

La literatura como dispositivo: El lugar de lo literario en la filosofía de Giorgio Agamben

Rosa Benítez Andrés*

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Resumen:

Si bien la actividad literaria constituye un tema recurrente en las obras de Giorgio Agamben, la importancia de tal práctica dentro de su filosofía no se agota en la simple glosa o referencia. En este artículo se defiende la idea de que, para Agamben, lo literario es una forma no sólo de pensamiento sino también de organización cultural. Por ello, se recurre aquí a la noción de *dispositivo* para tratar de evidenciar la doble dimensión que adquiere la creación poética en la filosofía de Agamben. Así pues, se intentará mostrar cómo la literatura interpreta y representa el mundo, al tiempo que lo captura, asemejándose de este modo a cualquier *dispositivo*. Pero también, cómo su condición ambigua con respecto a los fines del lenguaje ofrece la posibilidad de liberar al *dispositivo* —profanarlo— de la exigencia de reglamentar cualquier conducta *creativa*.

Palabras clave:

Agamben, Estética, Literatura, «dispositivo», «inoperosidad».

Literature as dispositif: the position of the literary in Giorgio Agamben's philosophy

Abstract:

Even though literary activity is a recurring topic in the works of Giorgio Agamben, the importance of such practice within their philosophy is not exhausted by the mere glosses or reference. In this article it is defended the idea that, for Agamben, the literary is a way not only of thought but also of cultural organization. Therefore, we appeal here to the notion of *dispositif* to try to prove the double dimension that acquires poetic creation in Agamben's philosophy. Therefore, we will try to show how literature interprets and represents the world, capturing it at the same time, like any *dispositif*. But also, how its ambiguous status with respect to the purposes of language offers the possibility of releasing the *dispositif* —profanating it— from the requirement to regulate any *creative* behavior.

Key words:

Agamben, Aesthetics, Literature, «dispositif», «inoperativity».

Entre los años 1974 y 1976, Giorgio Agamben, junto a Italo Calvino y Claudio Rugafori, proyecta desde París la formación de una nueva revista de pensamiento que, por diferentes motivos, no llegó a publicar ni el primero de sus números. El dato no posee pues más relevancia que la que insinúan los motivos y resultados del proyecto. En efecto, el propósito de estos tres autores era crear un espacio de reflexión y comunicación en el que habría de ocupar un lugar privilegiado cierta sección dedicada a identificar y definir las «estructuras categoriales de la cultura italiana»¹. Del programa de la revista redactado por Agamben, y publicado años más tarde en el volumen *Infancia e historia*, resulta posible extraer el sentido y alcance de aquella iniciativa, así como la naturaleza de ese listado provisional de «categorías» que los promotores de

la publicación habían bosquejado como punto de partida. Pretendían restaurar esa íntima conexión que une tradición y patrimonio cultural —y en, último término, conocimiento (verdad)— y su posibilidad de ser transmitidos, conectados al presente, en un momento de supuestas rupturas y superaciones:

«La tarea que su situación le impone a la revista no puede entonces definirse sencillamente como una «destrucción» de la tradición, si bien necesaria, sino más bien como una “destrucción de la destrucción” donde la destrucción de la transmisibilidad, que constituye el carácter original de nuestra cultura, sea llevada dialécticamente a la conciencia. [...] La elección de la comedia y el rechazo de la tragedia, el dominio del elemento arquitectónico y una sensibilidad tan inerme ante la belleza que no logra captarla

Recibido: 3-V-2016. Aceptado: 28-VII-2016.

* Profesora de Filosofía; especialidad Estética y Teoría de las artes. Dirección para correspondencia: rbeneite@hum.uc3m.es

¹ AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, 2010, p. VII. (La traducción de todas las citas de este volumen, sin edición en español, ha sido realizada por la autora del texto).

sino como «vaguedad», [...] la precoz atención hacia la fábula [...] son sólo algunas de las categorías sobre cuyas tensiones antinómicas se sostiene el fenómeno italiano.»²

Se trataba, por tanto, del persistente problema del tiempo y la historia que tanto ha ocupado al filósofo italiano y que, como se verá, llega a determinar su propio modo de trabajo³. Sin embargo, interesa ahora especificar qué es lo que hizo Agamben con ese estímulo inicial que nunca llegó a cuajar en la mencionada revista. Así, la iniciativa de aquellos tres autores tomó para Agamben la forma de un conjunto de ensayos dedicados al estudio de la poética y la literatura, reunidos en el libro *Categorie italiane*.

