica. Tal y como argumentaremos, una prescripción es un acto que tiene su fundamento en una decisión subjetiva que carece de argumentos objetivos. De manera que, en la medida en que no puede ser corroborado por cualquiera, el enunciado prescrito chocaría con el reconocimiento objetivo de las reglas de evaluación de las opiniones que constituyen la escena filosófica. Una prescripción instauro un principio desigualitario en la medida en que requiere de la autoridad de un sujeto para hacerse valer. Desde este punto de vista se daría una situación paradójica en la escena filosófica propuesta por Badiou: el filósofo, para conseguir escenificar la presentación de la Idea según el principio de igualdad, deber recurrir a un acto original que no se adecúa a dicho principio. En nuestra opinión, esta paradoja subyace en muchas de las críticas que se le realizan a Badiou. A lo largo de estas líneas argumentaremos en qué medida es posible leer algunas de las críticas al pensamiento de Badiou desde esta paradoja. Así, veremos cómo las críticas al idealismo encubierto de Badiou que Žižek y otros realizan

pueden explicarse desde la crítica de Rancière al carácter desigualitario y anti-pedagógico de la figura del filósofo como militante. De la misma manera veremos cómo este esquema paradójico nos permite entender la crítica de Rancière al modernismo implícito en la inestética de Badiou que, aplicado al ámbito cinematográfico, genera algunas dificultades para pensar el cine como productor de acontecimientos y, por tanto, como un ámbito capaz de condicionar la escena filosófica. Comencemos por la crítica de Žižek y otros pensadores al idealismo encubierto de la filosofía de Badiou.

### **1.1.- La crítica al idealismo oculto de la filosofía de Badiou a través del componente pedagógico de la escena filosófica**

Tal y como hemos argumentado en esta investigación, para Badiou, el concepto «acontecimiento» viene ligado al concepto «revolución». Una revolución, nos viene a decir Badiou, es un acontecimiento impredecible e incalculable que está sujeto a la suerte. Reconocer un acto como revolucionario implica reconocer su novedad radical, «indecibilidad», «indiscernibilidad» e «innombrabilidad» dentro del orden ordinario de las cosas (1999b, 58). Una revolución no es detectable usando las reglas del conocimiento establecidas dentro de una situación. Precisamente, por esta situación, una revolución inaugura su propio régimen de verdad. Esto lleva a Badiou a establecer una relación entre revolución y verdad. Una revolución es el axioma de una verdad, la base de su sustento, pues no hay nada en el mundo en el que aparece que le permita sostenerse. Una revolución, en tanto acontecimiento, enfrenta a los hombres a una elección pura, una elección sin concepto. Para Badiou esta elección obliga a decidir entre dos términos indiscernibles el uno para el otro, pues no existe nada en el lenguaje existente que permita relacionarlos. Tal decisión es pura porque no exige ninguna presuposición que no sea la de la propia elección del término que permita la verificación de las consecuencias del axioma (*op. cit.*: 63). Por tanto, la decisión a la que nos enfrenta un acontecimiento no está sujeta a discernimiento, es una elección sin ningún tipo de antecedente previo que lo respalde salvo la fe en el acontecimiento. Más adelante volveremos a esta fe en el acontecimiento. De momento nos gustaría destacar que, para Badiou, el carácter excepcional y autoconstituyente del acontecimiento acaba contagiando de autonomía al procedimiento verdadero que genera. De esta manera

aquello que caracteriza a este procedimiento no es tanto la independencia de sus normas sino su originalidad.

Ante esta concepción de la revolución como acontecimiento radicalmente original, se levanta la voz de Slavoj Žižek, uno de los filósofos contemporáneos que mejor ha estudiado las cuestiones filosófico-políticas a partir de las teorías de Marx y de Lacan. Para Žižek la concepción de acontecimiento como ruptura imposible, presente en la filosofía de Badiou, sólo puede ser asumida desde una posición idealista. De manera que bajo el autoproclamado materialismo de Badiou subyacería un idealismo encubierto<sup>242</sup>:

Now my problem with this logic of event is that I am more and more convinced that it is too idealistic. In contrast, what the Lacanian notion of drive tries to account for –and this I think is maybe the ultimate materialist problem– is top put it very simply, how an event can emerge from the order of being. How does being explode into event? Although he would reject this insinuation, I think that on this question even Badiou remains stuck in some kind of Kantian opposition between being, which is simply a deposited order of being, and the magical moment of the event of truth. The materialist problem is rather how to think the unity of being and event (Žižek, 2004a: 137).

Para Žižek el problema de pensar la revolución como la aparición de un nuevo origen tiene inconvenientes políticos. Estos inconvenientes tienen su fundamento en la brecha insuperable que abre un acontecimiento entre el antiguo y el nuevo orden, entre lo posible y lo imposible. Žižek, al igual que Badiou, considera el acto revolucionario como un «imposible» que es liberado de las restricciones posibles de la situación ordinaria. La noción lacaniana de «*acto* psicoanalítico» sería adecuada para entender está lógica: «Un acto no simplemente ocurre *dentro del* horizonte dado de lo que parece ser “posible”; redefine los contornos mismos de lo que es posible (un acto cumple lo que, dentro del universo simbólico dado, parece ser “imposible”, pero cambia sus condiciones de manera que crea retroactivamente las condiciones de su posibilidad)» (Žižek, 2000a: 133). Sin embargo, para Žižek este acto no tiene que ser entendido como

---

<sup>242</sup> Las críticas al idealismo encubierto de Badiou no sólo provienen de Žižek, sino de autores como Bensaid (2004: 97, 102-103, 105), Hallward (2003, 43, 241-242) y Olivier Marchart (2005: 119-120).

algo que presenta a un individuo la necesidad de elegir entre dos o más opciones dentro de un mismo «conjunto de coordenadas», sino como algo que debería elegir para cambiar dicho «conjunto de coordenadas» (*id.*, 2001: 121). Para Žižek el término que mejor explica la lógica de la revolución no es tanto el de «nuevo origen» sino el término lacaniano de *la doublure*: «My particular focus is on the notion of drive and what Lacan refers to as *la doublure*, the redoubling, twist or curvature in the order of being which opens up the space for event» (*id.*, 2004a: 137). En otras palabras, para Žižek la revolución es un «redoblamiento dentro del ámbito del ser», más que una acción que proviene de la nada. Lo que parece destacar Žižek al relacionar el acto revolucionario con *la doublure* lacaniana, es la idea de que la radicalidad de un acto que emerge desde el orden de lo existente depende simplemente de lo fundamental que sea el cambio que produce. Como en Badiou, esto resalta el carácter retroactivo y fundador del acto revolucionario, en la medida en que únicamente es posible conocer la radicalidad de dicho cambio situando la mirada en las nuevas coordenadas abiertas por un acto revolucionario. Sin embargo Žižek, a diferencia de Badiou, lejos de enfatizar la brecha que existiría entre el ámbito del ser y del acontecimiento, de lo posible y de lo imposible, insistirá en asumirlos como una unidad «redoblada», es decir, como una unidad originada por «la dobladura» (el cambio) en el orden de las condiciones materiales de la existencia. Finalmente, para Žižek es posible pensar el acontecimiento sin apelar al concepto idealista del vacío radical o la nada absoluta. El acontecimiento se desarrolla dentro del ámbito óptico como una «dobladura», no como una brecha. El acontecimiento no es, por tanto, el aparecer del vacío del ser, sino una «torcedura» radical de su orden.

Frente a la crítica al idealismo implícito de Badiou aparece la réplica de Bosteels. La defensa que Bosteels realiza del materialismo de Badiou se fundamenta en resaltar el trasfondo dialéctico-maoísta de su filosofía. Visto desde este pensamiento dialéctico, el acontecimiento no aparecería como una novedad radical, sino como algo que divide el orden de lo posible en un nuevo orden constituido por una lucha de fuerzas «impuras» entre lo posible ordinario y lo imposible post-acontecimiental (Bosteels, 2004b: 154). Sin embargo, reconoce Bosteels, que después del fracaso marxista-leninista y del colapso de la Unión Soviética, la filosofía de Badiou se fue alejando de estas posturas

dialécticas, tal y como lo muestran sus textos *Peut-on penser la politique?* (1985b) y *Abrégé de métapolitique* (1998a)<sup>243</sup>. En estos textos subyace la doctrina ontológica del acontecimiento desarrollada en *L'Être et l'événement* a partir de la teoría de conjuntos. Según esta doctrina, el acontecimiento, que es el vacío de una situación, es revelado como un destello fugaz a través de una ruptura en la «cuenta». Ciertamente es, por tanto, que la concepción impura de la dialéctica maoísta parece no adecuarse a la pureza del lenguaje formalista de la teoría de conjuntos. Sin embargo Bosteels señala cómo la filosofía que desarrolla Badiou a partir de *L'Être et l'événement* supone un progresivo retorno a la «impureza» de la figura dialéctica-maoísta expuesta en *Théorie du sujet* y un abandono, por tanto, del pensamiento ontológico del acontecimiento desde la pureza del lenguaje de la teoría de conjuntos. Para Bosteels, Badiou nos muestra en *Logiques des mondes* que un acontecimiento no está sólo definido por su pertenencia a sí mismo, de manera que pudiera ser considerado absoluto o soberano, sino que su lógica depende de la indexación por su «sitio». Aunque el *mathema* formal del acontecimiento inscribe su originaria escisión, nada nos obliga a pensarlo más allá del «sitio» en el que ocurre y de su relación con los otros elementos que pertenecen a dicha situación (Bosteels, 2004b: 160). Tal y como expusimos, la filosofía que desarrolla Badiou en esta época se caracteriza por complementar su pensamiento ontológico, cuyo referente está en la teoría de conjuntos, con un pensamiento fenómeno-lógico. El modelo matemático que le permite integrar esta síntesis ontológica-lógica es la teoría de las categorías. Visto desde el ámbito del aparecer, un acontecimiento siempre aparece como un «reverso» de la lógica dominante. Bosteels reprocha a Žižek no haber prestado atención a este último

---

<sup>243</sup> En lo que se refiere a este último texto Bosteels señala que Badiou parece estar fuertemente influenciado por un compañero suyo ex-maoísta, Sylvain Lazarus, cuya *Anthropologie du nom* (1997) se muestra fundamental para entender el desarrollo de su discurso metapolítico en los noventa. Para Bosteels, en *Abrégé de métapolitique*, Badiou, al igual que Lazarus, rechazará la posibilidad de pensar la política como una articulación dialéctica entre las condiciones objetivas y subjetivas, o entre la esfera socio-económica y la esfera del acto político propiamente: «"Dialectical", in this context, is considered to be roughly equivalent to "historicist", "classist", and "positivist", all of which would designate a dominant yet obsolete figure of political intelligibility: a "saturated" historical mode of politics, to use the term coined by Lazarus» (2004b: 155). Tanto para Badiou como para Lazarus, una secuencia política debe ser pensada en interioridad, desde el interior de su propia multiplicidad, a través de las categorías, los lugares y las prescripciones que son el índice material de este «*momentum*». Sustraídos del reino de la objetividad, la política no debe ser subordinada al sentido de la historia.

desarrollo del pensamiento de Badiou, habiéndose limitado a criticar la concepción del acontecimiento desde su ontología del pasado. Por tanto es injusto tachar la filosofía de Badiou de idealismo implícito.

Ahora bien, ¿es suficiente apelar a la impureza del ámbito fenomenológico para evitar pensar en la filosofía de Badiou como un idealismo oculto? Tal y como trataremos de argumentar a continuación, en nuestra opinión, el componente idealista sigue estando presente en la filosofía de Badiou. Hay que buscar la causa en el carácter prescriptivo de los principios que sustentan su filosofía. Para dar cuenta de ello partiremos del enfoque pedagógico o educativo con el que hemos expuesto la filosofía de Badiou. Tal y como hemos argumentado a lo largo de esta investigación, la filosofía para Badiou debe entenderse como un proceso de transmisión intelectual y afectivo de la Idea del presente. Sin embargo este proceso está condicionado por dos principios: el principio de igualdad de opinión y el principio de igualdad de existencias. El primero declara el componente democrático de la escena filosófica en la medida en que permite que cualquier individuo exprese su opinión. El segundo declara su componente universal, en la medida en que cualquier individuo debe tener acceso a corroborar aquello que se dice en la escena filosófica. La síntesis de estos dos principios acaba subordinando la regla de igualdad de opiniones a la regla de evaluación objetiva. Nos encontramos, por tanto, con la primera prescripción de la escena filosófica: nadie entra en la escena filosófica si no acepta la regla de evaluación objetiva de los argumentos. Ahora bien, tal y como hemos visto, esta regla condiciona la escena filosófica para que se desarrolle a partir de la presentación de un cuerpo compartido que sirva de referente para corroborar las opiniones enunciadas. Dicha presentación constituye lo que hemos denominado «la dimensión real u ontológica de la escena filosófica». La dimensión real, dijimos, se desarrollaba a través de un conjunto de operaciones por medio de las cuales el filósofo presentaba como un múltiple de múltiples la materialidad que constituye la escena filosófica. Para Badiou estas operaciones, después la refundación cantoriana, tienen su modelo en la presentación axiomática de la teoría de conjuntos (Badiou, 1998b: 33 y ss.). ¿En qué consistía esta presentación? Para Zermelo y Fraenkel, la presentación axiomática de la teoría de conjuntos se fundamentaba en dos axiomas fundamentales: el axioma del conjunto vacío, por el que se declaraba la unidad mínima

elemental que puede pertenecer a un conjunto, y el axioma de extensión, por el que se declaraba la extensión de un conjunto a partir de los elementos que contiene (*id., op. cit.*: 48, 92-3). Según estos autores un modelo de investigación matemática se elabora a partir de estas declaraciones de existencia de sus elementos y de una serie de operaciones secundarias con las que poder clasificarlos en diferentes subconjuntos. Nos encontramos, por tanto, con la segunda prescripción filosófica: toda escena filosófica se construye en torno a una materia que tiene que poder ser enumerada y clasificada.

A través de su materialismo matemático, Badiou nos muestra cómo las operaciones prescriptivas o meta-ontológicas de la corporeidad elemental de una situación son el fundamento de la demostración objetiva de la existencia de verdades post-acontecimentales y, por tanto, del carácter democrático e igualitario de la escena pedagógico-filosófica. En nuestra opinión, Badiou evidencia estas operaciones meta-ontológicas cuando identifica cuatro tipos de corporeidades en las que se pueden identificar verdades post-acontecimentales: los cuerpos de las masas populares y obreras, los cuerpos de los amantes, la materialidad de las diferentes artes y las letras y los números de los modelos científicos. Ahora bien, ¿en qué se fundamenta el filósofo para realizar esta prescripción? En una suerte de fe acontecimental. Esta fe, tal y como expusimos, respondía a la estructura de un «entre-dos acontecimental». El «entre-dos» del acontecimiento nos permite apostar por la venida de un acontecimiento a partir de la existencia de uno anterior (llamémosle «acontecimiento fundador»). Desde este punto de vista, aquello que permite al filósofo prescribir el ámbito material en el que debemos buscar nuevos acontecimientos es la existencia de un acontecimiento fundador. Sin embargo, dado que las consecuencias de este acontecimiento fundador carecen de presencia material en el presente, no puede ser presentado más que por un discurso subjetivo, histórico en la mayoría de los casos. En otras palabras, la justificación de la prescripción ontológica que posibilita la identificación de verdades post-acontecimentales en el presente se fundamentaría en el mensaje subjetivo del militante y, por tanto, entraría en contradicción con el axioma igualitario que debe condicionar la escena filosófica.



El personaje histórico que mejor representa la figura del militante en la filosofía de Badiou es San Pablo. Tal y como lo lee Badiou, San Pablo desarrolla la tarea de transmisión de la universalidad del mensaje cristiano sobre la declaración de un acontecimiento, a saber, la muerte y la resurrección de Jesús. Ahora bien, ¿cómo comienza San Pablo su tarea militante-pedagógica? A través de un mensaje divino: «yendo a Damasco en tanto que fariseo celoso de perseguir a los cristianos, Pablo oye una voz misteriosa que le revela la verdad y su vocación» (Badiou, 1997f, 18; cfr. *Cor.* I, 15, 10). San Pablo comienza entonces a predicar la divinidad de Cristo haciendo hincapié en un sólo punto, es decir, el acontecimiento de la muerte y resurrección de Cristo: «Jesús, hijo de Dios, y por tanto Cristo, murió en la cruz y resucitó» (*id.*, 1997f: 35). Para ello, nos dice Badiou, San Pablo no tratará de confirmar el acontecimiento acudiendo a Jerusalén para hablar con las autoridades, los apóstoles institucionales, o aquellos que han conocido personalmente a Cristo. Simplemente se limita a tener fe en dicho acontecimiento. Sin embargo, esta fe tiene origen en otro acontecimiento que no aparece como un hecho sino como un mensaje divino<sup>244</sup>. Desde nuestro punto de vista, la figura de San Pablo, utilizada por Badiou para ejemplificar la universalidad de la tarea pedagógica del filósofo, evidencia un presupuesto anti-igualitario que hace paradójica la universalidad de su tarea. En otras palabras, el filósofo-militante, siguiendo el modelo paulino, en su tarea de construir una escena pedagógica basada en principios universales, se ve obligado a postular un fundamento subjetivo y, por tanto, idealista, que no puede ser corroborado por los demás, contradiciendo el principio universalista al que aspira.

Ya argumentamos anteriormente en qué medida podía leerse la empresa pedagógica de la filosofía materialista de Badiou desde la interpretación que Rancière hacía de la pedagogía de Jacotot. Ambas pedagogías, dijimos, se fundamentaban en el axioma de igual acceso a los criterios de evaluación, sólo que mientras Badiou llegaba a este axioma a través de su oposición al idealismo contemporáneo, Rancière lo hacía por su oposición al progresismo intelectual y a su defensa de la explicación como método. Finalmente, expusimos cómo el esquema idealista y el progresista-explicativo, vistos

---

<sup>244</sup> De una manera similar Kostas Mavrakis (2009: 33-39) cuestionará el modo en que Badiou se apropia de la figura de San Pablo para ejemplificar el carácter universal de la tarea filosófica.

desde el prisma de la relación entre el maestro y los alumnos, podían entenderse como pedagogías fundamentadas en principios desigualitarios. El discurso idealista, al igual que el discurso explicativo, coincidía en sublimar a una figura subjetiva como único responsable capaz de dar cuenta de sus criterios de evaluación. Sin embargo, también señalamos un punto en el que las propuestas pedagógicas de Badiou y Rancière se distanciaban. Este punto se encontraba en la prescripción ontológica del material que condiciona una escena filosófica. Para Rancière el objeto a compartir era indiferente, de manera que cualquiera podría presentar un objeto para construir la escena pedagógica, mientras que para Badiou sólo el filósofo, en tanto conocedor de acontecimientos pasados, es el único que tiene el criterio para presentar estos objetos. Desde nuestro punto de vista, la filosofía de Badiou, al reducir la tarea de prescripción ontológica de la escena pedagógica al sujeto militante de las verdades post-acontecimientales, apela desde el comienzo a un esquema idealista. Este esquema idealista sublimaría la figura de un individuo, a saber, el filósofo, como único responsable de la declaración de los elementos materiales que pueden componer la escena filosófica. De manera que finalmente entraría en contradicción con la prescripción igualitaria con la que se iniciaba la escena filosófica.

Ahora bien, en nuestra opinión, es posible dar un giro más a esta crítica al idealismo implícito de la filosofía de Badiou. Este giro pasaría por cuestionar el carácter igualitario de la prescripción del propio axioma de igualdad. En otras palabras, la declaración de la regla de evaluación objetiva como axioma fundador de la escena filosófica sería un enunciado que no podría ser verificado con objetividad por cualquiera porque carece de materialidad compartida a la que acudir. De manera que la prescripción del axioma igualitario supone la declaración de un principio subjetivo, idealista, autoritario y, finalmente, desigualitario, como fundamento de la escena filosófica. Desde este punto de vista ni siquiera la pedagogía jacotista-rancierana estaría a salvo de estas críticas, ya que postula, al igual que lo hace Badiou, el principio de igualdad como fundamento de su escena pedagógica. Tal y como expone Rancière en el prefacio de *Le Maître ignorant*: «La igualdad nunca viene después, como un resultado a alcanzar. Ella debe estar siempre delante [...]. Los amigos de la igualdad [...] tienen que obligar a no importa quien a verificar la igualdad de las inteligencias» (1987: iii-iv). En

esta frase Rancière se refiere al método pedagógico de Jacotot como aquel que comienza con una declaración autoritaria, con una obligación: ¡Verifica la igualdad! Ahora bien, ¿quién puede verificar la exhortación? Es decir, ¿por qué debo verificar la igualdad? En última instancia esta declaración no es un enunciado a verificar, ni a demostrar, sino un principio ético del que partir. Se trata de una prescripción reguladora de la escena filosófica, cuyo único criterio para ser aceptada, y siguiendo a Badiou, es un criterio afectivo. Más adelante profundizaremos en esta cuestión. Por lo pronto señalar este criterio afectivo o ético como aquello que subyace en todo el proyecto filosófico de Badiou.

## **1.2.- La crítica al modernismo implícito de la inestética de Badiou vista desde el paradigma pedagógico**

Partiendo de la crítica al idealismo oculto que existe en el proyecto pedagógico-filosófico de Badiou es posible comprender alguna de las críticas que se le han hecho a su inestética. La primera cuestionaría los presupuestos modernistas de los que parte la dimensión ontológica de la inestética de Badiou. La segunda cuestionaría la aplicabilidad del pensamiento ontológico-lógico a otros ámbitos diferentes al ámbito de las matemáticas. Comencemos por la primera.

La crítica al modernismo implícito de la inestética de Badiou tiene su principal referente en Jacques Rancière. Tal y como Rancière expone en «Esthétique, inesthétique, anti-esthétique» (2002) la inestética de Badiou evidencia su «modernismo» a través de tres procesos diferentes (495): En primer lugar, «inestética» designa las operaciones a través de las cuales las verdades del arte salen del universo de indistinción al que el régimen estético de las artes las habían relegado al conectar las formas del arte, las formas de la vida y las formas del pensamiento del arte. En segundo lugar, «inestética» designa el entrecruzamiento entre la teoría del arte platónica (preservando los valores educativos de la imagen al servicio de la Idea) y los dogmas modernistas de la autonomía del arte, con el objetivo de hacer frente a la indistinción anti-estética postmoderna y garantizar aquello propio del arte. Finalmente «inestética» designa un movimiento que surge como consecuencia del cumplimiento de los otros dos

mediante el cual se trata de delimitar el lugar del arte, delimitar lo que no es todavía arte y distinguir entre arte y no arte. En resumen, afirma Rancière, «inestética» «pourrait être le nom d'une remise en jeu du "propre" de l'art» (495-6). Finalmente, Rancière concluye su texto declarando la necesidad de oponerse a esta configuración modernista del arte de Badiou, así como de reconsiderar «des fausses évidences de l'identification de l'art» (496).

Ahora bien, ¿qué se encuentra implícito en la crítica de Rancière a la inestética de Badiou? Desde nuestro punto de vista esta crítica puede ser leída como la crítica al idealismo implícito de la filosofía de Badiou y sus consecuencias sobre el principio igualitario que debe condicionar la escena pedagógico-filosófica. En el apartado anterior habíamos argumentado cómo, vista desde una perspectiva pedagógica, la prescripción ontológica que Badiou realiza de los cuatro tipos de materialidad que condicionan la búsqueda filosófica de verdades contradecía el principio de igualitario de la escena filosófica. Aplicada al ámbito artístico, esta tarea consistiría en la declaración de la materialidad específica de la obra de arte en general, y de cada una de sus disciplinas en particular, como un ámbito capaz de producir pensamiento post-acontecimienta<sup>245</sup>. En nuestra opinión, aunque esta tarea no aparece de manera explícita en su obra, Badiou piensa el arte partiendo de algunos supuestos sobre la materialidad de las artes: la letra para la poesía y la literatura, el pigmento para la pintura, la materia-luz en movimiento para el cine, el cuerpo y la letra en movimiento para la danza y el teatro, y la materialidad de la nota sonora para la música. Sólo a partir de la delimitación clara de la singularidad de la materialidad artística, resulta factible identificar con objetividad la aparición de nuevas configuraciones formales immanentes en dicho ámbito.

En nuestra opinión, la crítica al modernismo implícito de la inestética de Badiou no es más que una crítica a esta tarea prescriptiva. Así debemos entender a Rancière (2002)

---

<sup>245</sup> Aunque Badiou no cita de manera explícita la clasificación de las artes, en algunos pasajes de sus textos parece reconocer la clasificación clásica de las siete artes, principalmente cuando se refiere al cine como «el séptimo arte» o «el más-uno de las otras seis» (Badiou, 1994c: 128). Sin embargo en ningún momento hace una enumeración de estas. Lo más próximo a una enumeración la encontramos en su reciente *Second manifeste pour la philosophie* cuando se refiere al ámbito del arte como aquel constituido por «artes plásticas, música, poesía y literatura, teatro, danza, cine» (*id.*, 2009e: 127).

cuando caracteriza la inestética como un recomienzo de las cuestiones modernas acerca de la delimitación del lugar del arte (para Badiou la singularidad de su material), la identificación de su propiedad de ser arte frente al no arte (el arte es un ámbito capaz de producir pensamientos post-acontecimentales) y la delimitación de lo que no es todavía arte (aquellas configuraciones artísticas que no proponen ninguna novedad con el paradigma dominante). Para Rancière, por tanto, Badiou retoma una especie de modernismo mezclado con el materialismo platónico de la Idea. Esta mezcla lleva a Badiou a concebir la especificidad de las artes sin atender a sus lenguajes respectivos, sino a la capacidad de su materialidad singular para producir pensamientos inmanentes (482-3). La diferencia del modernismo de Badiou con la modernidad clásica está en que para el filósofo francés no todas las obras de arte producen pensamiento, sino que existen obras que, en la medida en que sus lenguajes singulares siguen los patrones dominantes, no pueden ser concebidos como arte *en verdad*.