Pero, más allá del interés de las propuestas recogidas en esta obra, a las que se atenderá más adelante, la importancia de este volumen radica en la constatación del papel que desempeña la literatura en el conjunto del pensamiento del filósofo italiano. Es decir, *Categorie italiane* evidencia mejor que ningún otro de sus trabajos la determinación de lo literario para Agamben. Y lo hace no tanto por ser un libro dedicado, casi con exclusividad (algo inusual tratándose de este filósofo) a la práctica literaria, como por partir de la siguiente premisa: los núcleos constitutivos de la cultura italiana, y occidental en algunos casos concretos, se fundamentan y representan *en y por* la literatura. El ejemplo perfecto de este planteamiento aparecería encarnado en el ensayo dedicado a Dante, donde Agamben analiza el paso desde una concepción trágica (por estilo, contenido o finalidad) a una cómica en la *Divina Comedia* como representación de un nuevo orden estético, político, social y espiritual⁴.

Por eso, no estamos ya ante aquella lejana idea de las artes como producto y reflejo del *Volkgeist* inaugurada por el prerromanticismo alemán, con Herder a la cabeza, sino frente a una visión mucho más dialéctica que, en ocasiones, se acerca a la de autores en principio tan poco próximos a la filosofía de Agamben como Raymond Williams y su materialismo cultural⁵. La literatura se concibe de este modo como portadora y productora, transmisora, en un sentido

amplio, «de aquello de nosotros, que ya no está presente, para darle vida y testimonio»⁶. Es decir, la literatura es núcleo de formación y comunicación de lo humano. Por ello, Kafka, Hölderlin o Valéry y sus obras no aparecen en los escritos de Agamben como meros símbolos o emblemas de otros asuntos, sino que son agentes imprescindibles del discurso. Así, la idea de arte que aquí se maneja está incluyendo, e incluso privilegiando, el arte poético o eso que desde Madame de Staël llamamos literatura y que ahora tendrá que enfrentarse con una mayor conciencia a su propia realidad discursiva.

Parece claro entonces que lo literario participa de manera fundamental del pensamiento de Giorgio Agamben. No es posible hablar de una Estética o de una Teoría de las artes dentro de la producción filosófica del autor —cosa, por otro lado, poco habitual en la Filosofía contemporánea— pero desde luego sí de un pensamiento estético o artístico constante en su obra. Mucho más conocido por sus trabajos de filosofía política y/o metafísica, las preocupaciones estéticas y artísticas de Agamben aparecen de modo ininterrumpido desde la publicación de su primer libro, *L'uomo senza contenuto* (1970), hasta en los más recientes como *Il fuoco e il racconto* (2014). De hecho, sus primeros textos (ese *El hombre sin contenido*, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental* o *Infancia e historia*) están dedicados a cuestiones como la creación; la representación o la experiencia, es decir, problemas que afectan directamente a las artes y su estudio.

Por tanto, el pensamiento de Agamben no sólo desborda el marco de la biopolítica con el que se le suele identificar, sino que también surge determinado por lo estético-artístico. Incluso, autores como William Watkin llegan a presentar la reflexión estética de Agamben a la manera en la que fue concebida por Kant en sus *Críticas*: como unión entre la política y la metafísica⁷. No parece exagerado concebirlo así cuando es el propio autor quien en repetidas ocasiones ha insistido en la necesidad de «devolverle su dimensión original a la condición poética del hombre sobre la tierra»⁸. Este planteamiento, de clara filiación

² AGAMBEN, G., «Programa para una revista», *Infancia e historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, 2010, pp. 196-197.

³ Además del propio volumen *Infancia e historia*, véase a este propósito: AGAMBEN, G., «¿Qué es lo contemporáneo?», *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy, Buenos Aires, 2011, pp. 17-29.

⁴ «Que el poema dantesco sea una comedia y no una tragedia, que el inicio sea “áspero” y “horrible” y el fin “próspero, deseable y grato” comporta que el hombre, que en su sujeción a la justicia divina es el *subiectum* de la obra, aparece al principio como culpable (*obnoxius iustitiae puniendi*) pero, al final de su itinerario, encuentra que es inocente (*obnoxius iustitiae premiandi*)», en AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, ed. cit., p. 12.

⁵ Conviene recordar que, ya en *Marxismo y literatura* (1977), uno de los padres fundadores del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS - *Centre for Contemporary Cultural Studies*) de Birmingham abogaba por entender todos los productos culturales como procesos sociales constitutivos y constituyentes: cfr. WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*, trad. Pablo de Masso, Barcelona, 1997.

⁶ AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, ed. cit., p. VIII.

⁷ WATKIN, W., *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, New York, 2010.

⁸ AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto, Barcelona, 2005, p. 110. Unas páginas más adelante, el filósofo aclara en qué consiste esa condición poética: «En la tierra, el hombre tiene un estatus poético, porque es la *poiesis* la que funda para él el espacio original de su mundo. Solo porque en la *εποχη* poética él vive la experiencia de su estar-en-el-mundo como su condición esencial, se abre un mundo para su acción y su existencia», en *Ibid.*, p. 164.

heideggeriana⁹, permite considerar la literatura como elemento constitutivo del proyecto filosófico agambeniano. Por tanto, la práctica literaria funciona para Agamben como uno de esos agentes que conforman y transmiten aquella tradición a la que se aludía hace un instante, pero también como un actor que configura y controla el discurso. Para tratar de aproximarse entonces al lugar de la literatura dentro de la filosofía de este autor —teniendo en cuenta la posición que le otorga en el conjunto de la cultura— parece conveniente asemejarla a la noción de «dispositivo»¹⁰. El propio Agamben ha mencionado a la literatura entre la extensa nómina de dispositivos que administran nuestra realidad pues, al extender el alcance de lo que Foucault entendía por dispositivo, el italiano propone por su parte la siguiente descripción:

«llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también a la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y —¿por qué no?— el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos.»¹¹

Que la literatura funcione como dispositivo implica, por tanto, que además de representar la vida tiene como misión organizarla. Los dispositivos son herramientas de poder con las que el individuo construye su mundo pero al mismo tiempo representan un obstáculo que puede llegar a apartar al ser humano de su existencia como sujeto. Desde que el hombre es hombre no ha hecho otra cosa que crear

dispositivos llegando a un punto en que son éstos los que modelan cualquier tipo de relación entre el individuo —el viviente— y su medio. Por eso, para Agamben, no se trata tanto de acabar con los dispositivos o de darles un uso adecuado, como de liberar aquello que los dispositivos han capturado. De este modo, si se quiere entender por qué la literatura funciona como un dispositivo, pero también qué espacio de libertad sigue proporcionando lo literario, resulta necesario analizar las principales categorías con las que Agamben define la creación artística¹². Sólo de esta forma será posible juzgar el lugar de este tipo de prácticas discursivas en la filosofía del autor.

Sería conveniente subrayar desde el comienzo que, para Agamben, la literatura (o poesía, como acostumbra a decir emulando a los antiguos) es conocimiento. En este sentido William Watkin defiende que el italiano, nuevamente en la estela de Heidegger, concibe la literatura en tanto que vía de acceso a la verdad¹³. Así, dentro de la vieja querrela sobre el estatus del poeta frente al filósofo, Agamben se posiciona mucho más cerca de Aristóteles que de su maestro Platón, quien únicamente salvaba en la *República* a los poetas inspirados. No obstante, el italiano tampoco comulga con Aristóteles para quien el poeta imitativo, aun estando cerca de la verdad, siempre aparece posicionado en un escalón inferior al del filósofo¹⁴.

La postura de Agamben se sitúa en un estadio anterior, es decir, preguntándose más bien por esa escisión entre poesía y filosofía, así como por las necesarias consecuencias que su separación ha tenido en la cultura occidental. Se trata de un cisma producido casi en el origen mismo de nuestra tradición (ya Platón lo consideraba una «vieja enemistad»¹⁵) y que, para el italiano, es asumida hoy en día con demasiada naturalidad: sin interrogar el porqué de un

⁹ Recuérdese, en este sentido, el célebre comentario de Heidegger a los versos de Hölderlin («pero es poéticamente / como el hombre habita esta tierra») donde el filósofo alemán defiende una postura similar a la que se acaba de exponer con Agamben: «La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera «expresión» del «alma de la cultura», en HEIDEGGER, M., «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, 2005, p. 139.

¹⁰ Así lo ha insinuado Andrea Cortellessa, precisamente, en su postfacio a *Categorie italiane*: «Justamente en cuanto que el dispositivo no se limita a capturar la vida, sino que también la determina y la modela, no nos asombrará que la relación de la literatura con la vida sea biunívoca. Por un lado la interpreta, aunque por otro contribuye a determinarla», CORTELLESA, A., «Profanare il dispositivo», AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, ed. cit., p. 179.

¹¹ AGAMBEN, G., *¿Qué es un dispositivo?* seguido de *El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. Mercedes Ruvituso, Barcelona, 2015, pp. 23-24. Ya en *Profanaciones* se hacía un análisis similar: «también la escritura —toda escritura, y no sólo aquella de los secretarios de archivo de la infamia— es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje», AGAMBEN, G., *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, 2005, pp. 93-94.