Visto desde una perspectiva pedagógica igualitaria, podríamos afirmar que aquello que le lleva a Rancière (*op. cit.*) a reivindicar la necesidad de superar la inestética de Badiou, es su oposición al «progresismo» autoritario (483). En otras palabras, lo que subyace en la crítica de Rancière al modernismo implícito de la inestética de Badiou es el rechazo al saber que lleva al filósofo a prescribir de manera subjetiva la singularidad material de las diferentes artes y que acaba postulando desde el comienzo un principio desigualitario en la escena pedagógica.

Pasemos a exponer la segunda crítica a la inestética de Badiou. Esta crítica cuestiona la posibilidad de transferir el pensamiento ontológico-lógico de las matemáticas al ámbito del arte. Kostas Mavrakis es uno de los filósofos que más ha cuestionado el pensamiento de Badiou. En su libro *De quoi Badiou est-il le nom?* (2009), Mavrakis expone las dificultades que supone tratar de aplicar la metodología onto-lógica de Badiou a un ámbito diferente del ámbito de las ciencias exactas. Para Mavrakis, Badiou distingue claramente la verdad de la veracidad, entendida esta última como adecuación a las cosas. Así, mientras que la veracidad revela el saber de una situación, la verdad revelará una excepción, una ruptura con la situación, un agujero en el saber. Esta concepción de la verdad queda claramente ejemplificada en el acontecer

de una verdad matemática. Cuando nacieron las matemáticas no se conocían más que números enteros y sus relaciones. El teorema de Pitágoras irrumpió afirmando que la relación de la diagonal del cuadrado con su lado no es medible por ningún número entero o racional. Esta nueva relación señala una *falta* en el conjunto de los números naturales, en la medida en que es imposible representarla desde dentro de este conjunto. Se abre una crisis en la situación matemática que se reafirma con la inclusión por parte de Eudoxo de los irracionales dentro del conjunto de números, pudiendo, por tanto, simbolizar lo real que había abierto Pitágoras en el dispositivo del saber matemático. En otras palabras, el acontecimiento «Pitágoras» supone la crisis en el ámbito del saber matemático de la época que llama al aparecer de una verdad nueva (los irracionales de Eudoxo) (Badiou, 1982: 202-4).

Sin embargo, para Mavrakis la aplicación del aparecer de una verdad más allá del ámbito de las ciencias exactas parece más problemática porque dicho ámbito posee unos criterios de validación de los que otros ámbitos carecen. Ciertamente, el ámbito de las ciencias exactas nos permite pensar en una concepción de la verdad como agujero dentro del saber anterior tal y como lo formuló Kuhn con su teoría de las revoluciones científicas (Kuhn, 1962). El lenguaje deductivo-matemático en el que se fundamentan sus teorías nos permite corroborar de manera objetiva cómo una nueva teoría irrumpe en el panorama científico al lograr formalizar aspectos imposibles de formalizar para el lenguaje de la teoría anterior. Para la filosofía de Badiou, las verdades científicas son, en cierto modo, el paradigma de todas las verdades. Ahora bien, argumenta Mavrakis, si, tal y como nos dice Badiou, el acceso de una verdad supone en algún modo el acceso a una experiencia inhumana, eterna e inmortal (2006b: 90; cfr. Mavrakis, *op. cit.*: 50), parece evidente que las verdades científico-matemáticas son el paradigma de dicha experiencia inhumana. Sin embargo, resulta evidente que el resto de verdades se encuentran *contagiadas* por experiencias más humanas. En otras palabras, para el amor, la política o el arte, las verdades no responden exclusivamente a cuestiones lógico-formales, sino que también responden a cuestiones afectivas o motivacionales. Desde este punto de vista, afirma Mavrakis, resultaría absurdo presentar con evidencia matemática la veracidad de un enunciado que afirma que un poema determinado es juzgado como «“representativo” de la verdad poética después de Hugo» (1988b: 445;

cfr. Mavrakis, *op. cit.*: 50). Así, el reconocimiento de la veracidad o no de dicho enunciado no se realiza en términos de evidencia lógica sino en términos afectivos y personales (Mavrakis, *op. cit.*: 49).

Desde un punto de vista menos radical que la crítica de Mavrakis, Alex Ling cuestiona a Badiou la posibilidad de aplicar el modelo matemático de pensamiento onto-lógico al ámbito cinematográfico. Ling, a diferencia de Mavrakis, no cuestionará el modo en que Badiou aplica dicho modelo al ámbito artístico, sino su aplicación a aquellas artes no «literales», es decir, a aquellas artes que se fundamentan en la producción de imágenes: «Badiou's "inaesthetic" writings seem unduly proscriptive, allowing room principally for the expressly "literal" arts while eschewing for the most part those manifold arts which have little recourse to the letter» (2006: 263). Partiendo de esta premisa, Ling expondrá en «Can cinema be thought?» (*op. cit.*) los problemas que conlleva pensar en la posibilidad de realizar una inestética del cine. En otras palabras, ¿puede el cine ser pensado onto-lógicamente de manera que se pueda identificar de manera objetiva la aparición de acontecimientos cinematográficos?

Para esta tarea Ling (*op. cit.*) parte de la misma tesis que Mavrakis, a saber, para Badiou el paradigma de un pensamiento verdadero post-acontecimental es el matemático. Tal y como hemos visto anteriormente, la nueva teoría matemática tiene origen en el vacío simbólico de la teoría anterior. Ahora bien, ¿es posible aplicar este paradigma al arte? Para Ling los textos de Badiou privilegian la aplicación de este modelo a las artes literales, como la poesía y el teatro. Estas artes, dirá Ling, ofrecen a Badiou la posibilidad de pensar las rupturas acontecimentales artísticas según la pureza del pensamiento matemático: «[...] as we have seen the mark of real artistic "success" according to Badiou paradoxically coincides with the very failure of inscribing the inexistent or voided content of a particular world (a failure that would itself fail were the work in question were to purify itself to the level of the *matheme*)» (*op. cit.*: 271-1). Ling atribuye la razón de este privilegio al carácter sustractivo de la creación a través de la letra o de la palabra. Para Badiou el acto poético, en la medida en que permite al poeta crear desde el vacío de la hoja en blanco, posibilita el pensamiento de lo real. El poeta es capaz de construir nuevas configuraciones poéticas, nuevos juegos de palabras

y de significados (tal y como evidencia el poema de Mallarmé «*Un coup de dés*») con independencia de las tendencias dominantes de su ámbito. Sin embargo, en las antípodas de esta pureza creativa se encuentra la creación cinematográfica. El cineasta, nos dice Badiou, crea influenciado por numerosos condicionantes, entre los que destaca el económico. La dependencia del dinero *contagia* la creación cinematográfica desde el comienzo, de manera que cualquier intento de producir una verdad-cine, una configuración excepcional a las tendencias dominantes comerciales, debe comenzar necesariamente por su dependencia económica. De ahí que, para Badiou, las verdades cinematográficas sean procesos de purificación de su propia impureza. Desde esta perspectiva, la impureza del acontecimiento cinematográfico se muestra como opuesta a la pureza del acontecimiento matemático y poético.

Finalmente, tanto las críticas de Mavrakis como las de Ling dejan al ámbito cinematográfico en una posición dudosa para ser concebido como un ámbito al que pueda acudir la filosofía para identificar verdades post-acontecimientales. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, estas críticas fracasan a la hora de interpretar lo que, a nuestro juicio, es la verdadera esencia de la filosofía según Badiou, a saber, la transmisión pedagógica de la Idea a partir de un axioma igualitario. Tal y como hemos argumentado a lo largo de esta investigación, la filosofía para Badiou es un acto, una práctica pedagógica en la que se escenifica la presentación de la Idea. El propio Badiou en una entrevista reciente define la filosofía como una «práctica oral» que requiere de la escritura para perdurar (2010g: 104)<sup>246</sup>. Desde este punto de vista, la escritura filosófica

---

<sup>246</sup> A este respecto Badiou parece hacerse eco de la crítica a la escritura que Platón realiza en el *Fedro*. Así lo expone Sócrates: «el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad [...] creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura [...] con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no» (275d-e). Frente a este tipo de escritura, Sócrates defiende otro tipo de escritura que «haciendo uso de la dialéctica y buscando un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en



es secundaria en referencia a la prioridad de su tarea de transmisión oral de la «arquitectura» de la Idea. En palabras de Badiou:

La chose philosophique n'est pas créée par son écriture [...] En ce sens aussi, je suis platonicien. Platon en tirait d'ailleurs la conséquence que l'écrit était secondaire. En vérité, le point clé, c'était la transmission de l'Idée. La transmission orale était supérieure, elle s'accompagnait d'un effet de transfert qui garantissait ou qui consolidait la transmission (*op. cit.*: 104).

Nuevamente debemos buscar como referencia los *Diálogos* de Platón y su escenificación de filosofía a través del intercambio dialéctico de opiniones. Para Badiou los *Diálogos* de Platón (principalmente *Menon*) nos muestran que la filosofía es una práctica pedagógica que se lleva a cabo mediante discursos que son indiferentes al lugar que ocupa aquel que habla. La filosofía asume que la búsqueda de la verdad está abierta a todos. Cualquiera puede participar en la escena filosófica. Sin embargo, el filósofo debe tratar de subordinar la variedad y multiplicidad de opiniones a la universalidad y objetividad de la verdad: «Le philosophe peut être n'importe qui. Ce qu'il dit est valide ou invalide non par sa position mais uniquement par son contenu. Ou, plus techniquement, l'évaluation philosophique ne se soucie pas de l'énonciation subjective, mais uniquement de l'énoncé objectif» (Badiou, 2011: 35). Certo es, tal y como hemos expuesto anteriormente, que este intercambio dialéctico no está presente en la prescripción ontológica del material en torno al cual se desarrolla la escena filosófica. Sin embargo, una vez realizada dicha operación el devenir de ésta se realiza a través de un proceso continuo de preguntas y respuestas, demostraciones y refutaciones, aciertos y errores, avances y retrocesos, acuerdos y desacuerdos, ejemplos y contraejemplos, etc. La escena filosófica comienza dando cabida a la opinión de cualquiera y evoluciona

---

el grado más alto posible para el hombre» (276e-277a). A este respecto Derrida analiza estos dos tipos de escritura en su texto «La pharmacie de Platon» (1968). Para Derrida, Platón nos muestra en el *Fedro* que «la escritura es parricida» (249) porque limita el ejercicio de la dialéctica, del «logos paterno» (255). Sin embargo, la conclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla que la preferencia de una escritura a otra, de una «buena escritura (natural, viva, sabia, inteligible, interior, hablante)», en oposición a una «mala escritura (artificiosa, moribunda, ignorante, sensible, exterior, muda)» (227).

según la regla de la verificación objetiva. La fidelidad a esta regla igualitaria nos proporciona un método para poder discernir, primero, entre las opiniones particulares y las opiniones objetivas, y después, entre las opiniones particulares y las verdades. (*id., op. cit.:* 36). La operación filosófica evoluciona de un pensamiento «impuro» y confuso (un pensamiento en el que cualquier opinión es igual a cualquier otra) a un pensamiento más puro y claro (el pensamiento de que además de opiniones relativas existen verdades universales).

En nuestra opinión, la concepción de la filosofía como transferencia dialéctica de la Idea a partir de un proceso que evoluciona de lo confuso de la opinión a la evidencia de la verdad escaparía de las críticas que cuestionaban la posibilidad de pensar filosóficamente las verdades en el ámbito del cine. Una vez presentado el material cinematográfico (las imágenes-fotogramas en movimiento y su clasificación en los subconjuntos que lo constituyen) que tiene cabida en la escena y el principio de igualdad de existencias, los participantes de la escena filosófica tratarán de identificar las verdades filmicas post-acontecimentales. Para ello es necesario identificar las tendencias dominantes y deducir de ellas sus operaciones lógicamente inversas. De esta manera se podrían reconocer, si las hubiera, nuevas configuraciones cinematográficas. Ahora bien, es de prever que al comienzo de esta tarea existirán numerosas opiniones al respecto, y en principio todas tendrían cabida. Sin embargo el sometimiento de éstas al axioma igualitario de reconocimiento objetivo de los argumentos posibilitará que, a medida que evolucione la investigación, sea posible identificar aquellas opiniones que pueden ser corroboradas por cualquiera (opiniones verificables) de aquellas que no lo son. Podríamos llegar a una situación en la que se afirmen enunciados objetivos acerca de las lógicas cinematográficas dominantes (las apropiaciones filmicas de imágenes populares y de las otras artes) y por consecuencia deductiva, sus lógicas excepcionales (las operaciones filmicas que tratarían de oponerse a estas apropiaciones). De manera que cualquiera de los participantes de la escena podría reconocer si existiera alguna o varias imágenes filmicas que verificaran la declaración de una lógica excepcional deducida.

Por tanto, podríamos concluir que las críticas que cuestionan la viabilidad de una inestética del cine apelando a la impureza del lenguaje filmico yerran a la hora de interpretar el proyecto de (re)comienzo filosófico propuesto por Badiou como una tarea teórica. Tal y como hemos argumentado en esta investigación, la filosofía para Badiou no debe ser entendida como la escritura teórica que da a conocer las verdades que existen en su época y así hace composable la Idea del presente. La filosofía debe ser entendida como una práctica pedagógica por la que el filósofo trata de prescribir ontológicamente una escena filosófica para que cualquiera pueda tener acceso a las verdades existentes. De manera que, al final de este proceso, cualquiera de los participantes reconozca, por un lado, que no sólo existen opiniones relativas sino que también existen verdades universales y, por otro lado, que cualquier individuo es capaz de incorporarse por sí mismo a dichas verdades participando en los afectos positivos que de ellas se derivan.

Ahora bien, también debemos reconocer que para superar estas críticas y poder pensar con evidencia las verdades cinematográficas el filósofo debe postular su autoridad en tanto militante de la búsqueda de la verdad para prescribir la materialidad de la escena filosófica y el principio de igualdad de existencia. De manera que se nos presenta una paradoja aparentemente insalvable: para poder pensar en el cine como condición de la transmisión igualitaria de las verdades de una época, es necesario partir de una operación no igualitaria, a saber, la declaración subjetiva de la imagen-fotograma en movimiento como la materia elemental filmica capaz de producir pensamiento verdadero, y de la extensionalidad de una situación filmica determinada. Por tanto, estamos de acuerdo con aquellos filósofos, como Žižek o Bensaïd, que identifican un idealismo implícito en la filosofía de Badiou. De la misma manera, también estamos de acuerdo con la crítica pedagógica que Rancière realiza a este idealismo, así como a su identificación con el modernismo implícito de la inestética de Badiou. Podríamos decir que, para Badiou, la participación del cine en la escena filosófica pasa por una recuperación de los axiomas modernistas puestos al servicio de su proyecto de (re)comienzo del materialismo dialéctico a partir de la puesta al día de la filosofía platónica. Desde esta perspectiva la condición de posibilidad de una inestética del cine pasa por prescribirlo como un ámbito con una materialidad singular capaz de

producir un pensamiento verdadero post-acontecimental, para que sea posible distinguir con objetividad lo que es arte de lo que no lo es.

Sin embargo, a diferencia de estos autores, no consideramos este idealismo (o este modernismo) como algo que deba hacernos cuestionar el proyecto de Badiou. Desde nuestro punto de vista, este proyecto hace que nos cuestionemos el compromiso y la coherencia que requiere la tarea filosófica como práctica pedagógica. Badiou no esconde en ningún momento los principios con los que se compromete su proyecto filosófico. En el prólogo de *Théorie du sujet* expone lo que podría ser el origen de dicho compromiso: «Creo justamente que es por eso, para protestar a mi manera contra esta triste renegación que quise mostrar que el pensamiento vivo, la filosofía más sofisticada, estaba del lado de la secuencia roja, y no del lado de su reversión “democrática”» (1982: 10-2). Badiou, ya en sus primeros textos, nos muestra el sometimiento de su filosofía a sus convicciones éticas o tendencias afectivas: su *pasión* por la «elección absoluta» que supone el encuentro con una innovación genérica y por la enseñanza igualitaria<sup>247</sup>. Dicho en otras palabras, el proyecto filosófico que (re)comienza Badiou se fundamenta en su compromiso por el acontecer de lo universal

---

<sup>247</sup> Desde nuestro punto de vista el primer componente de sus convicciones éticas está influenciado por el pensamiento existencialista de Kierkegaard. Para Badiou el concepto de «decisión» de Kierkegaard, como elección entre lo objetivo y «la Alternativa», aparece como una «metáfora» de la existencia (2006b: 442). Lo que Kierkegaard nos viene a decir es que allí donde hay alternativa, hay elección absoluta y, por tanto, hay existencia, hay lugar, hay ser-ahí (*op. cit.*: 443, 469). Ahora bien, para Badiou, en Kierkegaard esta elección tiene origen en una pasión, en un *pathos* religioso, en última instancia, la existencia de fe. El *pathos* religioso es «el mantenimiento de la subjetividad en la paradoja absoluta, bajo la forma del absurdo afirmado y confirmado como tal. El enunciado de proveniencia cristiana, pero semiherético, “*credo quia absurdum*”, es llevado aquí a su punto culminante, ya que deviene la única forma de la existencia auténtica, la existencia en la fe» (*op. cit.*: 474). Aparecen, nuevamente, resonancias cristianas en la filosofía de Badiou. Esta forma de relación patética con la paradoja absoluta, con «la Alternativa», que plantea Kierkegaard, queda reflejada en la filosofía de Badiou como la incorporación al devenir de una verdad post-acontecimental. Así lo expresa el autor: «Kierkegaard está muy cerca de esta idea de incorporación, a fin de cuentas, cuando sostiene que la experiencia de la eternidad es la de una pasividad superior, la de un abandono a la singularidad universal de lo Verdadero, que toma siempre la forma de un encuentro» (*op. cit.*: 474). Por otro lado, la pasión de Badiou por la enseñanza universal e igualitaria tiene como referente, tal y como hemos visto, la doctrina paulina (1997f: 118-9).

y por la igualdad de existencias. Estos supuestos le llevan a definir su tarea atendiendo a dos objetivos fundamentales: transmitir la *idea* de que es posible pensar en el acontecer de lo universal hoy en día sin caer en totalitarismos, ni actos heroicos efímeros y transmitir la *idea* de que todos los individuos tienen la capacidad de participar en dichos pensamientos. Leído desde el modelo pedagógico jacotista-rancierano, el proyecto filosófico que propone Badiou trataría de aceptar sus objetivos como postulados que tienen que ser verificados en cada uno de los actos filosóficos<sup>248</sup>. Consistiría, por tanto, en concebir estos objetivos como principios reguladores de la tarea filosófica, tratando de ser coherentes con ellos no en un tiempo futuro sino desde el mismo comienzo.

Ahora bien, esta concepción de la filosofía como proceso práctico de verificación de unos principios supone aceptar la práctica filosófica como una tarea ligada a una serie de aciertos y fracasos, de avances y retrocesos. Desde este punto de vista, podríamos entender la evolución de la filosofía de Badiou como la adecuación de su proyecto a sus principios reguladores. Así tras el fracaso pedagógico que, en nuestra opinión, supuso *L'Être et l'événement*, la filosofía de Badiou ha girado a formas más «democráticas» para la transmisión de sus ideas. Tal y como hemos mostrado a lo largo de esta investigación, esta democratización de su filosofía ha sido la responsable de que

---

<sup>248</sup> Respecto a la cuestión de la postulación de la igualdad como principio, Badiou expone su acuerdo con las teorías rancieranas y, por tanto, jacotistas. Así lo expresa en *Abrégé de métapolitique* (1998a): «A propósito de la comunidad de los iguales, figura socializada de la igualdad, Rancière estableció mejor que nadie los paradigmas, estudió las reglas, demostró el *impasse*. Sostuvo en gran medida que la igualdad debe ser postulada y no querida. El hecho es que, en nuestra situación, hay, de manera dominante, ya sea enunciados que suponen la negación explícita de la igualdad [...], ya sea enunciados que pretenden querer la igualdad, hacer de ella un programa. Unos y otros se oponen a todo lo que postula la igualdad y que practica, no el deseo de la igualdad, sino las consecuencias de su axioma. Y sin duda no es cuestión, ni para mí ni para Rancière, de pretender establecer en un futuro incierto la realidad de la igualdad, mucho menos aún de negar su principio» (88). Más adelante, afirma: «Por lo que hace a la dimensión declaratoria de la política, que proclama su condición no política (la igualdad) en el espacio de lo desigual, nuestro acuerdo puede también sostenerse» (91). Por otro lado, en dicho texto, Badiou expondrá, también con claridad, aquellos puntos en los que se diferencia del pensamiento de su colega Rancière: su antiplatonismo y, por tanto, su antifilosofía (89); la suspensión de la prescripción o la conclusión de la política (87); la imposibilidad de pensar en el militante político que haga real una política «aquí y ahora» (87).

Badiou concibiera el cine como una de las artes más relevantes para su proyecto filosófico. Ha sido precisamente cuando su proyecto filosófico empieza a ser pensado como una enseñanza universal que da cabida a las opiniones convencionales, cuando Badiou empieza a concebir al cine como un ámbito capaz de condicionar la escena filosófica.

Desde este punto de vista habría que matizar el modo en que Badiou concibe el cine como condición de su filosofía. Por un lado, podríamos estar de acuerdo con Badiou al afirmar que las verdades del cine condicionan la escena filosófica en la medida en que ésta depende de su existencia. Por otro lado, esta concepción del cine como condición de la filosofía está a su vez condicionada por sus convicciones éticas. En otras palabras, su preocupación por transmitir la *idea* de que es posible pensar en algo nuevo hoy en día sin caer en totalitarismos ni en actos heroicos efímeros y por transmitir la idea de que es posible pensar que todos los individuos tienen la capacidad de pensar por sí mismos, condiciona su mirada al ámbito cinematográfico. Badiou se sentirá especialmente atraído por aquel tipo de cine que, sin caer en propuestas elitistas, es capaz de proponer nuevas propuestas formales más allá de su condicionamiento económico y comercial, y por aquel tipo de cine preocupado por mostrar, a través de sus personajes, un discurso que se sustenta en una concepción del ser humano como individuo capaz de pensar por sí mismo. Y únicamente cuando su proyecto filosófico ha evolucionado hacia formas más «democráticas» ha sido cuando el cine ha aparecido como condición de la escena filosófica.

Finalmente nos gustaría concluir este apartado realizando una consideración acerca de las críticas al idealismo del pensamiento de Badiou. En primer lugar, tal y como hemos expuesto en estas líneas, reconocemos el componente subjetivo e ideológico que subyace en el proyecto filosófico de Badiou. De igual manera reconocemos que sus operaciones prescriptivas implican postular su propia autoridad y, por tanto, contradecir el principio igualitario que sustenta dicho proyecto. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, es injusto criticar la consistencia de su proyecto filosófico apelando a esa inconsistencia inaugural, principalmente porque dicha inconsistencia deriva de la inscripción implícita de nuestros afectos en todos nuestros actos. No hay manera de

obviarla. Tal y como expuso Heidegger en *Ser y tiempo* (1927b: §29), nuestra «apertura», rasgo fundamental del «ser ahí», está condicionada por nuestra disposición afectiva a experimentarnos como seres «arrojados». Si aceptamos, con Heidegger, la imposibilidad de deshacernos de nuestra dimensión afectiva en cada una de nuestras acciones y si, con Badiou, aceptamos que toda filosofía es un acto pedagógico, el modo más coherente de desplegar la tarea filosófica es siendo fieles a los criterios ético-afectivos que deben guiarnos. Badiou decide comprometerse con la ética del cambio y del pensamiento igualitario y universal. De esta manera se le puede reprochar a Badiou la decisión subjetiva de ligar la tarea pedagógica de la filosofía con esta ética, pero no el modo sistemático y coherente con que trata de desplegarla.

## **2.- El olvido del tiempo en la inestética del cine de Badiou**

Concluiremos las observaciones críticas al pensamiento de Badiou a partir de una consideración que Alex Ling realiza en referencia a su teoría cinematográfica. Para Ling los textos filmicos de Badiou se centran principalmente en el estudio de las operaciones filmicas aplicadas a la producción de «imágenes movimiento» (Ling, 2011: 120). En otras palabras, la inestética del cine de Badiou ha olvidado buscar verdades cinematográficas en la temporalidad de sus movimientos globales y se ha centrado en la espacialidad de sus movimientos locales.

En cierto modo estamos de acuerdo con estas consideraciones, aunque creemos necesario realizar algunas matizaciones. Por un lado, es cierto que Badiou ha identificado principalmente las verdades-cine del cine de la modernidad con nuevas concepciones del espacio-filmico. Tal y como hemos visto, muchos de sus textos filmicos de los ochenta describen una secuencia de películas que, frente a la concepción del espacio representacional dominante, proponen nuevas formas de entender el espacio filmico. En términos deleuzianos, estos filmes nos presentarían un «espacio cualquiera»: «un espacio definido por partes cuyo ajuste y orientación no están determinados de antemano y que pueden obtenerse de infinidad de maneras» (1983a: 174). Por tanto, coincidimos con Ling al criticar el hecho de que Badiou no se refiera a esta modernidad filmica como una secuencia de filmes que proponen, además de una

nueva experiencia de la espacialidad, una nueva experiencia de temporalidad<sup>249</sup>. Sin embargo, es falso afirmar que en la obra fílmica de Badiou existe un olvido de la temporalidad del cine. En su texto «El cine como experimentación filosófica» identifica en el cine de la modernidad diferentes operaciones fílmicas que tratan de presentarnos la pureza de la temporalidad. Estas operaciones pretenden desligar la noción de «temporalidad» de su sometimiento al movimiento propio del esquema sensorio-motriz de acción y reacción (o, como Deleuze lo denomina «al esquema motor de las “imágenes-acción”»<sup>250</sup> (1983a: 275-99). Badiou encuentra ejemplificadas de manera ejemplar estas operaciones en filmes como *Tokyo monogatari* [*Los cuentos de Tokio*] de Yasujiro Ozu, *Morte en Venezia* de Visconti, o *Smultronstället* [*Fresas salvajes*] de Bergman. Todas ellas, dice Badiou, se caracterizan por presentarnos operaciones que

---

<sup>249</sup> Badiou simplemente realiza algunas tímidas observaciones acerca del modo en que los Straub despliegan nuevas propuestas de «ritmo» fílmico basadas en la música dodecafónica, o del modo en que Godard, a través de sus técnicas de sonido «sucio», trata de romper la sincronización de este ritmo con el sonido (1999a: 52-3).

<sup>250</sup> Para Deleuze (1983a) la imagen-acción «inspira un cine de comportamiento (conductismo), pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaurar una situación diferente [...]. Pero esta perspectiva exige un nexo sensorio-motor muy fuerte, exige que el comportamiento esté realmente estructurado» (221). Para ello afirma Deleuze, «es preciso, por una parte, que la situación impregne profunda y continuamente al personaje; por la otra, que el personaje impregnado estalle en acción, a intervalos discontinuos. Es la fórmula de la violencia realista, diferente por completo de la violencia naturalista» (221). De la imagen-acción se derivan, por tanto, dos operaciones fílmicas. La primera, propia del realismo, por la cual la coherencia de la situación acaba condicionando la acción del personaje. La segunda, propia del «naturalismo», por la cual a partir de la consistencia de la acción del personaje acabamos descubriendo la situación. Finalmente, Deleuze definirá su concepción de «acción» como aquella que pone en relación dos términos sin necesidad de establecer una conexión lógica entre ellos. La acción, afirma Deleuze, «obedece a leyes que la hacen posible, pero nunca es su ley la que hace que se cumpla; cada acción tiene ciertamente una significación, pero su meta no es ésta, el fin y los medios no comprenden la significación; una acción pone en relación dos términos, pero esta relación espacio-temporal (por ejemplo, la oposición) no debe ser confundida con una relación lógica» (1983a: 275). En otras palabras, el significado de una acción nos presenta una ley que relaciona dos términos, pero que no aparece por necesidad. En el fondo resuena aquí la concepción de Hume de la crítica a la concepción racionalista de la relación entre causa y efecto. Según Hume la ley de causa y efecto debe su origen a un hábito de experiencia más que a una necesidad lógica. De igual manera, para Deleuze, la ley que deriva de una acción responde más a un encuentro «espacio temporal» entre dos términos que a «una relación lógica».



«depuran» la temporalidad de la imagen filmica de las tendencias rítmicas dominantes del montaje cinematográfico. Para Badiou (2004c) estas tendencias se caracterizan por el sometimiento de la temporalidad a las leyes narrativas de la acción según la lógica de la causa y el efecto. Este tipo de operaciones nos presentan «el tiempo como construcción, el tiempo como síntesis activa de bloques diferentes», un tiempo, por tanto, «encajonado» que se limita a desplazar simultaneidades (38-9).

Frente a este «montaje del tiempo» (38) existen algunos filmes que contienen momentos en los que sus imágenes no se encuentran ordenadas atendiendo a una sucesión empírica exterior, sino a la cualidad intrínseca de su propia temporalidad. Estas imágenes, en la medida en que no requieren de componentes empíricos externos a los que acudir para determinar su temporalidad, nos presentan la temporalidad como potencia<sup>251</sup>. Así, frente a las tendencias dominantes, estos filmes nos proponen «un tiempo obtenido por estiramiento, como si, estando el espacio inmóvil, fuera el mismo espacio el que se estirara en el tiempo» (39). Badiou (*op. cit.*) identifica en el cine de Ozu buena parte de estas operaciones. Por ejemplo, en *Tokyo monogatari* [*Los cuentos de Tokio*] Ozu presenta estas operaciones a través de «una especie de lentitud ritmada que hace visible la temporalidad de los ancianos, una temporalidad a la vez estirada y secretamente rápida, demasiado idéntica a sí misma» (50). En todas las largas secuencias que se repiten en sus filmes, Ozu nos muestra que prácticamente «no hay casi nada», aunque «ese casi nada», en relación con la sucesión veloz de secuencias que dominan el montaje filmico, «es, en verdad, el surgimiento de lo nuevo» (50). Las amplias secuencias grabadas con un plano fijo de un trozo de cielo o de una imagen inerte, prácticamente inmóvil, nos presentan una temporalidad desligada del

---

<sup>251</sup> Deleuze (1985) distinguirá entre tiempo como sucesión empírica exterior y tiempo como serie. En el tiempo como serie, el antes y el después no conciernen ya a la sucesión empírica exterior sino a la cualidad intrínseca de lo que deviene en el tiempo: «Una serie es una sucesión de imágenes pero que en sí mismas tienden hacia un límite, el cual orienta e inspira a la primera sucesión (el antes), y da lugar a otra sucesión organizada como serie que tiende a su vez hacia otro límite (el después). Por tanto, el antes y el después ya no son determinaciones sucesivas del curso del tiempo, sino las dos caras de la potencia, o el paso de la potencia a una potencia superior. La imagen-tiempo directa no aparece aquí en un orden de coexistencias o de simultaneidades, sino en un devenir como potencialización, como serie de potencias» (364-5).

movimiento sucesivo de imágenes según la lógica de una acción. Usando terminología utilizada por Bergson, Badiou nos dirá que las operaciones fílmicas de Ozu nos presentan imágenes directamente imbuidas con la «duración pura, cualitativa, indivisible» (39).

Regresando nuevamente a Deleuze, podríamos decir que las imágenes de las que nos habla Badiou se corresponderían con sus «imágenes puramente ópticas o sonoras». Estas imágenes se diferenciarían de las «imágenes-recuerdo» o las «imágenes-sueño» en que no necesitan referirse a la situación sensorio-motriz para presentarnos el tiempo<sup>252</sup>. En cambio, las «imágenes puramente ópticas o sonoras», al neutralizar completamente las cuestiones acerca de la acción o la reacción, nos presentan al tiempo directamente. Deleuze (1985) también denomina a este tipo de imágenes, «imágenes-cristal». Una imagen fílmica «cristaliza» cuando su imagen actual entra en relación con su propia imagen virtual, es decir, cuando a través de ella lo real y lo imaginario se elevan hasta el punto de hacerse indiscernibles (363). Tal y como hemos dicho, en estas «imágenes-cristal» el tiempo no aparece ligado a situaciones sensorio-motrices<sup>253</sup> (ya formen parte de nuestra psicología del recuerdo, del sueño o de la física de la acción), sino que es «el tiempo en persona lo que surge en el cristal» (363). Deleuze, al igual que Badiou, también señala a Ozu como el autor que mejor ha presentado estas imágenes a través de «los espacios vacíos o desconectados» y de las «naturalezas muertas» (362). Aunque también nombrará a Resnais (en *L'année dernière à Marienbad*), a Godard (*Passion* o *Save qui peut (la vie)*), a los Straub (*Fortini/Cani*), a Syberberg (*Hitler, ein Film aus Deutschland*) o a Marguerite Duras (*Indian Song*). Todos ellos nos muestran en sus filmes diferentes operaciones de montaje por las que la temporalidad de sus

---

<sup>252</sup> Para Deleuze (1985), las «imágenes-recuerdo» se inscriben todavía en la situación sensorio-motriz, captando «en el pasado un antiguo presente, el curso empírico del tiempo, sin dejar de introducir en él retrogradaciones locales (*flash-back* como memoria psicológica)». Las «imágenes-sueño» afectan más bien al todo, «proyectan al infinito la situación sensorio-motriz, unas veces asegurando la metamorfosis incesante de la situación y otras sustituyendo la acción de los personajes por un movimiento del mundo» (362).

<sup>253</sup> Para una aproximación a estos términos deleuzianos véase el texto de Rancière «Deleuze et les âges du cinéma» incluido en *La Fable cinématographique* (2001b: 129-46)

imágenes no se somete a la sucesión de instantes empíricamente conectados, sino que aparece liberada bajo la indeterminación de una temporalidad cualquiera.

Ahora bien, si Badiou nos señala la posibilidad de realizar operaciones excepcionales liberando la temporalidad fílmica de las formas del montaje sensorio-motriz, la cuestión que queda por resolver es: ¿qué lleva a Badiou a olvidar mencionar, tal y como hizo Deleuze, estas operaciones como ejemplos de construcción de una verdad fílmica? Alex Ling nos da una pista para responder a esta cuestión. Para Ling (2010: 122-5), Deleuze nos muestra cómo los movimientos globales de montaje comienzan con una ficción, una virtualidad: el corte. Por un lado, en el cine «clásico» el corte se presenta de manera «racional» como aquello que da continuidad a todos los fragmentos del filme y, por tanto, como aquello que da totalidad, globalidad, al sentido al filme. El corte «clásico» para Deleuze está presente en el filme, en la medida en que «forma parte de uno de los dos conjuntos que él separa (fin de uno o comienzo del otro)» (1985: 242). El montaje «clásico», por tanto, es una totalidad presente en el filme. Por otro lado, en el cine de la modernidad, el montaje se encuentra representado por el falso-raccord. El falso-raccord, dirá Deleuze, «es irracional y no forma parte de ninguno de los dos conjuntos, uno de los cuales no tiene más fin que el otro comienzo [...], la interacción de dos imágenes engendra o traza una frontera que no pertenece ni a la una ni a la otra» (*op. cit.*: 242). El corte de la modernidad no forma parte de la imagen-tiempo, sino que se muestra como el límite externo de dos imágenes, su «entre-dos» ausente: «Dada una imagen se trata de elegir otra que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos» (*op. cit.*: 240). Las operaciones de montaje del cine de la modernidad se presentan, por tanto, como otra totalidad, pero esta vez como una totalidad ausente. En palabras de Deleuze:

El todo sufre una mutación porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el «y» constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes. El todo se confunde entonces con lo que Blanchot llama la fuerza de «dispersión del Afuera» o el “vertido del espaciamento”: ese vacío que ya no es una parte motriz de la imagen (*op. cit.*: 241).

Las operaciones del montaje de la modernidad presentan directamente la temporalidad de sus imágenes gracias al vaciamiento de sus límites. De manera que para el materialismo dialéctico que defiende Badiou, dichas operaciones, en la medida en que buscan una temporalidad pura, caerían en una concepción idealista del cine evidenciando, al igual que lo hicieron las vanguardias artísticas, una pasión por lo real. En otras palabras, los cineastas de la modernidad producen imágenes-tiempo a partir de una virtualidad, la figura ficticia de una totalidad que se encarna como la presencia del vacío intersticial entre las diferentes secuencias. Así, mientras que las operaciones de transformación de la espacialidad filmica de la modernidad se concebían como el «desplazamiento» o la «doblatura» de la espacialidad representacional a partir de imágenes y tópicos compartidos, las operaciones de transformación de la temporalidad a través del montaje de la modernidad tienen origen en una pureza, una virtualidad: el vacío como condición de posibilidad de la duración pura. La clave aquí se encuentra en la crítica que Badiou realiza al concepto bergsonian, y por tanto deleziano, de «duración pura»:

La durée pure, le grand passé total qui ne fait qu'un avec le virtuel ne saurien être dits temporels, parce qu'ils sont l'être du temps, sa désignation univoque son l'Un. Les différentes instances du temps sont des «coupes» de cette durée [...]. L'intuition de Deleuze culmine avec la détermination complète du tout (ou de l'Un), dans son intemporalité fondatrice du temps, comme Relation (1997b: 94).

Para Badiou, Deleuze ubica el ser del tiempo, la duración pura, en el vacío que representan los cortes que separan diferentes «instancias» del tiempo. Estos cortes se muestran como aquello que relaciona dos instancias temporales sin ser, en sí mismos, temporalidad alguna. Y dado que estas relaciones están vacías, no queda más que el concepto de «corte» o de «Relación». De manera que este concepto nombra una intuición, a saber, el «temps comme lieu de la vérité à la détemporalisation du temps» (*op. cit.*: 96). En otras palabras, aquello que Deleuze denomina «la temporalidad

directa», o que Bergson denomina «la duración pura», tiene origen en la idea de «Relación» entendida como ausencia de tiempo<sup>254</sup>.

En el fondo lo que está implícito aquí es una concepción diferente del concepto de «acontecimiento». Por un lado, el concepto de «acontecimiento» de Badiou es cercano al de Deleuze: para ambos el acontecimiento tiene que ver con el cambio. Sin embargo cada uno de ellos lo considera como una temporalidad diferente. Para Badiou un acontecimiento es aquello que «habrá sido». Su temporalidad es la de un futuro anterior, puramente intelectual y no duradera. El acontecimiento señala el advenir de una nueva temporalidad que todavía no es a partir de un (re)comienzo de la situación existente. Por otro lado, para Deleuze, el acontecimiento es entendido en términos de multiplicidad y no de proceso. El acontecimiento deleuziano tiene que ver menos con la intelectualidad y con el futuro: por un lado es menos intelectual porque su origen tiene que ver más con los afectos; por otro lado es menos futuro porque su presencia es pura temporalidad en potencia, es el «tiempo original absoluto» en *Proust et les signes* (1964: 27) o el «*eventum tantum*» en *Logique du sens* (1969):

En todo acontecimiento, sin duda, hay un momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna como un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero hay, por otra parte, el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que esquivo todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, nuestro, ni general ni particular, *eventum tantum...*» (185).

---

<sup>254</sup> Deleuze aplica esta concepción de la «Relación» como vacío intersticial al filme de Jean Luc Godard *Six fois deux*: «Bien sûr, le ET, c'est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités [...]. Seulement la diversité ou la multiplicité ne sont nullement des collections esthétiques [...], ni des schémas dialectiques (comme quand on dit 'un donne deux qui va donner trois'). Car dans tous ce cas, subsiste un primat de l'Un, donc de l'être, qui est censé devenir multiple. Quand Godard dit que tout se divise en deux, et que, le jour, il y a le matin *et* le soir, il ne dit pas que c'est l'un ou l'autre, ni que l'un devient l'autre, devient deux. Car la multiplicité n'est jamais dans les termes [...] ni dans leur ensemble ou la totalité. La multiplicité es précisément dans le ET [...] Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière» (1983b : 64-5).

Tanto como «tiempo original» como «*eventum tantum*» el acontecimiento en Deleuze aparece como un tiempo «destemporalizado [dététemporalisé]», como un tiempo vacío. Aquí es donde surgen las diferencias entre ambas temporalidades. Mientras que Deleuze piensa la «destemporalización [dététemporalisation]» del tiempo a través de la virtualidad de la categoría pura de «vacío» entendida como nada, Badiou la pensará a partir de la categoría de vacío entendida como operación. El vacío para Badiou no es una nada universal, sino es siempre particular, es localizado en una situación y sólo se tiene acceso a él siguiendo las huellas de sus consecuencias. Finalmente vemos como lo que subyace a la crítica que Badiou realiza a Deleuze se engloba dentro de su crítica general a la filosofía vitalista, la cual relegaría el concepto de «revolución» al ámbito de lo privado. Esto chocaría con las pretensiones del proyecto filosófico de Badiou de reinstaurar un método para pensar con objetividad el acontecimiento. Visto con los ojos del paradigma didáctico-igualitario expuesto en esta investigación, la declaración de la existencia de un acontecimiento como potencia vital sería imposible de evaluar con objetividad porque carece de criterio lógico alguno:

La vie rend possible la multiplicité des évaluations, mais elle est elle-même inévaluable. On peut dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, puisque tout ce qui arrive n'est qu'inflexion de l'Un, retour éternel du Même. On peut également dire que tout est constamment nouveau, puisque l'Un ne fait indéfiniment retour, dans sa contingence absolue, qua travers la perpétuelle création de ses propres plis (Badiou, 1997b: 142).

Para Badiou el idealismo implícito en las operaciones de transformación de la temporalidad fílmica realizadas por la modernidad del cine no se adecúa a su concepto materialista de verdad. El modelo de verdad-cine que defiende Badiou se aleja tanto de aquellas propuestas teóricas y prácticas que defienden la producción de nuevas verdades fílmicas partiendo de la unidad de la figura *pura*. El arte del cine debe de producir verdades partiendo, y por tanto, incluyendo lo que domina la situación actual fílmica.

Desde este punto de vista, ¿en qué medida es posible pensar en una concepción de las operaciones de montaje del tiempo fílmico alejada de posturas idealistas? Este tipo de temporalidad debería estar ligada a la temporalidad que postula el materialismo

dialéctico de Badiou. La temporalidad del materialismo dialéctico no es nueva ni original, sino una temporalidad que se obtiene del desplazamiento de la temporalidad dominante del presente. Desde este punto de vista el cine sería útil para la filosofía no como la creación de una temporalidad pura *ex nihilo*, sino como experimentación de un desplazamiento de la temporalidad del presente. Este desplazamiento dividiría la temporalidad dominante en dos, dando lugar a lo que hemos denominado «la experiencia temporal de la escena del Dos». La experiencia de la temporalidad propia de la «escena del Dos» nos presenta una síntesis disyuntiva entre la temporalidad del instante del mundo de las opiniones y la temporalidad de la eternidad del mundo de las verdades. Frente a la concepción temporal dominante de un presente dilatado por el movimiento de breves instantes intercambiables, la experiencia temporal del materialismo dialéctico nos ofrece la posibilidad de experimentar una temporalidad diferente, a saber, la existencia de un presente caracterizado por un punto de ruptura radical con respecto a la repetición de lo mismo y por la anticipación de una proyección futura que exhausta lo posible. Finalmente la experiencia de la temporalidad de la «escena del Dos» se opondría a construcciones temporales más oscuras, como podrían ser la nostalgia de un tiempo pasado que oculta la novedad del presente bajo la tiranía de lo mismo, y la utopía progresista, cuya obsesión por el advenir de la victoria final acaba devorando el presente mismo.

De manera que lo que interesaría a la filosofía de la temporalidad de un filme sería la construcción de nuevas relaciones entre continuidad y discontinuidad:

[...] el cine no tiene una teoría de la continuidad y de la discontinuidad, pero sí nuevas relaciones entre continuidad y discontinuidad [...]. El cine es un arte en el cual lo que ocurre es a la vez continuo y discontinuo [...]. O, si prefieren, el cine es una promesa que tal vez no tenga equivalente, la promesa de que se puede vivir en la discontinuidad. La discontinuidad puede continuar (2004c: 49).

Para Badiou la temporalidad de un filme puede hacer real la experiencia dividida de lo continuo y de lo discontinuo, de un tiempo de lo posible y de lo imposible. Esta figura dividida, afirma Badiou, existe en las grandes obras cinematográficas: «[...] las grandes obras cinematográficas tienen una suerte de continuidad esencial y, al mismo

tiempo, surgimientos que son completas sorpresas, pero que a la vez están también en la continuidad» (*op. cit.*: 49). Sin embargo la búsqueda de nuevas relaciones entre lo continuo y lo discontinuo no se debe realizar bajo la forma de propuestas de temporalidades vacías. Tal y como hemos visto anteriormente, para Badiou los movimientos globales del cine se obtienen como consecuencia del desplazamiento de su relación dominante con las otras verdades-arte. Desde este punto de vista la producción de verdades-cine a partir de las operaciones de montaje sólo podrían entenderse como búsqueda de nuevas relaciones de continuidad y discontinuidad del ritmo fílmico en su diálogo con las otras artes. Por ejemplo, desplazando el ritmo fílmico del formato del videoclip y de las síntesis redundantes sinfónicas, o del trabajo rítmico de la elocución y de los gestos del actor del ritmo de la acción ligada a la lógica sensorio-motriz.



## V.- CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos tratado de hacer exponer el papel que juega el cine en el proyecto de (re)comienzo de la filosofía de Alain Badiou. Para ello primero hemos estudiado la totalidad de su obra con la intención de identificar las bases sobre las que se sostiene dicho proyecto, para, posteriormente, poder aplicar dichos resultados al conjunto de sus textos filmicos. A lo largo de estas páginas hemos argumentado cómo el proyecto de Badiou de (re)comienzo de la filosofía lleva implícita una puesta al día del pensamiento platónico, o lo que es lo mismo, de la eternidad del dispositivo filosófico que evidencia su obra más allá de su condicionamiento social, histórico y cultural. Este dispositivo, tal y como hemos visto, no es otro que el de la transmisión universal e igualitaria de la Idea a través del encuentro con las verdades que composibilitan un presente. El modelo de la filosofía que nos propone Badiou es el de los *Diálogos* platónicos: una filosofía entendida no tanto como reflexión teórica, sino como escenificación de esa transmisión a través del intercambio dialéctico de opiniones. La filosofía, si quiere renacer, debe asumir su tarea como la eterna tarea de educación universal según la Idea. Su carácter democrático posibilita que cualquier opinión pueda participar en la escena filosófica. Sin embargo, la filosofía debe subordinar esta igualdad de opiniones al principio igualitario de existencias. Cualquiera que participe en la escena filosófica puede tener acceso por sí mismo a la evaluación de las opiniones allí expresadas. De manera que el carácter igualitario de su dimensión simbólica tiene como condición su dimensión real. En otras palabras, el principio de evaluación objetiva de las declaraciones acerca de la existencia de verdades contemporáneas pasa por hacer presentes los cuerpos post-acontecimentales que lo constituyen, para que puedan ser reconocidos por cualquiera. La filosofía, por tanto, se presenta como un proceso dialéctico en el que, partiendo de una escena en la que cualquier opinión tiene cabida, cualquiera podrá discernir, a través de la regla igualitaria del reconocimiento objetivo de las opiniones, las opiniones que no se pueden verificar de las que sí. La operación filosófica evoluciona de un pensamiento «impuro» y confuso –un pensamiento en el que cualquier opinión es igual a cualquier otra– a un pensamiento más «puro» y claro –el pensamiento de que además de opiniones relativas existen opiniones universales.

Esta concepción de la filosofía como transferencia dialéctica de la Idea a partir de un proceso que evoluciona de lo confuso de la opinión a la evidencia de la verdad, condiciona la participación del cine a cumplir con las prescripciones ontológicas y lógicas que regulan dicha transferencia. En esto consiste su teoría fílmica: en la justificación de la aptitud del ámbito fílmico para participar en la escena filosófica en tanto ámbito capaz de presentar con objetividad sus cuerpos verdaderos post-acontecimientales. Ahora bien, ¿cómo se construiría una escena filosófica a partir del ámbito cinematográfico una vez (a)condicionado por el proyecto de Badiou? En primer lugar, presentando ontológicamente la situación actual del cine, es decir, prescribiendo el conjunto de imágenes fílmicas que pertenecen a ella, así como su clasificación en los subconjuntos que estructuran su saber; en segundo lugar, comenzando un proceso de argumentación dialéctica por el que los participantes tratarán de identificar las configuraciones formales que derivan de una ruptura acontecimiental con las tendencias dominantes existentes. Para ello, en primer lugar, es necesario describir las tendencias dominantes y deducir de ellas sus operaciones lógicamente inversas. De esta manera se podría reconocer, si las hubiera, nuevas configuraciones cinematográficas. Ahora bien, al comienzo de esta tarea existirán numerosas opiniones al respecto. Sin embargo, el axioma igualitario de reconocimiento objetivo de los argumentos posibilitará que, a medida que evolucione la investigación, sea posible discernir aquellas opiniones que pueden ser corroboradas por cualquiera (opiniones verificables) de aquellas que no lo son. Siguiendo con este proceder podríamos llegar a un momento en el que se declarasen con objetividad las lógicas cinematográficas dominantes (las apropiaciones fílmicas de las imágenes populares contemporáneas y de las otras artes) y, por deducción, sus lógicas excepcionales (las operaciones fílmicas que tratarían de oponerse a estas apropiaciones). De manera que, finalmente, si existiera alguna o varias imágenes fílmicas que verificaran la declaración de una lógica excepcional cinematográfica, ésta podría ser reconocida por cualquiera. Sin embargo, Badiou no reduce el papel del cine en la construcción de la escena filosófica a su capacidad de producir pensamiento verdadero, sino que también lo amplía a su capacidad de seducción. El cine es una de las artes que más y mejor puede contribuir a hacer más persuasiva la escena filosófica introduciendo y tipificando la estructura lógica y afectiva de la Idea. El carácter popular de las imágenes fílmicas unido a la versatilidad de sus formatos de proyección ha

convertido al cine en el ámbito artístico que más se adecúa al carácter democrático de la escena filosófica.