¹² Por ello, se van a dejar de lado aquí otros análisis literarios más concretos realizados por el autor. Entre ellos, cabe destacar: AGAMBEN, G., «Quattro glosse a Kafka», *Rivista di Estetica*, XXVI, n° 22 (1986), pp. 37-44 (parcialmente editadas en: *Idea de la prosa*, trad. Laura Silvani, Barcelona, Península, 1969, pp. 45-48 y 99-101); «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 46 (2001), pp. 81-87 o «Maniere del nulla», WALSER, R., *Pezzi in prosa*, trad. Gino Giometti, Macerata, 2009 pp. 7-11. También los textos dedicados a los poetas y narradores italianos Giovanni Pascoli, Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni, Antonio Delfini o Giorgio Manganelli (recogidos en *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*), así como sus traducciones de Alfred Jarry, André Breton, Paul Eluard o San Juan de la Cruz.

¹³ «Agamben is a post-Heideggerian [...] thinker in terms of considering poetry (*Dichtung*) as the only possible access to truth in an age of metaphysical destitution. Thus he accepts the central qualities of poetry as being singular, presentative and having a special relationship with language as such. For Agamben, like Heidegger, poetry most powerfully presents language as an immediate medium for the support of thoughts», en MURRAY, A. and WHYTE, J. (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, 2011, p. 154.

¹⁴ Afirma Aristóteles en la *Poética*: «aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente», en ARISTÓTELES, *Poética* (1448b), ed. y trad. Valentín García Yebra, Madrid, 1974, p. 136. Sobre estas cuestiones, resulta especialmente esclarecedor el estudio: WAHNÓN, S., «Literatura y pensamiento. De la inspiración platónica a la imaginación kantiana», *La balsa de la Medusa*, n° 55-56 (2000), pp. 77-105.

¹⁵ AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. cit., p. 87.

límite entre la palabra poética y la palabra pensante. Es por esto por lo que, partiendo de la versión más extendida desde la condena platónica de la poesía, el pensamiento moderno ha instaurado una antinomia que concibe la palabra poética como aquella que posee su objeto sin conocerlo, mientras que ve a la filosófica como esa otra palabra que conoce su objeto sin poseerlo; dice Agamben:

«La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto de conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo.»¹⁶

De ahí que lo que verdaderamente esconde esta división sea el esencial problema del conocimiento, o en palabras del propio Agamben, «la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento»¹⁷. A la insistencia del ser humano por acercarse a ese objeto inaprensible dedica Agamben su *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Se refiere aquí a un tipo de relación con las cosas, como la del melancólico o el fetichista, en la que el deseo, negando y afirmando al mismo tiempo, consigue establecer un nexo con esa realidad que no puede ser ni apropiada (filosofía) ni gozada (poesía), y que permanecería inaccesible ante las formas tradicionales de conocimiento. Sin embargo, no es éste el terreno del pensamiento sistemático ni de la literatura, al menos no de toda la literatura. El obstáculo de la filosofía y la poesía para tener acceso a esa realidad reside en haber aceptado que su palabra era opuesta la una a la otra, olvidando de esta forma que ni la primera debe dejar de lado la elaboración de un lenguaje propio (no puede obviar el problema de la representación), ni la segunda renunciar a dotarse de una método particular y una autoconciencia fuerte. Con ello, dice Agamben, lo que llega a suprimirse es que «toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría»¹⁸.

No obstante, cabe poner algún ejemplo de este modo de proceder con lo inasible, y que recibe aquí el calificativo de fantasmático (en cuanto que representación imaginaria), cercano a la poesía y la literatura. De esta forma, será posible igualmente acercarse a uno de esos virtuales espacios de libertad que sigue proporcionando el dispositivo literario. Entre las diferentes formas de relación con una realidad difícilmente compre(he)nsible a las que Agamben dedica

sus análisis, destaca por su extraordinario alcance la del fetichista. Partiendo de Freud, Agamben concibe el fetiche como el signo de algo y su ausencia, es decir, como un sustituto del objeto perdido y deseado con el que se mantiene un trato esencialmente ambiguo: una pugna constante entre la aceptación de la ausencia, admitiendo la percepción de la realidad, y la negación de esa percepción con la consecuente creación de un fantasma, de su fetiche. Sin entrar a desentrañar el funcionamiento inconsciente del fetichismo, es posible sin embargo comprobar cómo Agamben detecta comportamientos análogos dentro del terreno lingüístico y literario. El filósofo identifica tanto en la metonimia como en la metáfora los mismos procesos mentales que guían el proceder fetichista:

«Que no se trata simplemente de una analogía superficial es lo que prueba el hecho de que la sustitución metonímica no se agota en la pura y simple sustitución de un término a otro: el término sustituido es, por el contrario, a la vez negado y evocado por el sustituto con un procedimiento cuya ambigüedad recuerda de cerca la *Verleugnung* freudiana, y es justamente de este modo de «referencia negativa» de donde nace el particular potencial poético del que queda investida la palabra.»¹⁹

Lo interesante de esta lectura de Agamben es que gracias a ella resulta posible ahondar en el sentido de algunos «instrumentos estilísticos» propios del arte moderno como «el no-acabado» de *Los prisioneros* de Miguel Ángel o la poética del fragmento reivindicada por los románticos alemanes (aquella en la que poesía y pensamiento también se comprendían como un mismo procedimiento). En efecto, para autores como Schlegel o Novalis, toda obra de arte es incompleta por necesidad, ya que siempre remite a la idea de arte en general: «en poesía todo lo que está acabado puede estar incompleto, y todo lo incompleto formar, en realidad, algo acabado»²⁰. La única manera en la que el poema logra sobreponerse a la fragmentariedad que le es consustancial es remitir a algo más, es decir, cumplir con esa evocación metonímica a la que hacía referencia Agamben y que los románticos cifraron en sus particulares conceptos de «ironía» y de «crítica»²¹.

Es precisamente esa remisión a lo que no está aquello que, como decía Agamben, permite conferir su «particular potencial poético» a la palabra, distinguiéndola de este modo de la metonimia lingüística cotidiana: «el objeto sustituido (el «todo» al que remite el fragmento) es, como el pene materno, inexistente o ya no existente, y lo no-acabado se

¹⁶ AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, 1995, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 70-71. Unas líneas más adelante continúa: «Es superfluo recordar que, en este sentido, casi todas las poesías modernas, de Mallarmé en adelante, son fragmentos, por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación», en *Ibid.*, p. 71.

²⁰ SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, trad. Pere Pajeroles, Barcelona, 2009, p. 29 (fragmento 14).

²¹ Así lo resumía Benjamin en su ya clásico estudio sobre la *Frühromantik*: «en la obra misma se produce, por una parte, su acabado estrictamente formal (de tipo griego), que sigue siendo relativo; pero, por otra parte, queda redimida de su relatividad y elevada al absoluto del arte mediante la crítica y la ironía (de signo moderno)», en BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, 1998, p. 138.

revela por lo tanto como un perfecto y puntual *pendant* de la *Verleugnung* fetichista»²². Se trata por tanto de una alusión continua que nos recuerda tanto la existencia de un todo como nuestra incapacidad para alcanzarlo. Cumple según Agamben una función paradójica ya que el fetiche, o aquí el fragmento, es algo concreto e incluso material y, al mismo tiempo, la presencia de una ausencia, de aquello inaccesible e inmaterial que está más allá del objeto y que no lograremos poseer-conocer nunca. De esta forma, la conducta fetichista insiste en la máxima romántica de que jamás llegaremos a comprender el mundo en su totalidad.

Dentro de este marco interpretativo en el que Agamben ubica el proceder fetichista destaca, por otra parte, el análisis dedicado no ya a un recurso o una concepción general sobre lo artístico y literario y sus capacidades cognoscitivas, sino a un poeta en particular: Charles Baudelaire. Es bien conocida la competencia de Agamben en la obra de un filósofo como Benjamin, del mismo modo que la afinidad entre algunas de sus ideas y líneas de trabajo se hace patente en la producción filosófica del primero desde sus inicios. Continuando, pues, con parte de las reflexiones que Benjamin dedicó a la escritura y la figura de Baudelaire, Agamben propone una singular interpretación de la poética del francés, a partir del fetichismo de la mercancía y la incipiente consagración de la idea de autonomía del arte. Según esta lectura, el hecho de que Baudelaire asignara una nueva tarea al arte en su confrontación con la mercancía fue lo que evitó que la poesía moderna se convirtiera de una vez por todas en algo del pasado. Si el poeta no hubiera sido consciente de las condiciones impuestas por el objeto-fetiche —que hace presente lo ausente a través de su negación— no habría logrado darle a la escritura un nuevo fin: «la apropiación misma de la irrealidad»²³, de ese espacio inaprensible que consigue escapar a los dispositivos.