Badiou, por tanto, nos ofrece la oportunidad de pensar el cine como un ámbito capaz de contribuir a la construcción de una escena en la que se verifica la igual capacidad de los seres humanos para pensar el presente a partir de una experiencia dividida: por un lado, la experiencia de un lugar dividido entre la relatividad de las opiniones posibles y la universalidad de los procesos verdaderos imposibles y, por otro lado, la experiencia de una temporalidad dividida entre la sucesión de lo mismo y el eterno acontecer de la contingencia. Ahora bien, tal y como hemos argumentado en la discusión crítica de la obra de Badiou, la construcción de esta escena está condicionada por el compromiso ético con el acontecer de la contingencia de cualquier orden, la igualdad de existencias y la enseñanza universal. Siguiendo el modelo pedagógico jacotista-rancierano, la escena filosófica que nos presenta Badiou partiría de la aceptación de estos principios éticos como postulados que tienen que ser verificados en cada una de las escenas filosóficas. Se trataría de concebir dichos axiomas como principios reguladores de la tarea pedagógica del filósofo y tratar de ser coherentes con ellos, no en un tiempo futuro sino desde el mismo comienzo. Así, paradójicamente, la condición para construir una escena filosófica igualitaria se sustenta en la prescripción de unos principios que se legitiman apelando a la propia subjetividad del individuo y que, por tanto, incumplen el principio de reconocimiento objetivo de los argumentos que fundamenta dicha escena. Desde este punto de vista habría que matizar el modo en que Badiou concibe el cine como condición de la filosofía. Por un lado, podríamos estar de acuerdo con el autor cuando afirma que las verdades del cine condicionan la escena filosófica, ya que ésta depende de su existencia. Sin embargo, por otro lado, esta concepción del cine como condición de la filosofía está a su vez condicionada por sus convicciones éticas. En otras palabras, su preocupación por transmitir de manera universal la idea de que cualquiera puede pensar por sí mismo a partir del acontecer contemporáneo de lo contingente, condiciona su mirada al ámbito cinematográfico. Esto explica que Badiou se sienta especialmente atraído tanto por aquel tipo de cine que, sin renunciar a la contemporaneidad, es capaz de proponer nuevas rupturas formales más allá de su condicionamiento económico y comercial, como por aquel tipo de cine que se

preocupa por mostrar a través de sus personajes un discurso que se sustenta en una concepción del ser humano entendido como individuo capaz de incorporarse a la construcción de una nueva temporalidad a partir de la existente.

Badiou, finalmente, nos ofrece la oportunidad de pensar el cine en el seno de un proyecto de recuperación de la filosofía como proceso de transmisión universal e igualitaria de la Idea a partir del reconocimiento intelectual-afectivo de las verdades post-acontecimentales contemporáneas y de la experimentación de sus discursos éticos. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, su proyecto filosófico acaba dando prioridad a la dimensión afectiva o ética sobre la dimensión intelectual o formal. La razón de ello se encuentra en que son los principios que derivan de sus compromisos ético-existenciales los que prescriben el axioma de materialidades acontecimentales y el principio igualitario como fundamentos de la escena filosófica. La escena filosófica, tal y como la entiende Badiou, se sustenta en una cuestión de fe en el acontecimiento y en la igualdad de existencias. Ambos fundamentos, tal y como hemos argumentado, no son verificables con objetividad al comienzo de la escena filosófica, de manera que el único criterio para aceptarlos es un criterio afectivo: debemos aceptarlos porque merece la pena verificar que cualquier individuo que pertenece a esta situación puede pensar por sí mismo que es posible cambiar el orden dominante. El afecto sobre el que se sostiene la aceptación de estos fundamentos responde, como ya hemos visto, a la lógica del «entre-dos acontecimental», es decir, a la declaración de la muerte de una época y de un porvenir inmanente. Se trata, por tanto, de un afecto dividido por la disconformidad con la situación contemporánea y por la creencia en una situación nueva post-acontecimental. Desde el punto de vista de la religión cristiana, a la que tanto le gusta referirse a Badiou, la incorporación a la escena filosófica dependería de una pasión por la muerte de lo humano y de la fe en la resurrección de lo inhumano bajo una forma artística, política, amorosa o científica. Estas dos figuras afectivas responderían a dos discursos éticos diferentes en una situación post-acontecimental. La primera tendría sus fundamentos en el fatalismo y nihilismo de un ser humano sometido a la temporalidad de la sucesión de «lo mismo» y, la segunda, en la valentía y en la justicia de un ser humano sometido a la temporalidad del acontecer eterno de «lo nuevo». En nuestra opinión, el éxito del proyecto filosófico de Badiou tiene sus bases en una educación

según los afectos de la Idea. Así pues, con vistas a conseguir que cualquier individuo acepte las prescripciones ontológicas y lógicas de una escena filosófica, el filósofo podría acudir previamente al cine para buscar aquellos filmes cuyas fábulas permitan experimentar el enfrentamiento entre ambas figuras afectivas.

Pero el uso afectivo del cine para la propedéutica de la escena filosófica no se reduciría a la experimentación de figuras éticas fatalistas enfrentadas a figuras éticas heroicas, sino que podría ampliarse a aquellos filmes que nos permiten experimentar la temporalidad propia de la escena dividida del materialismo dialéctico. Esta experiencia nos propone una síntesis disyuntiva entre la experimentación de un tiempo contraído por la brevedad del instante y de un tiempo extendido por el movimiento eterno de una verdad. Por un lado, para Badiou, el materialismo democrático contemporáneo nos propone una experiencia del tiempo como una sucesión de instantes intercambiables. Envueltos como estamos en la inmanencia de los cuerpos finitos y la libre circulación del mercado, la experiencia del tiempo se construye según una sucesión de diferentes momentos efímeros e intercambiables entre sí. La rapidez, el movimiento y lo efímero son sus características fundamentales. Existe bajo la apariencia del movimiento constante una vacuidad cambiante que consigue que la temporalidad del presente se muestre inmóvil y afectada por su propia nada. Si aceptamos el hecho de que hoy en día todo cambia en todo momento, debemos aceptar que nada puede ser nuevo. El espectáculo es el prototipo de este tipo de inmovilidad, la inmovilidad de la insignificancia pomposa y *agitada*. La temporalidad del instante que caracteriza al mundo contemporáneo genera una mirada inquieta que imposibilita la atención necesaria para poder participar en la escena filosófica y reconocer la Idea del presente. La tiranía del instante acorta la memoria y la duración del proyecto. Por otro lado, el materialismo dialéctico nos plantea la posibilidad de experimentar una temporalidad diferente, a saber, la existencia de un presente caracterizado por un punto de ruptura radical con respecto a la repetición de lo mismo y por la anticipación de una proyección futura que agota lo posible. La experiencia del mundo entero existe subjetivamente en dicho punto, y este punto es el lugar de un nuevo presente. A partir de dicho punto se despliega un nuevo tipo de dilatación temporal excepcional a la dominante. Para Badiou esta nueva experiencia, a medida que nos propone la experimentación de un presente

construido por la amplitud de las verdades en su devenir eterno por la historia, se opone a la concepción (a)temporal dominante de un presente construido por el movimiento de breves instantes intercambiables. La temporalidad de lo eterno aparece así, no como una línea de temporalidad continua, sino como el conjunto de diferentes momentos discontinuos en los que una verdad acontece a través del «disfraz» propio de su época. El encuentro con el mundo de las verdades nos presenta una experiencia de la temporalidad diferente a la que nos impone el mundo del mercado y de la democracia. El encuentro con el mundo de las verdades nos permite experimentar la creación de un nuevo presente, una temporalidad dominada por la categoría de «duración».

Esta temporalidad dividida puede ser experimentada en un filme. Tal y como señala Badiou, retomando la distinción deleuziana entre los diferentes tipos de «imágenes-tiempo», el cine nos ofrece la oportunidad de experimentar la temporalidad de la continuidad en el movimiento de instantes sucesivos y la temporalidad de la discontinuidad en el aparecer de la imagen como pura duración. En el cine existe la temporalidad propia de las imágenes sometidas a las leyes del movimiento sensorio-motriz (ya sean imágenes del recuerdo, del sueño o de la física de la acción), pero también existe la temporalidad de las imágenes que neutralizan las cuestiones acerca de la acción o la reacción, mostrándonos la temporalidad en su pureza. Estas «imágenes ópticas puras», en la medida en que no requieren de componentes empíricos externos a los que acudir para determinar su temporalidad, nos presentan la temporalidad como eterna potencia. Así, mientras las primeras someten la temporalidad al movimiento de las imágenes, las segundas la liberan mostrándola como mera duración. Las operaciones fílmicas que caracterizan a las primeras son las operaciones de montaje ligadas a la lógica narrativa de la experiencia sensorio-motriz de la causa y el efecto, y las segundas son las operaciones de montaje que presentan la imagen depurada de dichas lógicas. Frente a las imágenes que someten el tiempo a la continuidad del movimiento lógico de lo anterior y lo siguiente, las «imágenes ópticas puras» nos presentan un tiempo inmóvil obtenido por el estiramiento del espacio que, desconectado de experiencia sensorio-motriz alguna, reivindica la eternidad de lo discontinuo. Esta síntesis entre temporalidades que se desvanecen en el movimiento de lo continuo y temporalidades que acontecen como pura duración en lo discontinuo podría ser útil para la propedéutica

afectiva de la escena filosófica. La experimentación de discontinuidades desconectadas de la lógica de la causa-efecto, cuya temporalidad se encuentra estirada en el «casi nada» de un lugar, nos fuerza a educar la mirada hacia lo que carece de referencia. En nuestra opinión, este tipo de mirada resulta fundamental para el desarrollo de la escena filosófica. Así el filósofo puede buscar en los filmes de cineastas como Ozu, Straub, Marguerite Duras o Kiarostami el material adecuado para realizar esta tarea.

## V.- CONCLUSION

Throughout this research we have tried to explicit the role of cinema in Badiou's Project of (re)starting philosophy. First, we have studied his entire work in order to subtract the bases which underlie that project so that we can apply those results to all his film texts. Throughout these pages we have argued that Badiou's Project implies an updating of the Platonic thought, in other words, the eternity of the filming devices that show Plato's work beyond its social, cultural and historical conditionings. As we have seen, this device is the universal and egalitarian transmission of the Idea through the encounter with the truths that make a present «compossible». The model of philosophy proposed by Badiou is the one in Plato's *Dialogues*: a philosophy understood, not only as a theoretical reflection, but also as the staging of that transmission through the dialectical change of opinions. If philosophy wants to be reborn, it must accept its duty as the eternal task of universal education according to the Idea. Its democratic character makes it possible that any opinion can participate in the philosophical scene. However, philosophy must submit these equal opinions to the egalitarian principle of existences. Whoever participates in the philosophical scene can access the evaluation of the opinions that they expressed. So, the egalitarian character of the logic or symbolic dimension of philosophy is conditional on its real or corporal dimension: the principle of objective evaluation of the statements about the existence of contemporary truths implies making present the post-evental bodies which form it, so that anyone can recognise them. Therefore, philosophy shows itself as a dialectic process in which, starting from a scene in which any opinion is accepted, anyone will be able to distinguish the verifiable opinions from those which cannot be verified, by means of the egalitarian rule of the objective recognition of opinions. The philosophical operation evolves from an «impure» and confusing thought –a thought in which an opinion is like any other- to a more «pure» and clear thought –the one in which, besides relative opinions there are also universal ones.

This concept of philosophy as a dialectic transfer of the Idea from a process evolving from the confusing opinion to the evidence of truth, conditions the way in which Badiou approaches cinema. So, if cinema wants to participate in the Project of



(re)starting philosophy, it must adapt to the ontological and logical prescriptions which rule the philosophical scene. This is what his film theory consists of: a justification of the ability of the field of cinema to participate in the philosophical scene as a field which can present its real post-evental bodies in an objective way. But, how would the philosophical scene be constructed out of the field of cinema once adapted by Badiou's project? First of all, by presenting the current state of cinema ontologically, that is, by prescribing the film images which constitute it as well as its classification into the subsets that structure its knowledge; secondly, by starting a process of dialectic argumentation through which participants will try to identify the formal configurations derived from an evental rupture with the dominant existing trends. In order to do it, first it is necessary to describe the dominant trends and deduce its logically reverse operations from them. This way, new film configurations could be recognised, if there were any. However, at the beginning of this task there will be many opinions about it, but as the research evolves, the egalitarian axiom of the objective recognition of arguments will make it possible to distinguish those opinions which can be corroborated by anyone (verifiable opinions) from those which cannot. This way we could reach a situation in which the dominant film logics are objectively stated (that is, the film appropriations of contemporary film images and of the rest of arts) and, by deduction, its exceptional logics (the film operations that would try to oppose to these appropriations). Finally, if there were any film images which verify the declaration of an exceptional logic of cinema, it could be recognised by anyone. However, Badiou does not reduce the role of cinema in the construction of the philosophical scene to its ability to produce real thought, but also to its ability to charm. Cinema is one of the arts that can contribute the most to making the philosophical scene more persuasive by introducing and typifying the logical and affective structure of the Idea. The popular character of film images together with the versatility of their formats has made cinema the art field which best adapts to the democratic character of the philosophical scene.

Therefore, Badiou offers us the opportunity to think of cinema as a field that can contribute to the construction of a scene in which the equal ability of human beings to think the present starting from a divided experience is verified: on the one hand, the experience of a place divided between the relativity of possible opinions and the

universality of the impossible real processes and, on the other hand, the experience of a temporality divided between the sequence of the same and the eternal appearance of contingency. However, as we have argued in the critical discussion on Badiou's work, the construction of this scene is conditional on the ethical commitment with the appearance of any kind of contingency, the equality of existences and universal education. Following Jacotot and Rancière's pedagogical model, the philosophical scene presented by Badiou would start from the acceptance of these ethical principles as the postulates that must be verified in each philosophical scene. It would be necessary to conceive those axioms as the principles which govern the philosopher's pedagogical task and try to be consistent with them, not in a future time, but from the beginning. Paradoxically, the necessary condition to construct an egalitarian philosophical scene is based on the prescription of some principles that respond to the individual's subjectivity and therefore fail to comply with the principle of objective recognition of arguments on which this scene is based. From this point of view it would be necessary to clarify the way Badiou conceives cinema as a condition for philosophy. On the one hand, we could agree when he states that the truths of cinema condition the philosophical scene since it depends on their existence. On the other hand, this concept of cinema as a condition for philosophy is also conditional on his ethical convictions. In other words, Badiou's concern about the universal transmission of the idea that anyone can think by themselves from the contemporary appearance of contingency, conditions his look into the field of cinema. Badiou feels particularly attracted by a kind of cinema that can offer new formal ruptures beyond its economical and commercial conditioning without relinquishing contemporaneity, and by a kind of cinema whose concern is showing through its characters a discourse based on a concept of the human being as an individual who can join the construction of a new temporality out of the existent one.

Finally, Badiou offers us the opportunity to think cinema within a project for recovering philosophy as an intellectual and affective process of the universal and egalitarian transmission of the Idea from the recognition of contemporary post-evental truths and the experimentation of its ethical discourses. However, from our point of view Badiou's philosophical project gives priority to the ethical or affective dimension over the formal or intellectual one. The reason for this is found in the fact that the

principles which derive from its ethical-existential commitments prescribe the axiom of eventual materialities and the egalitarian principle as a philosophical scene. The philosophical scene understood by Badiou is based on a matter of faith in the event and the equality of existences. As we have already stated, both arguments are not objectively verifiable at the beginning of the philosophical scene, so the only criterion to accept them is an affective one: let us accept them because it is worth verifying that any individual belonging to this situation can think by him or herself that it is possible to change its order. The affection which underlies the acceptance of these arguments responds to the logic of the «evental between-Two», that is, stating the death of a time and stating a future. Therefore, it is an affection divided by the disagreement with the current situation and by the belief in a post-evental situation. From the Christian religion's point of view, which Badiou loves to mention, the incorporation to the philosophical scene would depend on a passion for the death of what is human and the faith in its resurrection under an inhuman form (artistic, political, loving or scientific). These two affective figures would respond to two different ethical discourses in a post-evental situation. The first one would be based on the fatalism and nihilism of a human being subject to the temporality of the sequence of the same, and the second one would be based on the courage and justice of a human being subject to the temporality of the eternal appearance of «what is new». In our opinion, Badiou's philosophical success is based on the education of affections of the Idea. Therefore, with a view to get any individual to accept the ontological and logical prescriptions of a philosophical scene, the philosopher should previously turn to cinema in order to search for those films whose fables let him experiment the confrontation between both affective figures.

But the affective use of cinema for the propedeutics of the philosophical scene would not be reduced to the experimentation of fatalistic ethical figures which face heroic ethical figures, but it could be expanded to those films that allow us to experience the temporality of the divided scene of the dialectical materialism. This experience offers us a disjunctive synthesis between the experimentation of a time contracted by the brevity of the moment and also of a time expanded by the eternal movement of a truth. On the one hand, Badiou believes that contemporary democratic materialism offers us an experience of time as a sequence of interchangeable moments.

Being involved in the immanence of finite bodies and the free movement of markets, the experience of time is constructed according to the sequence of different ephemeral moments which are interchangeable among themselves. The rapidity, the movement and the ephemeral are its main characteristics. Under the guise of the constant movement there is a changing vacuity that makes the present temporality show itself still and affected by its own nothingness. If we accept the fact that today everything changes at all times, we must also accept that nothing can be new. The show is an example of this kind of immobility, the immobility of shaken insignificance. The shaking of the temporality of a moment which depicts the contemporary world makes it impossible for us to have the necessary attention to participate in the philosophical scene and to recognize the Idea of the present. The tyranny of the moment shortens the memory and the duration of the project. On the other hand, the dialectical materialism raises the possibility of experiencing a different temporality, that is, the existence of a present characterized by a point of radical rupture with the repetition of the same and the anticipation of a future projection that uses up what is possible. The experience of the entire world exists subjectively in that point, which is the place for a new present. From that point a new kind of time extension which is exceptional with regard to the dominant one is spread out. Badiou thinks that, since this new experience proposes us to experience a present constructed by the expansion of the truths in its eternal evolution in history, is opposite to the dominant (a)temporal concept of the present constructed by the movement of short interchangeable moments. The temporality of what is eternal appears, not as a line of continuous temporality, but as all different discontinuous moments in which a truth happens through the typical «disguise» of its time. Thus, the encounter with the world of truths shows us an experience of temporality that is different from the one which the market and democracy imposes us. The encounter with the world of truths allows us to experience a temporality that is dominated by the category of «duration» in the creation of a new present.

This divided temporality can be experienced in a film. As Badiou points out, by reintroducing the Deleuzian distinction among the different kinds of time-images, cinema offers us the opportunity to experience the temporality of continuity in the movement of successive moments, as well as the temporality of discontinuity in the

appearance of the image as pure duration. In cinema there is a temporality of images which are subject to the laws of the sensorimotor movement (such as images of memories, dreams or physical action), but there is also a temporality of images which neutralize the questions about action and reaction and show us the temporality in its purity. Since these «pure optical images» do not need external empirical concepts to turn to in order to determine their temporality, they show us temporality as an eternal power. Therefore, whereas the first ones submit temporality to the movement of images, the second ones release it by showing it as pure duration. The film operations that characterize the first ones are editing operations linked to the narrative logic of the sensorimotor experience of cause and effect, and the second ones are editing operations that present the image free of these logics. Therefore, opposite to the images that submit time to the continuity of the logical movement of the previous and the next events, «pure optical images» show us a motionless time that is obtained from a stretching space which, free of a sensorimotor experience, vindicates the eternity of what is discontinuous. This synthesis between those temporalities which vanish within the movement of what is continuous and those which happen as pure duration in what is discontinuous could be useful for the affective propedeutics of the philosophical scene. Experiencing temporalities that are free of the logic of cause and effect, whose temporality is stretched in the «almost nothingness» of a place, forces us to educate our look towards what lacks reference. In our opinion, this kind of look is essential for the development of the philosophical scene. Therefore, the philosopher can search in the work of film makers such as Ozu, Straub, Marguerite Duras or Kiarostiami for excellent resources to be able to develop this task.

## VI.- BIBLIOGRAFÍA

### 1.- Bibliografía de Alain Badiou

- BADIOU, A., (1957) «La culture cinématographique», *Vin nouveau*, mayo-junio, 1957. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 41- 62].
- BADIOU, A., (1964) *Almagestes, Trajectoire inverse I*, [novela], París, Le Seuil.
- BADIOU, A., (1965) «Matieu», *Derrière le miroir: 5 peintres et un sculpteur*, París, Maeght, 24-31.
- BADIOU, A., (1966) «L'autonomie du processus esthétique», *Cahiers Marxistes-Léninistes*, 12-13, 77-89. [Citas de la traducción española: «La autonomía del proceso estético» en R. Piglia (ed.), *Literatura y Sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, 93-117].
- BADIOU, A., (1967a) «L'Autorisation», *Les temps Modernes*, 258, 761-89.
- BADIOU, A., (1967b) *Portulans. Trajectoire inverse II*, [novela], París, Le Seuil.
- BADIOU, A., (1967c) «Le (re)commencement du matérialisme dialectique», *Critique*, 240, 438-67. [Citas de la traducción española: «El (re)comienzo del materialismo dialéctico», en L. Althusser y A. Badiou (ed.), *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, 5ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores S. A., 1975].
- BADIOU, A., (1968) «La Subversion Infinitésimale», *Cahiers pour l'analyse*, 9, verano, 118-37. [Citas de la traducción española: «La subversión infinitesimal», en *El concepto de modelo. Bases para una epistemología materialista de las matemáticas*, 2ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores S. A., 1976, 115-43].
- BADIOU, A., (1969a) *Contribution au problème de la construction d'un parti marxiste-léniniste de type nouveau*, (en colaboración con H. Jancovici, C. Manetrey y E. Terray), París, Maspero.
- BADIOU, A., (1969a) *Le concept de modèle. Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*, París, Maspero. [Citas de la traducción española: *El concepto de modelo. Bases para una epistemología materialista de las matemáticas*, 2ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores S. A., 1976, 9-87].
- BADIOU, A., (1969b) «Marque et Manque: à propos du zéro», *Cahiers pour l'analyse* 10, 150-73. [Citas de la traducción española: «Marca y carencia: a propósito del cero», en *El concepto de modelo. Bases para una epistemología materialista de las matemáticas*, 2ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI Editores S. A., 1976, 93-114].

- BADIOU, A., (1975a) «Édification du parti et question syndicale», *Théorie et politique*, 3/4, 114-8.
- BADIOU, A., (1975b) «Syndicalisme et révisionnisme moderne», *Théorie et politique*, 5, 58-87.
- BADIOU, A., (1975c) *Théorie de la contradiction*, París, Maspero. [Citas de la traducción en español: *Teoría de la contradicción*, trad. Gabriel Guijarro Díaz, Madrid, Júcar, 1982].
- BADIOU, A., (1976) *De l'idéologie*, (en colaboración con F. Balmes) París, Maspero.
- BADIOU, A., (1977a) «Le Cinéma révisionniste. Synthèse, pour un bilan de films comme 1900, *L’Affiche rouge*, *Mado*, *Le Voyage des comédiens*, *Le Juge et l’assassin*, et d’autres, fats ou à venir», *La Feuille foudre*, invierno. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 63-71].
- BADIOU, A., (1977b) «Le Flux et le parti: dans les marges de L’Anti-Oedipe», *La Situation actuelle sur le front philosophique*, Cahiers Yenan, 4, París, Maspero, 24-41.
- BADIOU, A., (1977c) *Le Noyau rationnel de la dialectique hégélienne*, (en colaboración con J. Mossot y L. Bellassen), París, Maspero.
- BADIOU, A., (1978a) «L’Art et sa critique: les critères du progressisme», *La Feuille foudre*, primavera-verano. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 73-84].
- BADIOU, A., (1978b) *La contestation dans le P.C.F.*, París, Potemkine.
- BADIOU, A., (1978c) «Le Suicide de la grâce. Robert Bresson, *Le Diable, probablement*», *La Feuille foudre*, primavera-verano. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, 2010, 85-7].
- BADIOU, A., (1979) *L’écharpe rouge*, [ôpera-novela], París, Maspero.
- BADIOU, A., (1981) «Un homme qui ne cède pas», *Le Perroquet*, 11 noviembre. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, 2010, 89-93].
- BADIOU, A., (1982) *Théorie du sujet*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción española: *Teoría del sujeto*, trad. Juan Manuel Spinelli, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008].
- BADIOU, A., (1983a) «L’Affaire Demy», *L’Imparnassien*, mayo. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, 2010, 109-11].

- BADIOU, A., (1983b) «Notations interrompues sur le film comique français», *L'Imparnassien*, otoño. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 121-8].
- BADIOU, A., (1983c) «Repères sur la seconde modernité cinématographique» (en colaboración con P. Noyel), *L'imparnassien*, mayo. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 102-8].
- BADIOU, A., (1983d) «Suisse: le cinéma comme interprétation», *Le Perroquet*, 7 de mayo. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 113-9].
- BADIOU, A., (1983e) «Y'a tellement de pays pour aller. Jean Bigiaoui, Claude Hagège. Jacques Sansouth», *Le Perroquet*, 9 diciembre. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 135-9].
- BADIOU, A., (1984a) «Custos, quid noctis?», *Critique*, 450, 851-63.
- BADIOU, A. (1984b) «Poème mise à mort, suivi de "L'ombre où s'y claire"» en *Le Vivant et l'artificiel*, Festival d'Avignon, Sgraffite.
- BADIOU, A., (1985a) «Mort et hasard au sens restitués. Pierre Beuchot, Le Temps détruit», *Le Perroquet*, 31 diciembre. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 137-41].
- BADIOU, A., (1985b) *Peut-on penser la politique?*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción española: *¿Se puede pensar la política?*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990].
- BADIOU, A., (1985c) «Six propriétés de la vérité», *Ornicar?*, 32, 120-49.
- BADIOU, A., (1987a) «À bas la société existante!», *Le Perroquet*, 69, 1-3.
- BADIOU, A., (1987b) «L'usine comme site événementiel», *Le Perroquet*, 62-3, 1-6.
- BADIOU, A., (1988a) «L'Enjeu éthique du jeu», *L'Art du théâtre*, 9, 129-37; reimpreso en *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, colección «Le Spectateur français», París, Imprinta nacional, 1990.
- BADIOU, A., (1988b) *L'Être et l'événement*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción en española: *El ser y el acontecimiento*, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados, Buenos Aires, Manantial, 2007].
- BADIOU, A., (1988c) «L'Etat théâtral en son Etat», *L'Art du théâtre*, 8, 11-28; reimpreso en *Rhapsodie pour le théâtre*, 1990.