Benjamin ya había retratado a Baudelaire como ese melancólico que daba consistencia a lo fantasmagórico de la mercancía a través del proceder alegórico: «Arrancar las cosas de lo que son sus contextos habituales —algo normal para las mercancías en el estadio de su exposición— es un procedimiento muy característico de Baudelaire, que conecta con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica»²⁴. La alegoría, en la recuperación benjaminiana del concepto para describir la poesía de Baudelaire, funciona de manera análoga a los comportamientos fetichistas comentados a propósito de la metonimia o la metáfora, es decir, es un continuo recaer en

algo que está más allá: «En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría»²⁵.

Agamben reanuda el planteamiento de Benjamin, al que menciona sólo de pasada²⁶, aunque remontándose al diagnóstico marxiano del fetichismo de la mercancía. En el capítulo primero del primer libro de *El capital*, Marx describe el proceso de fantasmagorización de los objetos por el que la mercancía desdobra su valor. En él, el producto del trabajo humano no sólo adquiere un valor de uso (el de satisfacer determinada necesidad), sino que además el objeto se convierte en soporte material de algo más, de un valor de cambio: «en cuanto que se presenta bajo esa doble forma de objeto de uso y de porta-valor —dice Agamben—, la mercancía es un bien esencialmente inmaterial y abstracto, cuyo goce concreto es imposible salvo a través de la acumulación y el intercambio»²⁷. De este modo, la mercancía se va a presentar bien bajo la apariencia de su valor de uso, bien bajo la de su valor de cambio pero nunca podrá funcionar en ambos sentidos al mismo tiempo. Es por esto que Marx habla del carácter de fetiche de estos productos del trabajo en analogía a los objetos de la perversión. Se trata nuevamente de una realidad que se muestra inaccesible en su conjunto (doble carácter, en este caso), y que nos va a remitir siempre a otra realidad, imposible de poseer de manera simultánea a la primera: «a la superposición del valor de cambio sobre el valor de uso corresponde, en el fetichismo, la superposición de un particular valor simbólico al uso normal del objeto»²⁸.

En este uso no figurado del fetichismo de la mercancía, Agamben recurre a Baudelaire como testigo esencial de ese proceso de fantasmagorización al que se ven sometidos los objetos en la «época del altocapitalismo». La caracterización del poeta y su obra no difiere de la realizada por Benjamin en sus ensayos —«Baudelaire [...] saca de la transfiguración de la mercancía en la Exposición Universal la atmósfera emocional y los elementos simbólicos de su poética»²⁹—, aunque suma una interesante interpretación acerca de la poética baudeleraiana. Para Agamben, Baudelaire fue un sutil analista de las transformaciones que estaba experimentando la sociedad del siglo XIX. Así, considera que en cierto modo supo adelantarse a Marx y vislumbrar la esencial ambigüedad que empezaba a recubrir a los objetos, desplazando su uso

²² AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, ed. cit., p. 71.

²³ *Ibid.*, p. 89.

²⁴ BENJAMIN, W., *Parque Central, Obras, libro I/vol. 2*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, 2007, p. 227.

²⁵ BENJAMIN, W., *El origen del Trauerspiel alemán, Obras, libro I/vol. 1*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, 2007, p. 403.

²⁶ Sí que hace patente esta deuda en su libro anterior, donde ya plantea algunas de las ideas aquí desarrolladas: AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. cit., pp. 171-172.

²⁷ AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, ed. cit., p. 79.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 86.

práctico por otro valor que contradecía la finalidad satisfactoria de las mercancías. Por ello, entiende Agamben que Baudelaire pudo ver cómo la distancia que hasta el momento había separado la prácticamente recién estrenada autonomía de la obra de arte de las vulgares mercancías se estaba estrechando de un modo imparable.

El estatus de autonomía de la obra de arte es el resultado de un proceso que, como bien identificó Peter Bürger, comienza con la desacralización efectuada por el arte cortesano y tiene uno de sus puntos culmen en el siglo XIX, cuando las artes adquieren un espacio propio (favorecido a su vez por la aparición de la Estética como disciplina) y se desligan de cualquier finalidad, en principio, ajena a ellas mismas. Así, dice Bürger, con el esteticismo se llegará al último estadio en el proceso de autonomización del arte haciendo que la carencia de función social que había caracterizado al arte burgués coincida con los propios contenidos de las obras³⁰. Quizá, el célebre comienzo con el que Oscar Wilde iniciaba su famoso *Retrato de Dorian Gray* —«Todo arte es completamente inútil»—, evidencia mejor que cualquier otra fórmula esa identidad entre estatus y contenido. Pero estamos todavía a mediados del XIX y la situación que, según Agamben, inquieta a Baudelaire es precisamente ese inaudito acercamiento de las artes a las mercancías en virtud de su inutilidad; de su pérdida de función. Si el difícil equilibrio del carácter fetichista de la mercancía se rompe y el valor de cambio se impone sobre el de uso, la supremacía de la creación artística sobre la de cualquier producto se volvería demasiado débil. Y es en este contexto donde el filósofo italiano añade su particular lectura a lo ya expuesto por Benjamin sobre el poeta francés:

«Frente a la *féerie* de la Exposición Universal, que empieza a hacer converger sobre la mercancía el tipo de interés tradicionalmente reservado a la obra de arte, Baudelaire recoge el desafío y lleva el combate al terreno mismo de la mercancía [...] aprueba los rasgos nuevos que la mercantilización imprime en el objeto y es consciente del poder de atracción que éstos habrán de ejercer fatalmente sobre la obra de arte; pero al mismo tiempo quiere sustraerlos a la tiranía de lo económico y a la ideología del progreso.»³¹

De esta forma, la respuesta de Baudelaire frente a la irrupción de la mercancía en la esfera de la autonomía —y falta de función— del arte fue la transformación de la obra de arte en fetiche y mercancía, es decir, separando en ella

su valor de uso (autoridad) de su valor de cambio (autenticidad): la apariencia de inaccesibilidad que comienza a rodear a todo arte, su aura por decirlo con Benjamin, sería entonces el equivalente al fetichismo que el valor de cambio confiere a las mercancías. Bajo la interpretación de Agamben, lo que tradicionalmente ha sido entendido como desmán reaccionario del poeta frente a las exigencias sociales de un arte revolucionario, adquiere sin embargo un carácter tremendamente provocador. Piensa así el italiano que Baudelaire además de reproducir en la obra de arte la separación entre valor de uso y valor de cambio, quiso crear una mercancía en la que esos valores se anulasen el uno al otro. Bajo la mirada de Baudelaire la inutilidad del valor de uso de la obra de arte y la intangibilidad de su valor de cambio se identifican y, al hacerlo, se anulan. Es, para Agamben, el establecimiento de una mercantilización absoluta. La obra de arte no sólo ha dejado de ser un objeto de culto, o con un uso determinado, y se ha convertido en mercancía, sino que se ha convertido en la mercancía absoluta. Desde la interpretación del italiano, esto conlleva además la abolición más radical de la mercancía:

«Baudelaire comprendió que si el arte quería sobrevivir en la civilización industrial, el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del *choc*: de este modo habría logrado hacer de la obra el vehículo mismo de lo inasible y restaurar en la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad.»³²

Lo curioso, en este sentido, es que para lograr que la poesía sobreviva y se le reconozca su vigencia el propio poeta tenga que convertirse en alguien improductivo. Replicando las mismas figuras que Benjamin estudia a partir de Baudelaire —el flâneur, la lesbiana o el dandy—, el escritor realiza una tarea ajena a los resultados previstos, una actividad que puede abrir nuevos espacios de actuación; eso a lo que Agamben ha denominado «inoperosidad». Se trata de una noción muy presente a lo largo de toda su obra y que sirve tanto para intentar describir la esencia del individuo o su situación en la sociedad contemporánea, como para explicar los actos de creación artística. No obstante, pese a la recurrencia y usos otorgados por el filósofo, podría darse una definición aproximada, tal y como se ofrece en el libro *Desnudez*:

«la inoperosidad no es inerte, sino que, en el acto, hace aparecer la misma potencia que en él se ha manifestado.

³⁰ «la autonomía designa el status del arte en la sociedad burguesa, pero con ello no se dice nada sobre el contenido de las obras. Ya que la institución arte se puede considerar completamente formada hacia finales del siglo XVIII, el desarrollo del contenido de las obras está sujeto todavía a una dinámica histórica cuyo punto final se alcanza con el esteticismo, donde el propio arte se convierte en el contenido del arte», en BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García e intr. Elio Piñón, Barcelona, 2000, p. 103.

³¹ AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, ed. cit., pp. 86-87.

³² *Ibid.*, p. 88. Agamben ya había desarrollado un argumento similar unos años antes en su libro *El hombre sin contenido*: «Baudelaire es el poeta que tiene que enfrentarse a la disolución de la autoridad de la tradición en la nueva civilización industrial y, por tanto, se ve obligado a inventar una nueva autoridad. Él asumió esta tarea haciendo de la misma intransmisibilidad de la cultura un nuevo valor, poniendo la experiencia del *shock* en el centro de su trabajo artístico. El *shock* es la fuerza de choque de la que se cargan las cosas cuando pierden su transmisibilidad y su comprensibilidad en el interior de un determinado orden cultural. Baudelaire entendió que si el arte quería sobrevivir a la ruina de la tradición, el artista tenía que intentar reproducir en su obra esa misma destrucción de la transmisibilidad que estaba en el origen de la experiencia del *shock*; de este modo habría conseguido hacer de la obra el vehículo mismo de lo intransmisible», en AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. cit., p. 171.