- BADIOU, A., (1989a) *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Le Seuil. [Citas de la traducción en español: *Manifiesto por la filosofía*, trad. Victoriano Alcantud Serrano, Madrid, Cátedra, 1990].
- BADIOU, A., (1989b) «Dix-neuf réponses à beaucoup plus d'objections», *Cahiers du Collège International de Philosophie*, 8, 247-68.
- BADIOU, A., (1990a) «Pourquoi Antonine Vitez a-t-il abandonné Chaillot pour le français?», *L'Art du théâtre*, 10, 143-5.
- BADIOU, A., (1990b) «L'Entretien de Bruxelles», *Les Temps Modernes*, 526, 1-26.
- BADIOU, A., (1990c) *Le Nombre et les nombres*, Paris, Le Seuil.
- BADIOU, A., (1990d) «Industrie privée, le cinéma est aussi un spectacle privé», en *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, colección «Le Spectateur français», Paris, Imprinta nacional, 8-11. [Citas de la reimpression en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010, 143-5].
- BADIOU, A., (1990e) *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, colección «Le Spectateur français», Paris, Imprinta nacional. [Citas de la traducción española: *Rapsodia por el teatro. Breve tratado filosófico*, trad. E. Arauxo Iglesias y Martul Tobio, Málaga, Agora].
- BADIOU, A., (1990f) «Saïssissement, dessaisie, fidélité», *Les Temps Modernes*, 531-3, 1, 14-22.
- BADIOU, A., (1990g) «Ta faute, ô graphie!», en *Pour la photographie III*, Paris, Germs, 261-65.
- BADIOU, A., (1991a) *D'un désastre obscur*, La Tour d'Aigues, L'aube. [Citas de la traducción española: *De un desastre oscuro. Sobre el fin de la verdad de Estado*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006].
- BADIOU, A., (1991b) «L'Être, l'événement et la militance», entrevista con Nichole-Edith Thévenin, *Futur Antérieur*, 8, 13-23.
- BADIOU, A., (1991c) «On a Finally Objectless Subject», en E. Cadava, et al. (eds.), *Who Comes After the Subject*, New York, Routledge, 24-32.
- BADIOU, A., (1992a) *Conditions*, Paris, Le Seuil. [Citas de la traducción española: *Condiciones*, trad. Eduardo Lucio molina y Vedia, México D. F., Siglo XXI editores, 2003].
- BADIOU, A., (1992b) «L'Age des poètes» en J. Rancière (ed.), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 21-38.

- BADIOU, A., (1992c) «Le statut philosophique du poème après Heidegger», en J. Poulain y W. Schirmacher (ed.), *Penser après Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 263-8.
- BADIOU, A., (1992d) «Qu'est-ce que Louis Althusser entend par "philosophie"», en S. Lazarus (ed.), *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser*, Paris, Presses Universitaires de France, 29-45.
- BADIOU, A., (1992e) *Politique et modernité*, (en colaboración con G. Leyenberger), Bordeaux, Osiris.
- BADIOU, A., (1993a) *L'Éthique: essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier. [Citas de la traducción española: *La Ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras, México D. F., Herder, 2004].
- BADIOU, A., (1993b) «Philosophie et poésie au point de l'innommable», *Poésie*, 64, 1993, 88-96.
- BADIOU, A., (1993c) «Que pense le poème?», en R. Pol Droit (ed.), *L'Art est-il une connaissance?*, Paris, Le Monde Editions, 214-24.
- BADIOU, A., (1993d) «Topos, ou Logiques de l'onto-logique: Une Introduction pour philosophes, tome 1», Manuscrito inédito.
- BADIOU, A., (1994a) *Ahmed le sutil*, [teatro], Arles, Actes-Sud.
- BADIOU, A., (1994b) «Art et philosophie», en Ch. Descamps (ed.), *Artistes et philosophes: Éducateurs?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 155-70; reimpresión en *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Le Seuil, 1998. [Citas de la traducción en español: «Arte y filosofía», en *Pequeño manual de inestética*, trad. Lucía Vogelfang, et al., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, 45-60].
- BADIOU, A., (1994c) «Les faux mouvements du cinéma», *L'Art du cinéma*, 4, marzo, 1994; reimpreso en *Petit manuel d'inesthétique*, 1998, 121-8 y en *Cinéma*, 2010, 148-54. [Citas de la traducción en español: «Los falsos movimientos del cine», en *Pequeño manual de inestética*, trad. Lucía Vogelfang et al., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, 127-38].
- BADIOU, A., (1994d) «Peut-on parler d'un film?», *L'Art du cinéma*, 6, noviembre; reimpreso en *Cinéma*, 2010, 155-62. [Citas de la traducción española: «¿Se puede hablar de un filme?», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 27-33].
- BADIOU, A., (1994e) «Silence, solipsisme, sainteté: l'antiphilosophie de Wittgenstein», *BARCA! Poésie, Politique, Psychanalyse*, 3, 13-53.

- BADIOU, A., (1995a) *Ahmed philosophe*, seguido de *Ahmed se fâche* [teatro], Arles, Actes-Sud.
- BADIOU, A., (1995b) *Beckett. L'incroyable désir*, París, Hachette. [Citas de la versión en español: *Beckett. El infatigable deseo*, trad. Ricardo Tejada, Madrid, Arena Libros, 2007].
- BADIOU, A., (1995c) *Les citrouilles*, [comedia], Arles, Actes-Sud.
- BADIOU, A., (1996a) «Logologie contre ontologie», *Poésie*, 78, diciembre, 111-6.
- BADIOU, A., (1996b), «Vérités et justice» en L. Poulain (ed.), *Qu'est-ce que la justice? Devant l'autel de l'histoire*, París, Presses Universitaires de Vincennes, 275-81.
- BADIOU, A., (1997a) *Calme bloc ici-bas*, [novela], París, POL, 1997.
- BADIOU, A., (1997b) *Deleuze. La clameur de l'Être*, París, Hachette.
- BADIOU, A., (1997c) «Lieu et déclaration» en N. Michel (ed.), *Paroles à la bouche du présent*, Marsella, Al Dante, 177-84.
- BADIOU, A., (1997d) «L'insoumission de Jeanne», *Esprit*, 238, 26-33.
- BADIOU, A., (1997e) «Notes sur *Le Dernier des hommes (Der letzte Mann)*», Murnau, *L'Art du cinéma*, 16, verano; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 163-9. [Citas de la traducción en español: «Apuntes sobre *Le dernier des hommes de Murnau*», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 35-40].
- BADIOU, A., (1997f) *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, París, PUF. [Citas de la traducción en español: *San Pablo. La fundación del universalismo*, trad. Danielle Reggiori, Barcelona, Anthropos, 1999].
- BADIOU, A., (1998a) *Abrégé de métapolitique*, París, Le Seuil; versión inglesa: *Metapolitics*, trad. J. Barker, Londres, Verso, 2005. [Citas de la traducción en español: *Compendio de metapolítica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009].
- BADIOU, A., (1998b) *Court traité d'ontologie transitoire*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción española: *Breve tratado de ontología transitoria*, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona, Gedisa, S. A., 2002].
- BADIOU, A., (1998c) «*La Divine Comédie et Le couvent*», Manoel de Oliveira», *L'Art du cinéma*, 21/22/23, otoño; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 206-10. [Citas de la traducción en español: «*La Divine Comédie y Le couvent*», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 83-5]

- BADIOU, A., (1998d) «Le plus-de-voir. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*», Artpress, n° especial, «Le Siècle de Jean-Luc Godard», noviembre; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 211-9. [Citas de la traducción española: «Un plus-de-ver» en G. Yoel (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnología*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 275-81].
- BADIOU, A., (1998e) «On ne passe pas», *Théorie, littérature, enseignement*, Revue du Département de Lettres, Paris VIII, 16, 17-20.
- BADIOU, A., (1998f) «Paul le saint», entrevista con Jacques Henric, *Artpress*, 235, mayo, 53-8.
- BADIOU, A., (1998g) «Penser le surgissement de l'événement», entrevista con E. Burdeau and F. Ramone, *Cahiers du Cinéma*, n° fuera de serie, *Cinéma 68*, mayo. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 171-206].
- BADIOU, A., (1998h) *Petit manuel d'inesthétique*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción española: *Pequeño manual de inestética*, trad. Lucía Vogelfang, Jorge Caputo, Marcelo Burello y Guadalupe Molina, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009].
- BADIOU, A., (1998i) «Philosophy and Politics», *Radical Philosophy*, 9, 29-32.
- BADIOU, A., (1999a) «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», *L'Art du cinéma*, 24, marzo, 7-22; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 221-38. [Citas de la traducción en español: «Sobre la situación actual del cine» en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 41-54].
- BADIOU, A., (1999b) «The Ethic of Truths: Construction and Potency», conferencia realizada en Sídney; publicada en *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 12, 247-55, 2001. [Citas de la reimpresión: «Philosophy and Truths», en *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, ed. y trad. Oliver Feltham y Justin Clemens, Londres y Nueva York, Continuum, 2005, 58-67].
- BADIOU, A., (1999c) «La scène du Deux», en *De l'amour*, ed. L'Ecole de la Cause Freudienne, París, Flammarion, 177-90.
- BADIOU, A., (1999d) «Les langues de Wittgenstein», *rue Descartes*, 26, 1999, 107-16.
- BADIOU, A., (1999e) «Théâtre et politique dans la comédie», en J. P. Thibaudar (ed.), *Où va le théâtre*, París, Hoëbeke, 17-24.
- BADIOU, A., (2000a) «La capture cinématographique des sexes», en J. Aumon (ed.), *La différence des sexes est-elle visible?*, París, Cinémathèque française, 127-37; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 239-55. [Citas de la traducción en español: «La

- captura cinematográfica de los sexos», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 87-100].
- BADIOU, A., (2000b) «Les lieux de la philosophie», *Bleue: Littératures en force*, 120-5.
- BADIOU, A., (2000c) «Huit thèses sur l'universel» en J. Sumic (ed.), *Universel, singulier, sujet*, Paris, Kimé, 11-20.
- BADIOU, A., (2000d) «Saint Paul, fondateur du sujet universel», *Études Théologiques et Religieuses*, 75, 323-33.
- BADIOU, A., (2000e) «Sur *La Parole muette* de Jacques Rancière», *Horlieu-(x)*, 18, 88-95.
- BADIOU, A., (2000f) «Théâtre et philosophie», *Frictions*, 2, 131-41.
- BADIOU, A., (2000g) «Une tâche philosophique: Être contemporain de Pessoa», en P. Dethurens et al. (ed.), *Colloque de Cerisy: Pessoa*, Paris, Christian Bourgeois, 141-55.
- BADIOU, A., (2000h) «Un, Multiple, Multiplicité(s)», *Multitudes*, 1, 195-211.
- BADIOU, A., (2001a) «Le gardiennage du matin», en D. Lyotard et al. (ed.), *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*, Paris, PUF, 101-11.
- BADIOU, A., (2001b) «*Passion*. Jean-Luc Godard», conferencia realizada en Nantes, noviembre 2001. [Citas de su transcripción en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010, 263-77].
- BADIOU, A., (2001c) «Quand Hugo Santiago affirme, intégralement, la puissance survivante du cinéma. *Le Loup de la côte ouest*», impresión en francés en *Cinéma*, 2010, 257-62. [Citas de la traducción en español: «*El lobo de la costa oeste (Le loup de la côte ouest)*. Cuando Hugo Santiago afirma, íntegramente, la fuerza de supervivencia del cine», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 75-81].
- BADIOU, A., (2001d) «The Political as a Procedure of Truth», *Lacanian Ink*, 19, trad. B. P. Faulks, 71-81.
- BADIOU, A., (2002) «Oui à l'amour, sinon la solitude. Entretien à propos de *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson», *L'Art du cinéma*, 38, invierno; reimpresso en *Cinéma*, 2010, 279-305. [Citas de traducción española: «Sí al amor; si no, la soledad. Entrevista con Alain Badiou sobre *Magnolia* (de Paul Thomas Anderson, 1999)», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2005, 55-76].

- BADIOU, A., (2003a) *Circonstances 1*. Kosovo, 11-Septembre, Chirac/Le Pen, París, Léo Scheer. [Citas de la versión en español: *Circonstancias*, trad. Alejandrina Falcón, Buenos Aires, Libros de Zorzal, 2004].
- BADIOU, A., (2003b) «Dialectique de la fable», en VVAA., *Matrix, machine philosophique*, París, Ellipses, 120-9. [Citas de su reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 307-21].
- BADIOU, A., (2004a) «Acerca de “Qué es tener una idea en cine” de G. Deleuze», en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 83-90.
- BADIOU, A., (2004b) *Circonstances 2*, Irak, foulard, Allemagne/France. París, Léo Scheer. [Citas de la traducción en español: *Filosofía del presente*, trad. Alejandrina Falcón, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005].
- BADIOU, A., (2004c) «El cine como experimentación filosófica» en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 23-81.
- BADIOU, A., (2004d) *L'antiphilosophie de Wittgenstein*, París, Nous.
- BADIOU, A., (2004e) «Los aventureros del concepto. Panorama de la filosofía francesa contemporánea», conferencia realizada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, junio; impresa en *Eikasia. Revista de Filosofía*, 3, marzo, 2006. [Citas de la reimpresión en *La filosofía, otra vez*, trad. Leandro García Ponzó, Madrid, Errata Naturae, 2010, 77-91].
- BADIOU, A., (2004f) «Sobre *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard», en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 263-74.
- BADIOU, A., (2005a) *Circonstances 3*. Portées du mot « juif », París, Léo Scheer.
- BADIOU, A., (2005b) «Du cinéma comme emblème démocratique», *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, 692, n° especial, *Cinéphilosophie*, enero-febrero 2005. [Citas de la reimpresión en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 376-88].
- BADIOU, A., (2005c) «La fin d'un commencement. Notes sur *Tout va bien*, de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin», *L'Art du cinéma*, primavera, 2005; reimpresión en *Cinéma*, 2010, 389-402. [Citas de la traducción en español: «El fin de un comienzo. Notas sobre *Tout va bien*, filme de Godard y Gorin (1972)», en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, 101-11].

- BADIOU, A., (2005d) «Le 21e siècle n'a pas commencé», entrevista con Elie During, *Art Press*, 310, marzo; online, <<http://www.ciepf.fr/spip.php?article57>>, [última consulta 25-09-2011].
- BADIOU, A., (2005e) *Le Siècle*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción en español: *El siglo*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2005].
- BADIOU, A., (2005f) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, comp. Gerardo Yoel, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial.
- BADIOU, A., (2006a) «Les dimensions de l'art. Udi Aloni, *Pardon*», en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 403-11.
- BADIOU, A., (2006b) *Logiques des mondes. L'Être et l'événement, 2*, París, Le Seuil. [Citas de la traducción en español: *Lógicas de los mundos: El Ser y el acontecimiento, 2*, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2008].
- BADIOU, A., (2006c) «The Desire for philosophy and the Contemporary World», *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*, 2005, online, <<http://www.lacan.com/badesire.html>>, [última consulta 25-09-2011]. [Citas de la traducción española: «El deseo de la filosofía y el mundo contemporáneo», en *La filosofía, otra vez*, trad. Leandro García Ponzo, Madrid, Errata Naturae, 2010, 49-67].
- BADIOU, A., (2007a) *Circonstances 4. De quoi Sarkozy est-il le nom?*, París, Nouvelles Editions Lignes. [Citas de la traducción en español: *¿Qué representa el nombre de Sarkozy?*, trad. Iván Ortega, Pontevedra, Ellago S. L., 2008].
- BADIOU, A., (2007b) *Justicia, filosofía y literatura*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones.
- BADIOU, A., (2007c) «Philosophy as Creative Repetition», *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*, 8, invierno, online, <<http://www.lacan.com/badrepeat.html>>, [última consulta 28-10-2011]. [Citas de la traducción española: «El filósofo como vigilante nocturno», en *La filosofía, otra vez*, trad. Leandro García Ponzo, Madrid, Errata Naturae, 2010].
- BADIOU, A., (2008a) *Mao: de la pratique et de la contradiction*, (en colaboración con S. Žižek), París, La Fabrique.
- BADIOU, A., (2008b) *Petit panthéon portatif*, París, La Fabrique. [Citas de la traducción en español: *Pequeño panteón portátil*, trad. A. Arozamena, Madrid, Brumaria, 2008].
- BADIOU, A., (2009a) *Circonstances 5. L'hypothèse communiste*, París, Nouvelles Editions Lignes.

- BADIOU, A., (2009b) *Éloge de l' amour*, (en colaboración con N. Truong), París, Flammarion.
- BADIOU, A., (2009c) «L'emblème démocratique», en VVAA., *Démocratie, dans quel état?*, París, La Fabrique. [Citas de la traducción en español: «El emblema democrático», en *Democracia en suspenso*, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010].
- BADIOU, A., (2009d) «L'Idée du communisme», conferencia realizada en Londres, 12-15 de mayo 2009, en A. Badiou y S. Žižek (ed.), (2010) *L'Idée du communisme*, París, Nouvelles Éditions Lignes, 4-25. [Citas en la reimpression en *Circonstances 5, L'hypothèse communiste*, París, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, 181-205].
- BADIOU, A., (2009e) *Second manifeste pour la philosophie*, París, Fayard. [Citas de la traducción en español: *Segundo manifiesto por la filosofía*, trad. María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial, 2010].
- BADIOU, A., (2010a) *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions.
- BADIOU, A., (2010b) *Cinq leçons sur le «cas» Wagner*, trad. del inglés por Isabelle Vodoz, París, Nous.
- BADIOU, A., (2010c) *Heidegger. Les femmes, le nazisme et la philosophie*, (en colaboración con B. Cassin), París, Fayard.
- BADIOU, A., (2010d) *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deus leçons sur «l'Étourdit» de Lacan*, (en colaboración con B. Cassin), París, Fayard.
- BADIOU, A., (2010e) *La filosofía, otra vez*, trad. Leandro García Ponzo, Madrid, Errata Naturae.
- BADIOU, A., (2010f) «La perfection du monde, improbable et possible. Clint Eastwood, *Un monde parfait (A perfect World)*», en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 413-6].
- BADIOU, A., (2010g), *La philosophie et l'événement*. Entrevista con Fabien Tarby, París, Germina.
- BADIOU, A., (2010h) *Le fini et l'infini*, París, Bayard.
- BADIOU, A., (2010i) «Le cinéma m'a beaucoup donné», entrevista con Antoine de Baecque realizada el 2 de junio, en *Cinéma*, comp. Antoine de Baecque, París, Nova Éditions, 2010, 13-40.
- BADIOU, A., (2010j) *L'explication. Conversation avec Aude Lancelin*, (en colaboración con A. Finkielkraut), París, Nouvelles Éditions Lignes.



BADIOU, A. (ed.), (2010k) *L'Idée du communisme*, (editado en colaboración con Slavoj Žižek), París, Nouvelles Éditions Lignes.

BADIOU, A., (2011) *La relation énigmatique entre philosophie et politique*, París, Germina.

### Seminarios

BADIOU, A., (1996-98) *Théorie axiomatique du sujet*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripción online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/96-98.htm>> [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2001-02) *Images du temps présent (1)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripción online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/01-02.3.htm>> [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2002-03) *Images du temps présent (2)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripción online a cargo de Daniel Fischer <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/02-03.htm>> [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2003-04) *Images du temps présent (3). Qu'est-ce que vivre?*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/03-04.3.htm>> [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2004-05) *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence (1)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/04-05.2.htm>> , [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2005-06) *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence (2)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/05-06.2.htm>> , [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2006-07) *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence (3)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de François Duvert, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/06-07.2.htm>>, [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2007-08) *Pour aujourd'hui: Platon! (1)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de Daniel Fischer, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/07-08.htm>>, [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2008-09) *Pour aujourd'hui: Platon! (2)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online a cargo de Daniel Fischer, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/08-09.htm>>, [última consulta 25-09-2011].

BADIOU, A., (2009-10) *Pour aujourd'hui: Platon! (3)*, Apuntes de seminario, Inédito, Transcripciones online por Philippe Gossart, <<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/09-10.2.htm>> [última consulta 25-09-2011].

## 2.- Bibliografía general

AGAMBEN, G., (1992) «*Il Messia e il sovrano. Il problema della legge in W. Benjamin*», conferencia publicada en *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti*, Macerata, Quodlibet, 1998. [Citas de la traducción en español: «El mesías y el soberano. El problema de la ley en W. Benjamin», en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, 323-47].

AGAMBEN, G., (2000) *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Turín, Bollati Boringhieri. [Citas de la traducción en español: *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, trad. Antonio Piñero, Madrid, Trotta, 2006].

ALLIEZ, E., (2005) «Badiou: The Grace of the Universal», *Polygraph*, 17, 267-73.

ALTHUSSER, L., (1965) *Pour Marx*, París, Maspero. [Citas de la traducción en español: *La revolución teórica de Marx*, trad. Martha Harnecker, México D. F., Siglo XXI editores, 1978].

ALTHUSSER, L., (1966) «Trois Notes sur la théorie des discours», en *Écrits sur la psychanalyse*, París, IMEC, 1993. [Citas de la traducción en español: «Tres notas sobre la teoría de los discursos», en *Escritos sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*, México, Siglo XXI editores, 1996, 105-46].

ALTHUSSER, L., (1970) «Idéologie et appareils idéologiques d'État», *La Pensée*, 151, junio; reimpresso en *Positions (1964-1975)*, París, Les Éditions sociales, 1976, 67-125. [Citas de la traducción en español: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, D. F., Siglo XXI editores, 1994].

ALTHUSSER, L., (1978-1987) *Philosophy of the Encounter: Later Writings*, ed. François Matheron y Oliver Corpet, trad. G. M. Goshgarian, Londres y Nueva York, Verso, 2006, XLVI-XLVII.

- ALTHUSSER, L., (1993) *Écrits sur la psychanalyse*, París, IMEC. [Citas de la traducción en español: *Escritos sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*, Siglo XXI editores, México, 1996].
- ALTHUSSER, L., (1994) *Ecrits philosophique et politique*, vol. I, comp. François Matheron, París, Stock/IMEC.
- ALTHUSSER, L., (2002) *Para un materialismo aleatorio*, ed. Pedro Fernández Liria, trad. Pedro Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero, Madrid, Arena Libro.
- ALTIERI, A., (1998) «En qué sentido es factible hablar de estética marxista», *Dialéctica*, 19, julio, 85-90.
- ALTMAN, C., (1976) «Psychoanalysis and the cinema: The imaginary discourse», *Quarterly Review of Film Studies*, 2, 257-272.
- ARNHEIM, R., (1933) *Film as Art*, Berkeley, University of California, 2006.
- ASHTON, P., BARLETT, A. J. y CLEMENS, J., (2006) «Master and Disciples: Institution Philosophy, Praxis», en P. Ashton, A. J. Barlett y J. Clemens (ed.) *The Praxis of Alain Badiou*, Melbourne, re.press, 2006, 3-12.
- AUMONT, J., (1983) *L'Esthétique du film*, 3ª ed., París, Armand Colin, 2008.
- AUMONT, J., (1990) *L'image*. París, Nathan. [Citas de la traducción en español: *La imagen*, trad. Antonio López Ruiz, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 1992].
- AUMONT, J., (1996) *À quoi pensent les film?*, París, Séguier.
- BARBERO, I., (2010) *Hacia modelos alternativos de ciudadanía: Un análisis socio-jurídico del movimiento Sinpapeles*, Tesis Doctoral Europea, Universidad del País Vasco, online, <<http://ldei.ugr.es/cddi/uploads/tesis/BarberoGonzalez2010.pdf>>, [última consulta, 31-10-2010].
- BARBOUR, CH. A., (2010) «Militants of Truth, Communities of Equality: Badiou and the ignorant schoolmaster», *Educational Philosophy and Theory*, 42(2), 252-63.
- BARTLETT, A. J., (2006a) «Conditional Notes on a New Republic», en P. Ashton, A. J. Barlett y J. Clemens (ed.), *The Praxis of Alain Badiou*, Melbourne, re.press, 2006, 210-45.
- BARTLETT, A. J., (2006b) «The Pedagogical Theme: Alain Badiou and an Eventless Education», *Anti-Thesis*, 16, «The Event», 129-47.
- BARTLETT, A. J., (2011) *Badiou and Plato. An Education by Truths*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- BARTLETT, A. J. y CLEMENS, J. (ed.), (2010) *Alain Badiou. Key Concepts*, Durham, Aucumen.
- BARKER, J., (2002) *Alain Badiou: A Critical Introduction*. Londres, Pluto Press.
- BARKER, J., (2003) «The Topology of Revolution», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 61-72.
- BARKER, J., (2005) «Topography and Structure», *Polygraph*, 17, 93-104.
- BARTHES, R., (1960a) *Revue Internationale de Filmologie*, 32/33, enero, 83-89.
- BARTHES, R., (1960b) «Les unités traumatiques au cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 34, julio-agosto, 13-21.
- BARTHES, R., (1980), *La Chambre claire: Note sur la photographie*, París, Gallimard, col. «Cahiers du cinéma». [Citas de la traducción en español: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1990].
- BASILICO, S., (2004) *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum.
- BAUDRY, J. L., (1974) «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus» [*Cinétique* 7-8, 1970], *Film Quarterly*, 28(2), invierno, 39-47.
- BAUDRY, J. L., (1975) «The Apparatus, Metapsychological Approaches to the Impression of Reality», *Communications*, 23; reimpresso en *Camera Obscura*, 1, otoño, 104-28.
- BAUDELAIRE, CH., (1863) «Le Peintre de la vie moderne», *Le Figaro*, 26 y 29 de noviembre y 30 de diciembre. [Traducción en español: *El pintor de la vida moderna*, Edición bilingüe, Barcelona, Libros C. De la Langre, 2008].
- BAUDRY, J. L., (1975) «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema», en Phillip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, 299-318.
- BAZIN, A., (1958-62) *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Le Cerf; reimpresso 1976. [Citas de la traducción en español: *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp S. A., 2006].
- BAZIN, A., (1972) *Orson Welles*, París, Le Cerf. [Citas de la traducción en español: *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres editor, 1973].
- BECH, J. M., (2005) *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Barcelona, Anthropos.

- BELHAJ KACEM, M., (2010) *Inesthétique and Mimèsis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- BELL, V., (2005) «On the Critique of Secular Ethics: An essay with Flannery O'Connor and Hannah Arendt», *Theory Culture & Society*, 22(2).
- BENJAMIN, W., (1920-21) «Theologisch-politisches Fragment», en H. R. Tiedeman y R. Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, 203-4. [Citas de la traducción en español: «Fragmento Teológico-Político», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Tauros, 193-4].
- BENJAMIN, W., (1928) *Ursprung der deutschen Trauerspiels*, Verlag, Suhrkamp, 1963. [Citas de la traducción en español: *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid Taurus, 1990].
- BENJAMIN, W., (1931) «Kleine Geschichte der Photographie», *Die Literarische Welt*, 38, 39, 40. [Citas de la traducción en español: «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 63-83].
- BENJAMIN, W., (1935) «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en H. R. Tiedeman y R. Schweppenhäuser (eds.) *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, 431-69. [Citas de la traducción en español: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Walter Benjamin*, libro I, vol. 2, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2008, 11-47].
- BENJAMIN, W., (1940) «Über den Begriff der Geschichte», en H. R. Tiedeman y R. Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, tomo I, vol. 2, 1978, 693-704. [Citas de la traducción en español: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echevarría, México, Contrahistorias, 2005].
- BENSAÏD, D., (2004) «Alain Badiou and the Miracle of the Event», en P. Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum, 94-105.
- BENSUSSAN, G., (2001) *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- BERGEN, V., (2002) «Pensée et Être chez Deleuze et Badiou (Badiou lecteur de Deleuze)», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 437-56.
- BERGSON, H., (1939) *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1965.

- BERGSTORM, J., (1979) «Enunciation and Sexual Difference», *Camera Obscura*, 3-4, verano, 20-45.
- BESANA, B., (2005) «One or Several Events? The Knot between Event and Subject in the Work of Alain Badiou and Gilles Deleuze», *Polygraph*, 17, 245-66.
- BHABHA, H., (1983) «Cultural Identity and Cinematic Representation», *Screen* 24(6), 18-36.
- BINGHAM, CH., (2010) «Settling no Conflict in the Public Place: Truth in education, and in Rancière scholarship», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 649-65.
- BON, F., (2000) *Tous les mots sont adultes, méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Librairie Arthème Fayard; 2ª edición revisada y aumentada, 2005.
- BORDWELL, D., (1985) *Narration in the Fiction Film*, Londres, Methuen.
- BORDWELL, D., (1989a) «A Case for Cognitivism», *Iris*, 9, 11-40; Online, <[http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Iris\\_no9\\_spring1989\\_11.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf)>, [última consulta 18-11-2011].
- BORDWELL, D., (1989b) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard, Harvard University Press.
- BORDWELL, D., (1996) «Foreword», en Noël Carroll, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, ix-xii.
- BORDWELL, D., (1997) *On the History of Film Style*, Harvard, Harvard University Press.
- BORDWELL, D. y CARROLL, N. (eds.), (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film studies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BOSTEELS, B., (2001) «Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism? (Part I)», *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 12, 200-29.
- BOSTEELS, B., (2002a) «Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism? (Part II)», *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 13, 173-208.
- BOSTEELS, B., (2002b) «Vérité et forçage: Badiou avec Heidegger et Lacan», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 259-94.
- BOSTEELS, B., (2004a) «Logics of Antagonism: In the Margins of Alain Badiou's "The Flux and the Party"», *Polygraph*, 15-16, 93-107.

- BOSTEELS, B., (2004b) «On the Subject of the Dialectic», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 150-64.
- BOSTEELS, B., (2005a) «Badiou without Žižek», *Polygraph*, 17, 221-44.
- BOSTEELS, B., (2005b) «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, 237-61.
- BOSTEELS, B., (2005c) «Post-Maoism: Badiou and Politics», *Positions: East Asia Cultures Critique*, 13(3), 575-634.
- BOSTEELS, B., (2005d) «The Speculative Left», *South Atlantic Quarterly*, 104(4), 751-67.
- BOSTEELS, B., (2006) «Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism?», en Slavoj Žižek (ed.), *Lacan: The Silent Partners*, Londres, Verso, 115-68.
- BOSTEELS, B., (2007) *Badiou o el recomienzo del materialismo dialéctico*, trad. Irene Fenoglio y Rodrigo Mier, Santiago de Chile, Palinodia.
- BOSTEELS, B., (2009) «The Jargon of Finitude. Or, Materialism Today», *Radical Philosophy*, 155, 41-7.
- BOSTEELS, B., (2011) «Pour une nouvelle théorie du sujet: continuités et discontinuités», en David Raboui, Oliver Feltham y Lissa Lincoln, (ed.) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, Paris, Archives Contemporaines, 61-90.
- BOYER, E., (1996) «...A travers André Bazin», *L'Art du cinéma*, 11, Online, <<http://www.artcinema.org/spip.php?article62>>, [última consulta 6-11-2011].
- BOYER, E., (2001) «La figure ouvrière: *Trop tôt, trop tard, Tout va bien, Harlan County, Les temps modernes, Rosetta, The Big One* et quelques autres...», *L'Art du cinéma*, 32, 33, 34, Online, <<http://www.artcinema.org/spip.php?article67>>, [última consulta, 2-12-2011].
- BOURDIEU, P., (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BRASSIER, R., (2004) «Nihil Unbound: Remarks on the Subtractive Ontology and Thinking Capitalism», en Peter Hallward (ed.), *Think Again. Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum, 50-8.
- BRASSIER, R., (2005) «Badiou's Materialist Epistemology of Mathematics», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 10(2), 135-50.

- BRASSIER, R., (2010), «Science», en A. J. Barlett y J. Clemens (ed.), *Alain Badiou. Key Concepts*, Durham, Aucumen, 2010, 61-72.
- BRETON, S., (1988) *Saint Paul*, París, Presses Universitaires de France.
- BROWN, N., (2004) « $\{\emptyset, \$\} \in \{\$\}$ ? Or, Alain Badiou and Slavoj Žižek, Waiting for Something to Happen», *CR: The New Centennial Review*, 4(3), 289-319.
- BROUWER, L. E. J., (1975) «Life, Art and Mysticism», en *Collected Works*, ed. Heyting, A., Vol. I, Ámsterdam, North-Holland Publishing Co.
- BRYANT, L. R., (2003) «A Lacanian Episteme?», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 121-7.
- BRUNSCHVICG, L., (1924) «L'expérience humaine et la causalité physique», *Journal de psychologie normale et pathologique*, 21, 586-607; Online, <<http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/crypt/verifier.php?DOCID=706>>, [última consulta 27-11-2011].
- CALCAGNO, A., (2004) «Jacques Derrida and Alain Badiou: Is There a Relation between Politics and Time?», *Philosophy and Social Criticism*, 30(7), 2004, 799-815.
- CALCAGNO, A., (2005) «Can Alain Badiou's Notion of Time Account for Political Events?», *International Studies in Philosophy*, 37(2), 1-14.
- CALCAGNO, A., (2007) *Badiou and Derrida. Politics, Events and their Time*, Londres, Continuum.
- CANUDO, R., (1911) «Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe», *Les Entretiens idéalistes*, 25 de octubre; reimpresso como «L'Esthétique du septième art», en *L'Usine aux images*, París, Etienne Chiron, 1926, 13-26. [Citas de la traducción en inglés «Birth of a Sixth Art» en Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 58-65].
- CANUDO, R., (1923) «Réflexions sur le septième art», en *L'Usine aux images*, París, Etienne Chiron, 1926, 29-47. [Citas de la traducción en inglés: «Reflections on the Seventh Art», en Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism*, trad. Claudia Gorbman, Princeton, Princeton University Press, 1988, 291-302].
- CARROLL, N., (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton; Princeton University Press.
- CARROLL, N., (1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Londres y Nueva York, Routledge. [Citas de la traducción en español: *Filosofía del terror o Paradojas del Corazón*, Madrid, Antonio Machado, 2005].
- CARROLL, N., (1996a) «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment», en David Bordwell y Noël Carroll, (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 37-70.



- CARROLL, N., (1996b) *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTELNUOVO, E., (1977) *El arte y las masas*, Madrid, Rescate.
- CAUGHIE, J., (1981) *Theories of Authorship*, Boston, Routledge and Kegan.
- CAVELL, S., (1969) *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press; reimpresso y actualizado en 2002.
- CAVELL, S., (1971) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, 3º ed., Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, S., (1979) *The Claim of Reason. Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press; reimpressa en 1999. [Citas de la traducción en español: *Reivindicaciones de la razón*, trad. Diego Ribes Nicolás, Madrid, Síntesis, S. A., 2004].
- CAVELL, S., (1981) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press. [Citas de la traducción en español: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. Eduardo Iriarte, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 1999].
- CAVELL, S., (1996) *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CAVELL, S., (2005) «What Becomes of Thinking on Film», en Rupert Read y Jerry Goodenough (eds.), *Film as Philosophy: Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan, 2005, 167-209.
- CERLETTI, A., (2005) «La politique du maître ignorant: la leçon de Rancière» *Le Télémaque*, 27, mayo, 81-8.
- CERISUELO, M., (1998) «La philosophie et le cinématographe», en F. Mattéi (dir.) *Encyclopédie philosophique universelle IV, Le Discours philosophique*, París, Presses Universitaires de France.
- CHAIKIN, R., (1979) «Film review: "King Kong"», *Psychoanal*, 67, 271-276
- CHATEAU, D., (2005) *Cine y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- CHERRY, B., (2002) «Refusing to Look: Female Viewers of the Horror Film», en Mark Jancovich (ed.), *Horror Film Reader*, Routledge, 2002, 169-78.

- CHIESA, L., (2006) «Count-as-one, Forming-into-one, Unary Trait, Si», en P. Ashton, A. J. Barlett y J. Clemens (eds.), *The Praxis of Alain Badiou*, Melbourne, re.press, 71-101.
- CLEMENS, J., (1996) «The language of Phalloi: Lacan versus Lacan», *UMBR(a)* 1.
- CLEMENS, J., (2001) «Platonic Meditations», *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 11, 200-29.
- CLEMENS, J., (2003a) «Letters As the Condition of Conditions for Alain Badiou» *Communication and Cognition*, 36(1-2), 73-102.
- CLEMENS, J., (2003b) *The Romanticism of Contemporary Theory: Institution, Aesthetics, Nihilism*, Aldershot, Ashgate.
- CLEMENS, J., (2005) «Doubles of nothing: The Problem of Binding Truth to Being in the Work of Alain Badiou», *Filozofski Vestnik*, 26(2), 21-35.
- CLEMENS, J., (2006) «Had We But Worlds Enough, and Time, this Absolute, Philosopher...», *Cosmos and History*, 1(1-2), 2006, 277-310.
- CLEMENS, J., y FELTHAM, O. (2007) «The Thought of stupefaction; or, event and decision as non-ontological and pre-political factors in the work of Gilles Deleuze and Alain Badiou», Conferencia realizada en Claremont, California, 6-8 diciembre, transcripción online, *White Research Project*, <<http://whiteheadresearch.org/occasions/conferences/>>, [último consulta 8-11-2011].
- COBUSSEN, M., (2005) «Noise and Ethics: On Evan Parker and Alain Badiou», *Culture, Theory, and Critique*, 46(1), 29-42.
- COMOLLI, J. L., (1971a) «Technologie et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (1)», *Cahiers du Cinéma*, 229, 4-21.
- COMOLLI, J. L., (1971b) «Technologie et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (2)», *Cahiers du Cinéma*, 230, 51-57.
- COMOLLI, J. L., (1971c) «Technologie et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (3)», *Cahiers du Cinéma*, 231, 42-49.
- COMOLLI, J. L., (1971d) «Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (4)», *Cahiers du Cinéma*, 234, 39-45.
- COMOLLI, J. L., y NARBONI, J. (1969) «Cinéma/Idéologie/Critique I et II», *Cahiers du cinéma*, 216 y 217, octubre y noviembre.

- CONNOLE, E., (2009) «The “event” in Art: Inaesthetics?», *Art in the Contemporary World*, Online, <<http://www.acw.ie/images/uploads/event.pdf>>, [última consulta 6-11-11].
- COPJEC, J., (2005) «Gai Savoir Sera: The Science of Love and the Insolence of Chance», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 119-35.
- CORNELISSEN, G., (2010) «The Public Role of Teaching: To keep the door closed» *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 523-39.
- COUREAU, D., (2010). «D’une pureté née de l’impureté même (ou de quelques relations cinéma et théâtre)», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 53-80.
- CREED, B., (2005) *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne, Melbourne University Press.
- CRITCHLEY, S., (1997) *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, Londres y Nueva York, Routledge.
- CRITCHLEY, S., (1998) «Observations and Questions Regarding A. Badiou’s Ethics Doctrine», *Filozofski Vestnik-Acta Philosophica*, 19(1), 21-31.
- CRITCHLEY, S., (2000) «Demanding Approval: On the Ethics of Alain Badiou», *Radical Philosophy*, 100, 16-27.
- CRITCHLEY, S., (2005) «On the Ethics of Alain Badiou», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 215-35.
- CUGIER, A., (2010) «*La Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins, Éloge de l’anachronisme. *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 139-58.
- CUNNINGHAM, C. (2002) *A Genealogy of Nihilism: Philosophies of Nothing and the Difference of Theology*, Londres, Routledge.
- CUNNINGHAM, C., (2004) «Lacan, Philosophy’s Difference, and Creation From No-One» *American Catholic Philosophical Quarterly*, 78(3), 445-79.
- DAVID-MÉNARD, M., (2002) «Être et existence dans la pensée d’Alain Badiou», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L’Harmattan, 21-38.
- DAVIS, O., (2010) «The Radical Pédagogies of François Bon and Jacques Rancière», *French Studies*, 64(2), 178-91.
- DE KESEL, M., (2004) «Truth As Formal Catholicism on Alain Badiou, Saint Paul: La fondation de l’universalisme», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 167-97.

- DE LAURETIS, T., (1991) «Film and the Visible», en *Bad Object Choices* (eds.) *How Do I Look?*, Seattle, Bay Press, 223-76.
- DELEUZE, G., (1964) *Proust et les signes*, París, Presses Universitaires de France. [Citas de la traducción en español: *Proust y los signos*, trad. Francisco Mongue, 3ª edición, Barcelona, Anagrama, S. A., 1995].
- DELEUZE, G., (1969) *Logique du sens*, París, Les Éditions de Minuit. [Citas de la traducción en español: *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey y Víctor Molina, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 2005].
- DELEUZE, G., (1983a) *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París, Les Éditions de Minuit. [Citas de la traducción en español: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 1984].
- DELEUZE, G., (1983b) «Trois questions sur *Six fois deux*», *Cahiers du cinéma*, 352, octubre; reimpresso en *Pourparlers*, París, Editions de minuit, 1990, pp. 64-5.
- DELEUZE, G., (1985) *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit. [Citas de la traducción en español: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós Ibérica, S. A., 2004].
- DELEUZE, G., (1995) «Immanence: une vie», en *Deux Régimes de fous*, París, Minuit, 2003, 359-63.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Les Éditions de Minuit. [Citas de la traducción en español: *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, 4ª ed., Barcelona, Anagrama, S. A., 1997].
- DELLUC, L., (1919) *Cinéma et Cie, Confidences d'un spectateur*, París, Bernard Grasset.
- DELLUC, L., (1920) *Photogénie*, París, Brunoff.
- DEN HEYER, K., (2009) «Education as an Affirmative Invention: Alain Badiou and the Purpose of Teaching and Curriculum», *Educational Theory*, 59(4), 441-63.
- DEN HEYER, K., (2010) «Introduction to Special Issue: Alain Badiou: "Becoming subject" to education», *Educational Philosophy and Theory* 42(2), 153-58.
- DÉOTTE, J. L., (2010) «*Les Immatériaux* de Lyotard (1985) : un programme figural», *Revue Appareil*, Online, <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/lodel/pdf/%22http://website.lineone.net/pdf/index.php?id=797>>, [última consulta 17-11-2011].
- DERRIDA, J., (1967) *De la grammatologie*, París, Minuit. [Citas de la traducción en español: *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005].

- DERRIDA, J., (1968) «La pharmacie de Platon», en *Tel Quel*, 32-33; reimpresso *La dissémination*, París, Le Seuil, 1972, 77-214. [Citas de la traducción en español: «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, 91-261]
- DERRIDA, J., (1993) *Spectres de Marx*, París, Galilée. [Citas de la traducción en español: *Espectros de Marx*, trad. J.M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995].
- DERRIDA, J., (1999) «L'Animal que donc je suis (à suivre)», en *L'Animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 251-301.
- DERRIDA, J., (2002) *Marx & Sons*, París, Presses Universitaires de France, Galilée. [Citas de la traducción en español: «Marx e hijos», en Michael Sprinker (ed.), *Demarcaciones Espectrales*, trad. Marta Malo de Molina, Alberto Riesco y Raúl Sánchez, Madrid, Akal, S. A., 2002, 247-306].
- DERYCKE, M. (2010) «Ignorance and Translation, “Artifacts” for Practices of Equality», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 553-70.
- DESANTI, J. T., (2004) «Some Remarks on the Intrinsic Ontology of Alain Badiou», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 59-66.
- DEVISCH, I., (2003) «Democracy's Content Thinking Politics with Badiou and Schmitt», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 45-59.
- DEVLIN, K., (1979) *Fundamentals of Contemporary Set Theory*, Nueva York, Springer-Verlag.
- DEVLIN, K., (1977) *The Axiom of Constructibility*, Nueva York, Springer-Verlag.
- DEWS, P., (2002) «Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn», *Radical Philosophy*, 111, 33-7.
- DEWS, P., (2004) «States of Grace: The Excess of the Demand in Badiou's Ethics of Truths», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 2004, 106-19.
- DEWS, P., (2005) «Disenchantment and the Persistence of Evil: Habermas, Jonas, Badiou», en Alan D. Schrift (ed.), *Modernity and the Problem of Evil*, Bloomington, Indiana University Press, 51-65.
- DIAWARA, M., (1988) «Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance», en Manthia Diawara (ed.), *Black American Cinema*, Nueva York, Routledge, 1993, 211-20.

- DIDI-HUBERMAN, D., (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona.
- DOUAILLER, S., (2005) «Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse: l'île de l'égalité», *Le Télémaque*, 27, mayo, 37-44.
- DO VALLE, L., (2005) «Une pierre d'achoppement: l'égalité comme point de départ», *Le Télémaque*, 27, mayo, 73-80.
- DUCHAMP, M., (1961) «Apropos of "Readymades"», conferencia realizada en el Museum of Modern Art, Nueva York, 19 octubre 1961; primera publicación en *Art and Artists*, 1(4), julio, 1966, 47; Online, <[https://www.msu.edu/course/ha/850/appropos\\_readymades.pdf](https://www.msu.edu/course/ha/850/appropos_readymades.pdf)> , [última consulta, 24-11-2011].
- DULAC, G., (1924) «The Expressive Techniques of Cinema», en Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 305-14.
- DULAC, D., (1925) «L'Essence du cinéma: L'idée visuelle», *Cahiers du mois* 16-17, octubre. [Citas de traducción en inglés: «The Essence of Cinema: The Visual Idea», en Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, Nueva York, New York U. P., 1978, 36-42].
- DULAC, D., (1926) «Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale», *L'Art cinématographique*, 2, París, Felix Alcan, 29-50. [Citas de la traducción en inglés: «Aesthetics, Obstacles, Integral Cinégraphie», trad. Stuart Liebman, en Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 389-97].
- DUMMETT, M., (1977) *Elements of Intuitionism*, Oxford, Oxford University Press.
- DUMONT, F., (2010) «Thomas Crown de McTiernan, Conquête néo-classique d'une nouvelle modernité», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 159-74.
- DUQUE, F., (2004) *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada Editores.
- DURING, E., (2005) «How Much Truth Can Art Bear? On Badiou's "Inaesthetics"», *Polygraph*, 17, 143-55.
- DURING, E., (2010) «Art», en A. J. Barlett y J. Clemens (eds.), *Alain Badiou. Key Concepts*, Durham, Aucumen, 2010, 82-93.
- DÜTTMANN, A. G., (2004) «What Remains of Fidelity after Serious Thought», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London, Continuum Books, 202-7.

- DYER, R., (1984) «Stereotyping», en Richard Dyer (ed.), *Gays and Film*, Londres, British Film Institute, 27-39.
- ECO, U., (1976) «Articulations of the Cinematic Code», en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Berkeley, University California Press, 590-607.
- ECO, U., (1977) «On the Contribution of Film to Semiotics», *Quarterly Review of Film Studies*, 2(1) febrero, 1-14.
- EISENSTEIN, S. M., (1924) «Montage of Film Attractions», en Richard Taylor (ed. y trad.), *Selected Works. Volume I. Writings, 1922-34*, Londres, BFI, 1988.
- EISENSTEIN, S. M., (1925) «Problem of a materialist approach to form», en Richard Taylor (ed. y trad.), *Selected Works. Volume I. Writings, 1922-34*, Londres, BFI, 1988.
- EISENSTEIN, S. M., (1934) «Eh! On the purity of film language», en Richard Taylor (ed. y trad.), *Selected Works. Volume I. Writings, 1922-34*, Londres, BFI, 1988.
- EISENSTEIN, S. M., (1940) «Vertical montage», en Michael Glenny and Richard Taylor (eds.), *Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage*, trad. Michael Glenny, Londres, BFI, 1991.
- EISENSTEIN, S. M., (1942) *Le film: sa forme, son sens*, París, Christian Bourgois, 1976
- EISENSTEIN, S. M., (1949) «A Dialectic Approach to Film Form», en Jay Leyda (ed. y trad.) *Film Form. Essays in Film Theory*, San Diego, Nueva York, Londres, Harvest Book, 45-63
- ELLIS, J. (ed.), (1977) *Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics*, Londres, The Society for Education in Film and Television.
- ELSAESSER T. y HAGENER, M., (2010) *Film theory: an introduction through the senses*, Londres y Nueva York, Routledge.
- EPSTEIN J., (1921a) «Grossissement», *Bonjour Cinéma*, París, Éditions de la sirène, 93-108. [Citas de la traducción en inglés: «Magnification», en Richard Abel (ed.) *French Film Theory and Criticism*, trad. Stuart Liebman, Princeton, Princeton University Press, 1988, 235-41].
- EPSTEIN J., (1921b) «Le Sens 1 bis», *Bonjour Cinéma*, París, Éditions de la sirène, 27-44. [Citas de la traducción en inglés: «The Senses I (b)», en Richard Abel (ed.) *French Film Theory and Criticism*, trad. Tom Milne, Princeton, Princeton University Press, 1988, 241-45.
- FELTHAM, O., (2004) «Singularity Happening in Politics: The Aboriginal Tent Embassy, Canberra 1972», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 225-45.

- FELTHAM, O., (2005) «And Being and Event and ...: Philosophy and Its Nominations», *Polygraph*, 17, 27-40.
- FELTHAM, O., (2006) «An Explosive Genealogy: Theatre, Philosophy and the Art of Presentation», *Cosmos and History*, 1(1-2), 226-40.
- FELTHAM, O., (2008) *Live Theory*, Londres, Continuum.
- FELTHAM, O., (2010) «Biography and early works», en A. J. Barlett, y J. Clemens (eds.), *Alain Badiou. Key Concepts*, Durham, Aucumen, 8-24.
- FELTHAM, O., (2011) «Étude sur la transformation et la multiplicité», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln (eds.), *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, Paris, Archives contemporaines, 105-120.
- FIELDS, A. B., (1988) *Trotskyism and Maoism: Theory and Practice in France and the United States*, Brooklyn, Nueva York, Autonomedia.
- FIOLET, A., (1996) «Un Américain à Paris, de Vincente Minnelli», *L'Art du cinéma*, 11, Online, <<http://www.artcinema.org/spip.php?article60>>, [última consulta 6-11-2011].
- FINK, B., (1995) «The Status of psychoanalytic Discourse», en *The Lancaian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, Princeton University Press, 127-46.
- FINK, B., (1996) «Alain Badiou», *UMBR(a)*, 1
- FORMIS, B., (2004) «Event and Ready-Made: Delayed Sabotage», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 247-61.
- FOUCAULT, M., (1966) *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard. [Citas de la traducción en español: *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002].
- FOUCAULT, M., (1984) «Vie: Expérience et science», en *Dits et écrits, IV*, Paris, Gallimard, 1994, 763-76.
- FRAGIER, J. P., (1969) «La parenthèse et le détour», *Cinéthique* 5, 15-21.
- FRASER, Z., (2006) «The Law of the Subject: Alain Badiou, Luitzen Brouwer and the Kripkean Analyses of Forcing and the Heyting Calculus», *Cosmos and History*, 1(1-2), 94-133.
- FRIEDRICH, D., JAASTAD, B. y PORKEWITZ, T., (2010) «Democratic Education: An (im)possibility that yet remains to come», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 572-87.



- GABRIEL, T., (1989) «Towards a Critical Theory of Third World Films», en Robert Stam y Toby Miller (eds.) *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, 298-316.
- GADAMER, H. G., (1975) *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr. [Citas de la traducción en español: *Verdad y Método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 10ª edición, Salamanca, Sígueme S.A.U, 2003]
- GAINES, J., (1988) «White Privilege and Looking Relations», en Robert Stam y Toby Miller (eds.), *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, 715-732.
- GANGLE, R., (2009) «Messianic Media: Benjamin's cinema, Badiou's Matheme, Negri's Multitude», *Journal for Cultural and Religious Theory*, 10(1), invierno, 26-41.
- GARNHAM, N., (1972) «TV Documentary and Ideology», *Screen*, 13(2), 109-15.
- GIBSON, A., (2001) «Badiou, Beckett, Watt and the Event», *Journal of Beckett Studies*, 12(1-2), 40-52.
- GIBSON, A., (2002) «Badiou, Beckett et le Postmodernisme», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, pp. 421-36.
- GIBSON, A., (2004) «Repetition and Event: Badiou and Beckett», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 263-78.
- GIBSON, A., (2005) «Badiou and Beckett: Actual Infinity, Event, Remainder», *Polygraph*, 17, 175-203.
- GIBSON, A., (2007) *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, Oxford, Oxford University Press.
- GILLESPIE, S., (1995) «Slavoj Your Symptom!», *UMBR(a)*, 1, 115-9.
- GILLESPIE, S., (1996a) «Subtractive», *UMBR(a)*, 1, 7-10.
- GILLESPIE, S., (1996b) «Hegel Unsutured (an Addendum to Badiou)», *UMBR(a)*, 1, 57-69.
- GILLESPIE, S., (2001a) «Neighborhood of Infinity: On Badiou's Deleuze: The Clamor of Being», *UMBR(a)*, 1, 91-106.
- GILLESPIE, S., (2001b) «Placing the Void – Badiou on Spinoza», *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 6(3), 63-77.
- GILLESPIE, S., (2003) «Beyond Being: Badiou's Doctrine of Truth», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 5-30.

- GILLESPIE, S., (2004) *The Mathematics of Novelty: Badiou's Minimalist Metaphysics*, University of Warwick, Warwick.
- GILLESPIE, S., (2006) «Giving Form to Its Own Existence: Anxiety and the Subject of Truth», *Cosmos and History*, 1(1-2), 161-85.
- GODARD, J. L., (2010) *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, ed. Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, trad. Natalia Ruíz Martínez y Javier Brassas Vila, Barcelona, Prodimag.
- GÖDEL, K., (1947) «What Is Cantor's Continuum Problem?», en Benacerraf y Putnam (eds.), *Philosophy of Mathematics*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, 1964; reimpresa en Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 470-85.
- GRECO, M. B., (2007) *Rancière et Jacotot. Une critique du concept d'autorité*, París, L'Harmattan.
- GREENBERG, C., (1939) «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, 6(5), 34-49.  
[Traducción en español: «Vanguardia y kitsch», en *La pintura moderna y otros ensayos*, trad. Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006].
- GREENBERG, H., (1975) *The Movies On Your Mind*, Nueva York, Saturday Review Press.
- GRIGG, R., (2005) «Lacan and Badiou: Logic of the pas-tout», *Filozofski Vestnik*, 26(2).
- GRÜNER, E., (1998) «El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek», en F. Jameson y S. Žižek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, trad. Moira Irigoyen, Paidós, Barcelona.
- HAIR, L., (2005) «“I Love (U)”: Badiou on Love, Logic, and Truth», *Polygraph*, 17, 127-42.
- HAIR, L., (2006) «Ontology and Appearing: Documentary Realism as a Mathematical Thought», *Cosmos and History*, 1(1-2), 241-62.
- HAIR, L., (2007) «Badiou/Deleuze: Art and Cinema», Tesis doctoral, State University of New York, Buffalo, ProQuest.
- HALL, S., (1989) «Cultural Identity and Cinematic Representation», en Robert Stam y Toby Miller (eds.), *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, 704-14.
- HALLWARD, P., (2000a) «Ethics Without Others: A Reply to Critchley on Badiou's Ethics», *Radical Philosophy*, 102, 27-30.

- HALLWARD, P., (2000b) «The Singular and the Specific: Recent French Philosophy», *Radical Philosophy*, 99, 6-18.
- HALLWARD, P., (2002a) «Alain Badiou et la déliaison absolue», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 295-312.
- HALLWARD, P., (2002b) «Badiou's Politics: Equality and Justice», *Culture Machine: Generating Research in Culture and Theory*, 4.
- HALLWARD, P., (2003) *Badiou: A Subject to Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HALLWARD, P., (ed.) (2004) *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books.
- HALLWARD, P., (2005) «Depending on Inconsistency: Badiou's Answer to the "Guiding Question of All Contemporary Philosophy"», *Polygraph*, 17, 11-25.
- HALLWARD, P., (2008) «Order and Event: On Badiou's Logics of Worlds», *New Left Review*, 53, octubre, 97-122.
- HEATH, S., (1976) «Narrative Space», *Screen*, 17(3), 68-112.
- HEGEL, G. W. F., (1989) *Lecciones de estética*, trad. Raúl Gabas, Barcelona, Península. [texto original: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1832-45].
- HEIDEGGER, M., (1927a) *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Gesamtausgabe II, 24; Frankfurt, Klostermann, 1975. [Citas de la traducción en español: *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, trad., Juan José García Norro, Madrid, Trotta, 2000].
- HEIDEGGER, M., (1927b) *Sein und zeit*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1967. [Citas de la traducción en español: *Ser y tiempo*, trad. José Gaos, Barcelona, RBA: Biblioteca de los grandes pensadores, 2002.
- HEIDEGGER, M., (1935-36) «Der Ursprung des Kuntswerkes» en *Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1984, 7-68. [Citas de la traducción en español: «El origen de la obra de arte» en *Caminos del bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, 5ª reimpresión, 2008, 11-62].
- HELCINEL, G., (2005) «A Century Beyond Good and Evil: On "Siecle" by Alain Badiou», *Esprit*, 5, 63-74.
- HENRIC, J., (1985) «L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plomb», *Artpress*, 4, especial Godard.
- HERBRECHTER, S., (2005) «Badiou, Derrida, and *The Matrix*: Cultural Criticism between Objectless Subjects and Subjectless Objects», *Polygraph*, 17, 205-20.

- HEWLETT, N., (2004) «Engagement and Transcendence: The Militant Philosophy of Alain Badiou», *Modern & Contemporary France*, 12(3), 335-52.
- HOENS, D., (2003) «The True Is Always New: Essays on Alain Badiou», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 3-4.
- HOENS, D., (2004) «Miracles Do Happen: Essays on Alain Badiou», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 165-6.
- HOENS, D., y PLUTH, E., (2004) «Working Through as a Truth Procedure», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 279-92.
- HOPLEY, V. y LOMAX, Y., (2001) «Immanent Trajectories», *Parallax*, 7(4), 3-8.
- HUERTAS, A. y MANZANO, M., (2002) *Teoría de conjuntos*. Apuntes del curso 2002, Universidad Complutense de Madrid, Inédito, Online, <<http://www.ucm.es/info/pslogica/teoriaconjuntos.pdf>>, [última consulta 31-12-2011].
- HYLDGAARD, K., (2001) «Truth and Knowledge in Heidegger, Lacan, and Badiou», *UMBR(a)*, 1, 79-90.
- HUSS, R., (1979) «Film review: "Each Other"», *Psychoanal Rev.*, 67, 143-58.
- INGRAM, J. D., (2005) «Can Universalism Still Be Radical? Alain Badiou's Politics of Truth», *Constellations*, 12(4), 561-73.
- JAGODZINSKI, J., (2010) «Badiou's Challenge to Art and its Education: Or, "art cannot be taught –it can however educate!"», *Educational Philosophy and Theory*, 42(2), 177-95.
- JANCOVICH, M., (2002) «Genre and the audience. Genre classification and cultural distinctions in the mediation of The Silence of the Lambs», en Mark Jancovich (ed.) *Horror Film Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 151-62.
- JEL, P. E., (2010) «La Fresque dans le *Fellini-Satyricon* ou la tentation de figer le cristal», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 85-104.
- JOHNSTON, A., (2005) «Nothing is not always no-one: (a)voiding love», *Filozofski Vestnik*, 26(2), 67-81.
- JOHNSTON, A., (2008) «Phantom of Consistency: Alain Badiou and Kantian Transcendental Idealism», *Continental Philosophy Review*, 41, 345-66.
- JONES, S. H. y CLARKE, D. B., (2006) «Waging terror: The geopolitics of the real», *Political Geography*, 25(3), 298-314.

- JULIEN, I. y KOBENA M., (1988) «De Margin and De Centre», *Screen* 20(4), 2-10.
- KAMECKE, G., (2011) «L'éternel retour de la fin d'histoire. Considération critique sur la pensée eschatologique de l'événement», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln (eds.), *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 145-58.
- KANT, I., (1790) *Kritik der Urteilskraft*, Berlín y Libau, bey Lagarde und Friederich. [Citas de la traducción en español: *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 9ª edición, 2001.
- KAUFMAN, E., (2002) «Why the Family Is Beautiful (Lacan against Badiou)», *Diacritics*, 32(3-4), 135-51.
- KEANE, S., (2007) *Cinotech: Film, Convergence and New Media*, Palgrave, 2007.
- KEANE, M., y ROTHMAN, W., (2000) *Reading Cavell's The world viewed: a philosophical perspective on film*, Detroit, Wayne State University Press.
- KEAR, A., (2004) «Thinking out of Time: Theatre and the Ethic of Interruption», *Performance Research*, 9(4), 99-110.
- KESSON, K. R. y HENDERSON, J. G., (2010) «Reconceptualizaing Professional Development for Curriculum Leadership: Inspired by John Dewey and informed by Alain Badiou», *Educational Philosophy and Theory*, 42(2), 224-29.
- KOAN, W. O., (2009) *Sócrates, el enigma de enseñar*, Buenos Aires, Biblos.
- KOSIK, K., (1967) *Dialéctica de lo concreto*, trad. A. Sánchez Vázquez, México, Grijalbo.
- KRACAUER, S., (1926) «Cult of Distraction», en Thomas Y. Levin (ed. y trad.), *The Mass Ornament*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 323-28.
- KRACAUER, S., (1927) «Photography», en Thomas Y. Levin (ed. y trad.), *The Mass Ornament*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 47-64.
- KRACAUER, S., (1928) «Film», en Thomas Y. Levin, (ed. y trad.), *The Mass Ornament*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 307-22.
- KRACAUER, S., (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, Oxford University Press.
- KROEKER, P. T., (2005) «Whither Messianic Ethics? Paul as Political Theorist», *Journal of the Society of Christian Ethics*, 25(2), 37-58.
- KUHN, T. S., (1962) *The structure of scientific revolutions*, Chicago, University of Chicago Press. [Citas de la traducción en español: *La estructura de las*

*revoluciones científicas*, trad. Agustín Contin, México, Fondo de Cultura Económica, 2006].

KUNTZEL, T., (1972) «Le Travail du film», *Communications*, 19.

LACAN, J., (1953-54) *Séminaire I. Les Ecrits techniques de Freud*, París, Le Seuil, 1998. [Citas de la traducción en español: *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*, trad. Rithée Cevasco y Vicente Mira Pascual, Barcelona. Paidós Ibérica, S. A. 1981].

LACAN, J., (1962-63) *Séminaire 10. L'angoisse*, París, Le Seuil, 2004. [Citas de la traducción en español: *El seminario 10: La Angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006].

LACAN, J., (1964) *Séminaire 11. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Le Seuil, 1990.

LACAN, J., (1967-69) *Séminaire 17. L'envers de la psychanalyse (1967-1969)*, París, Le Seuil, 1991. [Citas de la traducción en español: *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, trad. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Paidós, Barcelona, 1992].

LACAN, J., (1972) «L'Étourdit», en *Autres écrits*, París, Le Seuil, 2001, 449-95.

LACAN, J., (1972-73) *Séminaire 20, Encore*, París, Le Seuil, 1999. [Citas de la traducción en español: *Seminario 20. Aún*, Buenos Aires, Paidós, 2000].

LACAN, J. (1975-76) *Séminaire 23, Le Sinthome*, París, Le Seuil, 2005. [Citas de la traducción en español: *Seminario 23, El Síntoma*, trad. Rodríguez Ponte, Buenos Aires, Paidós, 2006].

LACLAU, E. y MOUFFE, CH., (1985) *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*, Nueva York y Londres, Verso. [Citas de la traducción en español: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004].

LACLAU, E., (2004) «An Ethics of Militant Engagement», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 120-37.

LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J. L., (1978) *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Le Seuil.

LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY J. L., (1997) *Retreating the Political*, Londres y Nueva York, Routledge.

LAERKE, M., (1999) «The Voice and the Name: Spinoza in the Badiouian Critique of Deleuze», *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 8, 86-99.

- LARROSA, J., (2010) «Endgame: Reading, writing, talking (and perhaps thinking) in a faculty of education», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 683-703.
- LAVAUD, C., (2002) «Badiou lecteur de Saint Paul», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 375-90.
- LAZARUS, S., (1998) *Anthropologie du nom*, Paris, Le Seuil.
- LAZARUS, S., (2002) «La politique entre singularité et multiplicité», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 191-206.
- LAWLOR, L., (2006) *The implications of Immanence. Toward a New Concept of Life*, Nueva York, Fordham University Press.
- LEBLANC, P., (1969) «Direction», *Cinéthique* 5.
- LECERCLE, J. J., (1999) «Cantor, Lacan, Mao, Beckett, Meme Combat: The Philosophy of Alain Badiou», *Radical Philosophy*, 93, 6-13.
- LECERCLE, J. J., (2004) «Badiou's Poetics», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 208-17.
- LEUTRAT, J. L. y LIANDRAT-GUIGUES, S., (2001) *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck.
- LÉVY D., (1996) «Impureté(s) et configurations», *L'Art du cinéma*, 11, Online, <<http://www.artcinema.org/spip.php?article63>>, [última consulta 6-11-2011].
- LÉVY, D., (2010a) «Le cinéma, art impur localement ou globalement?», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 47-52.
- LÉVY, D., (2010b) «Opéras de cinéma», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 81-4.
- LEWIS, T. E., (2010) «Paulo Freire's Last Laugh: Rethinking critical pedagogy's funny bone through Jacques Rancière», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 635-48.
- LING, A., (2006) «Can Cinema Be Thought?: Alain Badiou and the Artistic Condition», *Cosmos and History*, 1(1-2), 263-76.
- LING, A., (2011) *Badiou and Cinema*, Edimburg, Edimburg University Press.
- LOUGUET, P. y CUGIER, A., (2010) «Les arts aux croisements: alchimie de la rencontre et reconnaissance de dettes», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 7-34.
- LOUGUET, P., (2010) «*Le Septième Sceau*, *Sourires d'une nuit d'été* et *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman: L'art des simulacres contre le pouvoir de la mimésis et la mimésis du pouvoir», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 105-138.

- LUKÁCS, G. V., (1913) «Gedanken zu einer Ästhetik des Kino», *Frankfurter Zeitung*, 251, septiembre, 1-2. [Citas de la traducción en inglés: «Thoughts Toward an Aesthetic of the Cinema» trad. Janelle Blankenship, *Polygraph* 13, 2001, 13-8].
- LYOTARD, J. F., (1983) *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983. [Citas de la traducción en español: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].
- LYOTARD, J. F., (1985) *Les Immatériaux*, catálogo de exposición, París, Centre Georges Pompidou.
- LYOTARD, J. F., (1993) «The Other's Rights», en Stephen Shute y Susan Hurley (ed.) *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*, Nueva York, Basic Books, 136-147.
- MACCANNELL, J. F., (2005) «Alain Badiou: Philosophical Outlaw», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 137-84.
- MACHEREY, P., (2002) «Le Mallarmé d'Alain Badiou», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 397-406; traducción inglesa en «The Mallarmé of Alain Badiou», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, trans. Marilyn Gaddis Rose and Gabriel Riera, Albany, State University of New York, 2005, 109-15.
- MADARASZ, N., (2005) «On Alain Badiou's Treatment of Category Theory in View of a Transitory Ontology», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 23-43.
- MALRAUX, A., (1939) *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Gallimard, 1946. [Citas de la reimpression en *Oeuvres complètes*, vol. IV, París, collection «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2004].
- MARCHART, O., (2005) «Nothing but a Truth: Alain Badiou's 'Philosophy of Politics' and the Left Heideggerians», *Polygraph*, 17, 105-25.
- MARCHART, O., (2007) *Post-Foundational Political Thought, Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, Edimburgo, Edinburgh University Press. [Citas de la traducción en español: *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009].
- MASSCHELEIN, J. y SIMONS, M., (2010) «Governmental, Political and Pedagogic Subjectivation: Foucault with Rancière», *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 588-605.
- MAVRAKIS, K., (2009) *De quoi Badiou est-il le nom? Pour en finir avec le (XX<sup>e</sup>) Siècle*, París, L'Harmattan.



- MAY, T., (2004) «Badiou and Deleuze on the One and the Many», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 67-76.
- MAYNE, J., (1991) «Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship», en Bad Object-Choices (eds.) *How Do I Look?*, Seattle, Bay Press, 103-44.
- MCNAMARA, A. y ROSS, T., (2007) «An interview with Jacques Rancière on medium specificity and discipline crossovers in modern art», *Australian and New Zealand Journal of Art*, 8(1), 99-107, Online, <<http://eprints.qut.edu.au/26337/2/c26337.pdf>>, [última consulta 24-11-2011].
- MCNULTY, T., (2005) «Feminine Love and the Pauline Universal», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 185-212.
- MEILLASSOUX, Q., (2006) *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, París, Le Seuil.
- MEILLASSOUX, Q., (2011a) «Destinations des corps subjectivés», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln, (eds.) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 7-21.
- MEILLASSOUX, Q., (2011b) «Décision et indécidabilité de l'événement dans *L'Être et l'événement I et II*», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln, (eds.) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 121-144.
- MELCHIORRE, V., (1972) *L'immaginazione simbolica*, Bolonia, Il Mulino.
- MERLEAU-PONTY, M., (1942) *La structure du comportement*, París, Presses Universitaires de France. [Citas de la traducción en español: *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, «Biblioteca Hachette de Filosofía», Librería Hachette S. A., 1976].
- MERLEAU-PONTY, M., (1945) *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard. [Citas de la traducción en español: *La fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975]
- MERLEAU-PONTY, M., (1948) *Sens et non-sens*, París, Nagel; reimpresso en París, Gallimard, 1996. [Citas de la traducción en español: *Sentido y sinsentido*, trad. Narcís Comadira, Barcelona, Ediciones Península, 1977].
- MERLEAU-PONTY, M., (1956-1957) *La Nature, notes cours du Collège de France*, París, Le Seuil, 1995.

- MERLEAU-PONTY, M., (1964) *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard. [Citas de la traducción en español: *Lo visible y lo invisible*, trad. José Escudé, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1970].
- METZ, C., (1964) «Le cinéma: langue ou langage?», en *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I y II, París, Editions Klincksieck, 2003, 39-94.
- METZ, C., (1965) «Quelques points de sémiologie du cinéma», en *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I y II, París, Editions Klincksieck, 2003, 95-110.
- METZ, C., (1966) «Remarques pour une phénoménologie du Narratif», en *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I y II, París, Editions Klincksieck, 2003, 25-38.
- METZ, C., (1967) «Problèmes de dénotation dans le film de fiction», en *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I y II, París, Editions Klincksieck, 2003, 111-49.
- METZ, C., (1975) «Le Signifiant imaginaire», *Communications*, 23, 3-55. [Citas de la traducción en inglés: «The Imaginary Signifier», *Screen*, 16(2), 14-76].
- METZ, C., (1977) *Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'éditions.
- MILLER, A., (2008) *Badiou, Marion and St. Paul. Immanent Grace*, Nueva York, Continuum Books.
- MILLER, J. A., (1965) «La Suture», *Cahiers pour l'Analyse*, 1, enero, 37-49; Online, <<http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.3.miller.pdf>>, [última consulta 28-10-2011].
- MILLER, J. A., (1968) «Action de la structure», *Cahiers pour l'Analyse*, 9, verano, 93-105; Online, <<http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa9.6.miller.pdf>>, [última consulta 28-10-2011].
- MILLER, J. A., (1975), «Matrice», *Ornicar?*, 4, septiembre.
- MILLER, J. A., (1986) «A propos des affects dans l'expérience analytique», *Actes de l'E.C.F.*, 10, mayo, 119-25. [Citas de la traducción en español: «A propósito de los afectos en la experiencia analítica», en *Matemas II*, Buenos Aires, Manantial, 1988, 147-64].
- MILLER, T., (2001) «Cinema Studies doesn't Matter; Or I know What You Did Last Semester», en M. Tinkcom, y A. Villarejo (eds.), *Keyframe: Popular Cinema and Cultural Studies*, Nueva York, Londres, Routledge, 303-11.
- MOORE, A. W., (1990) *The Infinite*, Londres, Routledge.
- MOREAU, P. F., (2002) «Alain Badiou as a Reader of Spinoza», *Pli: Warwick Journal of Philosophy*, 14.

- MOREIRAS, A., (2004) «Children of Light: Neo-Paulinism and the Cathexis of Difference (Part I)», *Bible and Critical Theory*, 1(1), 1-16.
- MOREIRAS, A., (2005) «Children of Light: Neo-Paulinism and the Cathexis of Difference (Part II)», *Bible and Critical Theory*, 1(2), 1-13.
- MOULARD, V., (2004) «Thought as Modern Art or the Ethics of Perversion», *Philosophy Today*, 48(3), 288.
- MOUNT, B. M., (2005) «The Cantorian Revolution: Alain Badiou on the Philosophy of Set Theory», *Polygraph*, 17, 41-91.
- MULLARKEY, J., (2009) *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- MULVEY, L., (1975) «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16(3), 6-18.
- MUÑOZ, P. D., (2009) *La invención lacaniana del pasaje al acto*, Buenos Aires, Manantial.
- MURPHET, J. (2006) «Cultural Studies and Alain Badiou», en Gary Hall and Clare Birchall (eds.), *New Cultural Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MUSATTI, C. (1950) «Le Cinéma et la psychanalyse», *Revue internationale de filmologie*, 6.
- MÜSTERBER, H., (1916) *The Photoplay: A Psychological Study*, Nueva York y Londres, D. Appleton and Co.; reimpresso en Londres y Nueva York, Routledge, 2002.
- NANCY, J. L., (1998) «The Surprise of the Event», en Stuart Barnett (ed.) *Hegel after Derrida*, Londres y Nueva York, Routledge, 91-103.
- NANCY, J. L., (2002) «Philosophie sans conditions», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 65-80.
- NANCY, J. L., (2008) *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, París, Klincksieck. [Citas de la traducción en español: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2008].
- NEALE, S. (ed.), (1981) *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics*, Londres, The Society for Education in Film and Television.
- NEGRI, A., (1997) *La costituzione del tempo*, Roma, Manifestolibri.
- NICHOLS, B., (1981) *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*, Bloomington, Indiana University Press.

- NICOLACOPOULOS, T. y VASSILACOPOULOS, G., (2006) «Philosophy and Revolution: Badiou's Infidelity to the Event», *Cosmos and History*, 1(1-2), 210-25.
- NIETZSCHE, F., (1883-1885) *Also sprach Zarathustra*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1967. [Cita de la traducción en español: *Así habló Zarathustra*, Barcelona, RBA Coleccionables, S. A., 2004].
- NOWELL-SMITH, G. (ed.), (1996) «New Concepts of Cinema», en *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 750-9.
- NOYS, B., (2003) «Badiou's Fidelities: Reading the Ethics», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 31-44.
- NOYS, B., (2003) «The Provocations of Alain Badiou», *Theory, Culture and Society*, 20(1), 123-32.
- OGLE, P., (1972) «Technological and Aesthetic Influences upon the Development of Deep Focus Cinematography in the United States», *Screen*, 13(1), 45-72.
- OPHIR, A. y AZOULAY, A., (2001) «The Contraction of Being: Deleuze After Badiou», *UMBR(a)*, 1, 107-20.
- ORTEGA Y GASSET, J., (1925) «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1987.
- OSBORNE, P., (2007) «Neo-Classic: Alain Badiou's Being and Event», *Radical Philosophy*, 142, marzo-abril, 19-29.
- PALTI, E. J., (2003) «Poststructuralist Marxism and the "Experience of the Disaster". On Alain Badiou's Theory of the (Non-)Subject», *The European Legacy*, vol. 8, nº 4, 459-80.
- PANAPOULOS, D., (1996) «Othon de Straub», *L'Art du cinéma*, 11, Online, <<http://www.artcinema.org/spip.php?article61>>, [última consulta 6-11-2011].
- PANOFSKY, E., (1936) «On Movies», *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, junio, 5-15; reimpresa como «Style and Medium in the Motion Pictures», en Gerald Mast (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Londres, Oxford, 1974, 151- 69.
- PANOPOULOS, D., (2011) «D'un antagonisme affirmatif. À propos de *Logiques des mondes*», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln (ed.), *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 159-72.
- PASOLINI, P. P., (1988) «Is Being Natural?», en Louise D. Barnett (ed.), *Heretical Empiricism*, trad. Ben Lawton y Louise D. Barnett, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

- PAUNÉ, M., (2011) *Entrevista a Norma Falconi*, La Vanguardia, 16 de marzo, Online, <<http://www.lavanguardia.com/vida/20110316/54126823222/norma-falconi-sabiamos-que-si-saliamos-de-las-iglesias-se-acababa-la-negociacion.html>>, [última revisión 31-10-2011].
- PEKEROW, D., (2005) «The Evental Site of Resistance: Badiou as Supplement to Foucault», *International Studies in Philosophy*, 37(2), 57-80.
- PERNIOLA, I., (2007) *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Turín, 2007
- PETERSON, TH. E., (2010) «Badiou, Pedagogy and the Arts», *Educational Philosophy and Theory*, 42(2), 159-76.
- PHILIP J. D., HERSH, R. y MARCHISOTTO, E., (1998) *The mathematical experience*, Nueva York, First Mariner Books.
- PIAGET, J., (1933) *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France. [Citas de la traducción en español: *La representación del mundo en el niño*, 9ª edición, Madrid Morata, 2001].
- PLATÓN (2000), *Diálogos, Fedro*, vol. III, trad. E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, S. A., 287-409.
- PLATÓN (2000), *Diálogos, La República*, vol. IV, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, S. A.
- PLATÓN (2000), *Diálogos, Menón*, vol. II, trad. F. J. Oliveri, Madrid, Gredos, S. A., 271-333.
- PLEYNET M. y THIBAudeau J., (1969) «Economique–Idéologique–Formel», *Cinéthique*, 3, 7-14.
- PLUTH, E., (2010) *Alain Badiou*, Cambridge, Polity Press.
- PLUTH, ED. y HOENS, D., (2004) «What if the Other Is Stupid? Badiou and Lacan on 'Logical Time'», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 182-90.
- POURVALI, B., (2006) *Godard Neuf Zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Biarritz, Atlantica-Séguier.
- POWER, N., (2006) «Towards an Anthropology of Infinitude: Badiou and the Political Subject», *Cosmos and History*, 1(1-2), 186-209.
- POWER, N., (2009) «Axiomatic Equality: Jacques Rancière and the Politics of Contemporary Education», *Polygraph*, 21; publicado online en *Eurozine* <<http://www.eurozine.com/articles/2010-07-01-power-en.html>>, [última consulta 11-11-2011].

- POWER, N. y TOSCANO, A., (2009) «The Philosophy of Restoration: Alain Badiou and the Enemies of May», *Boundary*, 36(1), 27-46.
- QUESADA, F. J., (2004) *Aproximación a la metodología de la ciencia*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- RABATÉ, D., (2002) «Continuer – Beckett», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 407-20.
- RABATÉ, J.-M., (2005) «Unbreakable B's: From Beckett and Badiou to the Bitter End of Affirmative Ethics», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 87-108.
- RABOUIN, D., (2011) «Objet, Relation, Transcendental. Une introduction au formalisme de Logiques des mondes», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln, (ed.) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 23-48.
- RABOUIN, D., FELTHAM, O. y LINCOLN, L. (ed.), (2011) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines.
- RAMOND, C., (2000) «Poetry as a Condition of Philosophy: Interview with Alain Badiou», *Europe-Revue Littéraire Mensuelle*, 78(849-50), 65-75.
- RANCIÈRE, J., (1974) *La Leçon d'Althusser*, París, Gallimard, col. «Idées».
- RANCIÈRE, J., (1976) *La parole ouvrière 1830-1851*, (en colaboración con Alain Faure), Union générale d'éditions, París, 1976; reimpresso La Fabrique éditions, París, 2007.
- RANCIÈRE, J., (1981) *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, París, Fayard, 1981, reimpresso en París, Hachette, col. Pluriel, 1997. [Citas de la traducción española: *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, trad. Emilio Bernini y Enrique Biondini, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010]
- RANCIÈRE, J., (1983) *La philosophie et ses pauvres*, París, Fayard.
- RANCIÈRE, J., (1985) *Esthétique du peuple*, La Découverte/Presses Universitaires de Vincennes.
- RANCIÈRE, J., (1987) *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, París, Fayard; reimpresso en 2004. [Citas de la traducción en español: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Núria Estrach, Barcelona, Laertes, 2003].

- RANCIÈRE, J., (1990) *Courts voyages au pays du peuple*, París, Le Seuil, col. «Librairie du XX<sup>e</sup> siècle», [Citas de la traducción en español: *Breves viajes al país del pueblo*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991].
- RANCIÈRE, J., (1990) *Aux bords du politique*, 1<sup>a</sup> edición, París, Osiris, col. «Impatience de la politique»; reimpresso París, La Fabrique, 1998 y París, Gallimard, 2004. [Citas de la traducción en español: *En los bordes de lo político*, trad. Alejandro Madrid, Santiago Editorial Universitaria, 1994].
- RANCIÈRE, J. (ed.), (1992) *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse*, París, Albin Michel.
- RANCIÈRE, J., (1992a) *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, París, Le Seuil, col. «Librairie du XX<sup>e</sup> siècle», [Citas de la traducción en español: *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, trad. Viviana Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993].
- RANCIÈRE, J., (1995) *La Mésentente. Politique et philosophie*, París, Galilée. [Citas traducción en español: *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. Horacio Pons, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996].
- RANCIÈRE, J., (1996) *Mallarmé. La politique de la sirène*, París, Hachette-Pluriel, col. «Coup double»,
- RANCIÈRE, J., (1997) *Arrêt sur histoire*, (con J.L. COMOLLI), París, Centre Georges-Pompidou.
- RANCIÈRE, J., (1998a) *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, París, Hachette-littérature; reimpresso París, col. Pluriel, 2005. [Citas de la traducción en español: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009].
- RANCIÈRE, J., (1998b) *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, J., (2000a) «Dissenting Words: A conversation with Jacques Rancière» (con David Panagia). *Diacritics*, 30(2), verano, 113-26.
- RANCIÈRE, J., (2000b) *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique; traducción en español: *La división de lo sensible. Estética y política*, trad. Juan Azcarte, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002. [Citas de la reimpresión en *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. Cristóbal Durán et al., Santiago de Chile, LOM, 2009].

- RANCIÈRE, J., (2001a) *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée. [Citas de la traducción en español: *El inconsciente estético*, trad. Silvia Duluc, Silvia Constanzo y Laura Lambert, Buenos Aires, Del Estante, 2005].
- RANCIÈRE, J., (2001b) *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, col. «Librairie du XX<sup>e</sup> siècle», [Citas de la traducción en español: *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción del cine*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005].
- RANCIÈRE, J., (2001c) «Le cinéma et l'hétérogénéité des images», entrevista realizada por Sohie Charlin, Stéphane Delorme y Mathias Lavin. *Balthazar*, 4, 78-85. [Citas de la reimpression en *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2010, 223-39].
- RANCIÈRE, J., (2002) «Esthétique, inesthétique, anti-esthétique», en Ch. Ramond, (ed.) *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 477-96.
- RANCIERE, J., (2003a) *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique.
- RANCIERE, J., (2003b) *Les Scènes du peuple*, Paris, Horlieu.
- RANCIERE, J., (2004) *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- RANCIERE, J., (2005a) *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Le Seuil.
- RANCIÈRE, J., (2005b) *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- RANCIÈRE, J., (2005c) «L'affect indécis», entrevista realizada por Patrice Blouin, Élie Doring y Dork Zabunyan, *Critique*, 692-693, *Cinéphilosophie*, 141-59. [Citas de la reimpression en *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2010, 442-59].
- RANCIÈRE, J., (2005b) *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes.



- RANCIÈRE, J., (2005c) *La Haine de la démocratie*, París, La Fabrique. [Citas de la traducción en español: *El odio a la democracia*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006].
- RANCIÈRE, J., (2005d) *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- RANCIÈRE, J., (2007) *Politique de la littérature*, París, Galilée.
- RANCIÈRE, J., (2008a) «El teatro de imágenes», en AA.VV., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados,.
- RANCIÈRE, J., (2008b) *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique. [citas de la traducción en español: *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Castellón, Ellago ensayo, 2010].
- RANCIÈRE, J., (2010) *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*, París, Amsterdam.
- RANCIÈRE, J., (2011) *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique.
- REINELT, J., (2004) «Theatre and Politics: Encountering Badiou», *Performance Research*, 9(4), 87-94.
- REINHARD, K., (2005) «Universalism and the Jewish Exception: Lacan, Badiou, Rozenzweig», *UMBR(a)*, 1.
- REVAULT, M., (1998) «Who is Afraid of Politics? A Response to a Recent Book by Alain Badiou», *Esprit*, 12, 236-42.
- RICHTER, H., (1934-39) *The Struggle for the Film*, trad. Ben Brewster, Hants, Wildwood Press, 1986.
- RICHTER, H., (1951) «The film as an original art form», *College Art Journal*, 10(2), invierno. [Citas de la reimpresión en Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, Nueva York, Cooper Sq., 1970, 15-20].
- RICHTER, H., (1952) «Easel-Scroll-Film», *Magazine of Art*, febrero, 78-86.
- RIERA, G., (2000) «Alain Badiou After the “Age of Poets”», *(a): a journal of culture and the unconscious*, 1(1), 10-33.

- RIERA, G., (2005a) «For an “Ethics of Mystery”»: Philosophy and the Poem», en Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York, 61-85.
- RIERA, G. (ed.), (2005b) *Alain Badiou, Philosophy and Its Conditions*, Nueva York, State University of New York Press.
- RIVERA, A., (2010) «La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia», en Antonio Rivera (ed.), *Schiller, arte y política*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 223-70.
- RIVERA, A., (2011) «La política de la estética contra la teología estética. En torno a Jacques Rancière y el cine», Inédito.
- RIVERO, P., (2006) *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*, México, Ítaca.
- REGNAULT, F., (2002) «Logique de l'assentiment», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 339-56.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. C., (1994) «The Cinema, Reader of Gilles Deleuze», en D. Olkowski y C. V. Boundas (eds.), *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, Londres, Routledge, 255-60.
- ROSE, J., (2003) «We are all afraid, but of what exactly?», *The Guardian*, 20 marzo, Online, <<http://www.guardian.co.uk/comment/story/0,3604,917712,00.html>>, [última consulta 6-10-2011].
- ROSSET, C., (2011) *Propos sur le cinéma*, París, Presses Universitaires de France, col. «Perspectives critiques».
- ROUSSEL, L., (2010) «Richard Dindo, les arts en regard ou comment investir la mémoire?», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 187-204.
- RUIZ, R. y SCHEFER, J. L., (1980) *L'Image, la Mort, la Mémoire*, París, Albatros, col. «Ça cinéma».
- RUSSELL, B., (1920) *Introduction to Mathematical Philosophy*, Londres, Allen and Unwin.
- RUSSELL, B., (1900) *A critical Exposition of the philosophy of Leibniz. With an appendix of leading passages*, Londres, Routledge. [Citas de la reimpresión en Nueva York, Cosimo Classics, 2008].
- SÄFSTRÖM, C. A., (2010) «The Immigrant Has No Proper Name: The disease of consensual democracy within the myth of schooling» *Educational Philosophy and Theory*, 42(5-6), 606-17.

- SALANSKIS, J. L., (2002) «Les mathématiques chez x avec x = Alain Badiou», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 81-106.
- SARRIS, A., (1996) *The American Cinema. Directors and Directions*, Nueva York, Da Capo Press.
- SCHLEIERMACHER, F., (1931) *Ästhetik*, Berlín, Odebrecht.
- SEDOFSKY, L., (1994) «Being by Numbers: Interview with Artists and Philosopher Alain Badiou», *Artforum*, 33(2), 84-90.
- SIMONT, J., (2002) «Critique de la représentation et ontologie chez Deleuze et Badiou (Autour du "virtuel")», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 447-96.
- SMITH, D. W., (2003) «Mathematics and the Theory of Multiplicities: Badiou and Deleuze Revisited», *Southern Journal of Philosophy*, 41(3), 411-49.
- SMITH, D. W., (2004) «Badiou and Deleuze on the Ontology of Mathematics», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 77-93.
- SMITH, B. A., (2006) «The Limits of The Subject in Badiou's Being and Event», *Cosmos and History*, 1(1-2), 134-58.
- STAM, R., (2000) *Film Theory: an introduction*, Blackwell, Oxford, 2000.
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S., (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londres, Routledge. [Citas de la traducción en español: *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999].
- STAVRAKAKIS, Y., (1999) *Lacan and the Political*, Londres, Nueva York, Routledge,
- STAVRAKAKIS, Y., (2003) «Re-Activating the Democratic Revolution: The Politics of Transformation beyond Reoccupation and Conformism», *Parallax*, 9(2), 56-71.
- STRATHAUSEN, C., (2005) «The Badiou-Event», *Polygraph*, 17, 275-93.
- STRAN, A., (2010) «The Obliteration of Truth by Management: Badiou, St. Paul and the question of economic managerialism in education», *Educational Philosophy and Theory*, 42(2), 230-50.
- STUART F., A., (2005) «Developing an Ethics of Practice in Applied Theatre: Badiou and Fidelity to the Truth of the Event», *Research in Drama Education*, 10(2), 247-52.

- SZCZECINIARZ, J. J., (2002) «L'Être ou la structure», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 107-48.
- TARBY, F., (2005) *La philosophie d'Alain Badiou*, París, L'Harmattan.
- TAUBES, J., (2003) *Die Politische Theologie des Paulus*, Verlag, Wilhelm Fink. [Citas de la traducción en inglés: *The Political Theology of Paul*, trad. Dana Hollander, Stanford, Stanford University Press, 2004].
- TAUBMAN, P. M., (2010) «Alain Badiou, Jacques Lacan and the Ethics of Teaching», *Educational Philosophy and Theory* 42(2), 196-212.
- TERRAY, E. (2011) «*Le possible et le miracle dans Logiques des mondes*», en D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln (ed.), *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 49-60.
- THOMAS, E., (2010) «Les ritournelles du tango. À propos de Sur de Fernando Solanas», *Cahiers du CIRCAV*, 18, enero, 175-86.
- TOSCANO, A., (2004a) «From the State to the World? Badiou and Anti-Capitalism», *Communication and Cognition*, 37(3-4), 199-223.
- TOSCANO, A., (2004b) «Communism As Separation», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 138-49.
- TOSCANO, A., (2011) «Théorie des autres Sujets», EN D. Raboui, O. Feltham, y L. Lincoln, (ed.) *Autour de «Logiques des mondes» d'Alain Badiou*, París, Archives contemporaines, 91-104.
- VACHEL L., (1915) *The Art of the Moving Picture*, Nueva York, The MacMillan Company.
- VAINQUEUR, B., (2002) «De quoi «sujet» est-il le nom pour Alain Badiou?», en Ch. Ramond (ed.), *Alain Badiou. Penser le multiple*, París, L'Harmattan, 313-39.
- VAN DOESBURG, T., (1929) «Film as Pure Form», *Form*, 1, 1966.
- VERMEREN, P., (2006) «Alain Badiou fiel lector de Sartre (1965/2005)», *Cuaderno del Seminario*, 2; Online, <<http://espacio.postgradofilosofia.cl/wp-content/uploads/2008/05/alain-badiou-fiel-lector-de-sartre.pdf>>, [última consulta 23-11-2011].
- VERTOV, D., (1922) «El “cine ojo” y el “cine verdad”. Extracto Documental», en Adolfo Colombres (comp.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del So-FLACSO, 1985, 55-62.

- WEES, W., (1993) *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York, Anthology Film Archives.
- WIDDER, N., (2001) «The Rights of Simulacra: Deleuze and the Univocity of Being», *Continental Philosophy Review*, 34(4), 437-53.
- WILKENS, M., (2005) «Introduction: The Philosophy of Alain Badiou», *Polygraph*, 17, 2005, 1-9.
- WILLIAMS, C., (1971 ) «Politics and Production», *Screen*, 12(4), 6-24.
- ZANE, D., (2007) «Inaesthetics and Truth: The Debate Between Alain Badiou and Jacques Rancière», *Filozofski vestnik*, 28(2), 183-99.
- ZERMELO, E., (1908) «Investigations in the Foundations of Set Theory», en J. Van Heijenoort (ed.), *From Frege to Gödel. A Source Book in Mathematical Logic, 1879-1931*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, 199-215.
- ŽIŽEK, S., (1989) *The Sublime Object of Ideology*, Londres y Nueva York, Verso. [Citas de la traducción en español: *El sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, D. F., Siglo XXI editores, 1992].
- ŽIŽEK, S., (1991) *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, Londres y Nueva York, Verso. [Citas de la traducción en español: *Porque no saben lo que hacen: el goce como factor político*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 2003].
- ŽIŽEK, S., (1994) *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. Londres-Nueva York, Verso. [Citas de la traducción en español: *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 2003].
- ŽIŽEK, S., (1998) «Psychoanalysis in Post-Marxism: The Case of Alain Badiou», *The South Atlantic Quarterly*, 97(2), 235-61.
- ŽIŽEK, S., (2000a) «Class Struggle or Postmodernism? Yes, please!», en *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, Londres, Verso, 90-137. [Citas de la traducción en español: «¿Lucha de clases o posmodernismo? ¡Si, por favor!», en Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek (ed.), *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, trad. de Cristina Sardoy y Graciela Homs, 2ª reimpresión, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 95-140].
- ŽIŽEK, S., (2000b) *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, Londres y Nueva York, Verso. [Citas de la traducción en español: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós SAICE, 2001].

- ŽIŽEK, S., (2001), *On Beliefs*, Londres y Nueva York, Routledge.
- ŽIŽEK, S., (2003a) «Is There a Politics of Subtraction? Badiou versus Lacan», *Communication and Cognition*, 36(1-2), 103-19.
- ŽIŽEK, S., (2004a) *Conversations and Žižek*, (en colaboración con G. Daly), Cambridge, Polity Press.
- ŽIŽEK, S., (2004b) «From Purification to Subtraction: Badiou and the Real», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 165-81.
- ŽIŽEK, S., (2004c) «Notes on a Debate “From Within the People”», *Criticism*, 46(4).
- ŽIŽEK, S., (2006a) *Lacan: The Silent Partners*, Londres, Verso.
- ŽIŽEK, S., (2006b) «Badiou: Notes From an Ongoing Debate», *International Journal of Žižek Studies*, 1; Online, <<http://www.zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/26/85>>, [última consulta, 5-10-2011].
- ZUPANČIČ, A., (2004) «The Fifth Condition», en Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum Books, 191-201.
- ZUPANČIČ, A., (2005) «Enthusiasm, Anxiety and the Event», *Parallax*, 11(4), 31-45.

## VII.- ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS

- À bout de souffle*, (1959) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC)
- A Divina Comédia*, (1991) dirigida Manoel de Oliveira, Portugal, Madragoa Filmes, Gemini Films, 2001 Audiovisuel, Radiotelevisao Portuguesa, Metropolis Film World Sales, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre National de la Cinématographie.
- A Place in the Sun*, (1951) dirigida por George Stevens, Estados Unidos, Paramount Pictures.
- Au hasard Balthazar*, (1966) dirigida por Robert Bresson, Francia y Suecia, Argos Films, Athos Films, Parc Film, Svensk Filmindustri, Svenska Filmisntitutet.
- Avatar*, (2009) dirigida por James Cameron, Estados Unidos, Reino Unido, Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, Lightstorm Entertainment.
- Brassed Off*, (1996) dirigida por Mark Herman, Reino Unido y Estados Unidos, Channel Four Films, Miramax Films, Prominent Features.
- Chikamatsu monogatari*, [*Los amantes crucificados*] (1954) dirigida por Kenji Mizoguchi, Japón, Daiei Studios.
- Chronique d'un été*, (1960) dirigida por Edgar Morin y Jean Rouch, Francia, Argos Films.
- Crossing the Great Sagrada*, (1924) dirigida por Adrián Brunel, Reino Unido, Atlas Biocraft.
- Cube*, (1997) dirigida por Vincenzo Natali, Canadá, Cube Libre, The Feature Film Project, The Harold Greenberg Fund, Odeon Films, Ontario Film Development Corporation, Téléfilm Canada, Viacom Canada.
- Decasia* (2002) dirigida por Bill Morrison, Estados Unidos.
- Der letzte Mann*, (1955) dirigida por F. W. Murnau, Alemania, Universum Film (UFA)
- Dune*, (1984) dirigida por David Lynch, Estados Unidos, De Laurentiis.
- El hombre de la cámara* [*Chelovek s kino-apparatom*], (1929) dirigida por Dziga Vertov, Unión Soviética, VUFKU.
- Entusiasmo* [*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*], (1931) dirigida por Dziga Vertov, Unión Soviética, Ukrainfilm.

- eXistenZ*, (1999) dirigida por David Cronenberg, Canadá y Reino Unido, Alliance Atlantis Communications, Canadian Television Fund, Harold Greenberg Fund, Movie Network, Natural Nylon Entertainment, Serendipity Point Films, Téléfilm Canada, Unión Générale Cinématographique.
- Falsche Bewegung* [*Falso movimiento*], (1975) dirigida por Win Wenders, Alemania, Albatros Produktion, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Forgiveness*, (2006) dirigida por Udo Aloni, Israel, Metro Communication, Elevaton Filmworks,
- Fortini/Cani*, (1977) dirigido por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, Italia, Francia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos, Rai Due, Straub-Huillet, Institut National de l'Audiovisuel, Polytel International Film, Artificial Eye, New Yorker Films.
- Germania anno zero*, (1948) dirigida por Roberto Rossellini, Italia, Produzione Salvo D'Angelo, Tevere Film.
- Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule*, (1988) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia, Canal +.
- Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté* (1997) dirigida por Jean Luc-Godard, Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma*, (1997) dirigida por Jean Luc-Godard, Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire(s) du cinéma: Une vague nouvelle*, (1998) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers*, (1998) dirigida por Jean-Luc Godard Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire(s) du cinéma: La monnaie de l'absolu*, (1998) dirigida por Jean-Luc Godard Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous*, (1998) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia, Gaumont, Peripherie, Centre National de la Cinématographie, La Femis.
- Histoire du soldat inconnu*, (1932) dirigida por Henri Storck, Bélgica, Films Henri Storck.



*Hitler, ein Film aus Deutschland*, (1977) dirigida por Hans-Jürgen Syberberg, Alemania, TMS Film GmbH, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk, institut National de L'Audiovisuel, British Broadcasting Corporation, Bavaria Film.

*Identificazione di una donna*, (1982) dirigida por Michelangelo Antonioni, Italia y Francia, Iterfilm, Rai Due, Gaumont.

*Indian Song*, (1975) dirigida por Margerite Duras, Francia, Les Films Armorial, Sunchild Productions.

*Im Lauf der Zeit [En el curso del tiempo]*, (1976) dirigida por Win Wenders, Alemania, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Win Wenders Productions.

*La chinoise* (1967) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia, Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film, Simar Films.

*Ladri di biciclette* (1948) dirigida por Vittorio De Sica, Italia, Produzioni De Sica.

*L'année dernière à Marienbad* (1961), dirigida por Alain Resnais, Francia, Cocinor, Terra Film, Cormoran films, Precitel, Como Films, Precitel, Como film Production, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver films, Cineriz.

*La société du spectacle* (1973), dirigida por Guy Debord, Francia, Simar Films.

*Le diable probablement*, (1977) dirigida por Robert Bresson, Francia, Sunchild Productions, G. M. F. Productions.

*Le voyage dans la lune*, (1902) dirigida por Georges Méliès, Francia, Start Film.

*Light Is Calling*, (2004) dirigida por Bill Morrison, Estados Unidos, Hynotic Pictures

*M* (1931) dirigida por Fritz Lang, Alemania, Nero-Film AG.

*Magnolia*, (1999) dirigida por Paul Thomas Anderson, Estados Unidos, Ghouardi Film Company, New Line Cinema, The Magnolia Project.

*Marius et Jannette*, (1997) dirigida por Robert Guédiguian, Francia, Agat Films & Cie, La Sept Cinéma, Canal+, Ville d'Aubagne.

*Metropolis*, (1927) dirigida por Fritz Lang, Alemania, Universum Film (UFA).

*Mientras Nueva York duerme* (1956) dirigida por Fritz Lang, Estados Unidos, Bert E. Friedlob Productions.

*Morte en Venezia*, (1971) dirigida por Luchino Visconti, Italia y Francia, Alfa Cinematografica.

- O Convento*, (1995) dirigida por Manoel de Oliveira, Portugal y Francia, Madragoa Filmes, Gemini Films, La Sept Cinéma, Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual, Secretaria de Estado da Cultura, Canal +.
- Passión* (1982) dirigida por Jean Luc Godard Francia y Suiza, Film et Vidéo Companie, Films A2, JLG Films, Sara Films, Sonimage, Télévision Suisse-Romande.
- Reprise* (1996) dirigida por Hervé Le Roux, Francia, Les Films d'Ici.
- Retour à Marseille* (1980) dirigida por René Allio, Francia, Action Films, Filmproduktion Janus, France 3.
- Roma, città aperta*, (1945) dirigida por Roberto Rossellini, Italia, Excelsa Film.
- Rose Hobart*, (1936) dirigida por Adrian Brune, Estados Unidos,
- Salesman* (1969) dirigida por Albert y David Maysles, Estados Unidos, Maysles Films.
- Sauve qui peut (la vie)*, (1980) dirigida por Jean-Luc Godard Francia, Austria, Alemania Occidental, Suiza, Sara Films, MK2 Productions, Saga-Productions, Sonimage, Centre National de la Cinématographie, Zweites Deutsches Fernsehen, Télévision Suisse-Romande, Österreichischer Rundfunk.
- Smulstronstället [Fresas salvajes]*, (1957) dirigida por Ingmar Bergman, Suecia, Svensk Filmindustri.
- The Bridges of Madison County*, (1995) dirigida por Clint Eastwood, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, Malpaso Productions.
- The Matrix* (1999) dirigida por Larry y Andrew Wachowski, Estados Unidos, Australia, Warner Bros.
- The Tin Star*, (1957) dirigida por Anthony Mann, Estados Unidos, Perlesea Company.
- Tokio monogatari [Los cuentos de Tokio]*, (1953) dirigida por Yabusirô Ozu, Japón, Sockiku Eiga.
- Tout va bien*, (1972) dirigida por Jean-Luc Godard, Francia y Italia, Anouchka Films, Vieco Films, Empire Films
- Umberto D*, (1952) dirigida por Vittorio De Sica, Italia, Rizzoli Film, Produzione Films Vittorio De Sica, Amato Film.
- Winchester 73*, (1950) dirigida por Anthony Mann, Estados Unidos, Universal Internacional Pictures (UI).