En la inoperosidad, no es la potencia la que es desactivada, sino sólo los objetivos y las modalidades en los que su ejercicio había sido inscripto y separado. Y es esta potencia la que ahora deviene el órgano de un posible nuevo uso, el órgano de un cuerpo cuya organicidad se ha vuelto inoperosa y suspendida.»³³

Dentro del ámbito de las artes, la inoperosidad remite a dos cuestiones muy concretas. En primer lugar, a la actividad creativa, a esa reivindicación realizada por Agamben de la «potencia» frente al «acto» una vez visto que la obra, su estricta realización, parece haberse desvirtuado en nuestra cultura, asemejándose al fetiche, la mercancía o desapareciendo por completo. Pero también alude, y como consecuencia de lo anterior, a la posibilidad del *no-hacer* tan magistralmente analizada en *Bartleby el escribiente*.

Con tal perspectiva de fondo, y entendiendo la necesidad de interpretar el presente a la luz del pasado, Agamben plantea un excepcional recorrido por el concepto de «producción» (ποίησις) para tratar, finalmente, de calibrar el sentido, e incluso función, que podemos darle a esta idea hoy en día dentro de la creación literaria. Conviene tener presente, en este sentido, que la extraordinaria capacidad de Agamben para moverse entre varias lenguas y extraer de la confrontación entre el pasado y el presente de las palabras valiosos análisis no responde en ningún caso a un prurito de exhibicionismo erudito. Este modo tan característico de trabajar se inserta más bien dentro de las propias condiciones de posibilidad de la filosofía del italiano y sus objetivos. Para comprender nuestro tiempo necesitamos ponerlo en perspectiva histórica (diacrónica y sincrónica) y analizarlo tanto en relación a las dinámicas discursivas³⁴ que han terminado por convertirse en hegemónicas, como a aquellas que éstas han ocultado: «la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología»³⁵. Se trata, obviamente, de una metodología heredada de Nietzsche y, con él, de Foucault (uno de los principales referentes del italiano) y que busca dejar de tratar los discursos como conjuntos de signos y empezar a considerarlos como «prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan»³⁶. Es decir, de seguir en aquella estela que ve a la escritura como un «dispositivo». Pero, de ahí también la importancia de la propia historicidad del lenguaje en la filosofía de Agamben y su constante atención a las etimologías o las derivas históricas de la palabra. La interrogación de la actualidad debe hacerse, según esto, comprendiendo el sentido de las categorías que empleamos para pensarla y su propio discurrir temporal. No obstante, a diferencia de las reticencias expresadas por Foucault, para

Agamben ésta es una tarea eminentemente hermenéutica, de interpretación, que busca no fijar un sentido, sino abrirlos.

En el caso concreto de la categoría de «producción», el punto de partida, como resulta habitual en las investigaciones de Agamben, está en Aristóteles. Como es bien sabido, el estagirita retoma las ideas de su maestro Platón para afirmar que cualquier actividad que lleva del no-ser al ser es ποιησις-producción. No obstante, aquí distingue entre lo que ya que tiene en su naturaleza el origen de su entrada en la presencia, de aquello que no contiene en sí mismo su propio principio y debe encontrarlo en la actividad productiva del hombre. En este segundo grupo entraría todo aquello que se produce con la técnica y, ahí, los antiguos englobaban tanto a lo que nosotros hoy llamamos bellas artes como a la artesanía, es decir, tanto un zapato como un poema. Ambas formas tenían en común ser *poiesis* y se distinguían de la naturaleza por no contener en ellas mismas el principio de su llegar a la presencia, por necesitar del ser humano. Además, estas producciones del hombre cumplían siempre con la condición de instalarse en una forma (εἶδος); para pasar del no-ser al ser es imprescindible asumir una figura.

Esta condición poética de la actividad del hombre, que necesita de la técnica para hacerse presente, y en la que arte y artesanía pertenecían a un mismo ámbito, es la que se disocia, precisamente, con el desarrollo de la técnica moderna. Por eso, Agamben advierte de que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las producciones comienzan a hacerse presentes bien según el estatuto de la estética (obras de arte) o bien según el de la técnica (productos). Es decir, con el nacimiento de la Estética y la configuración de un espacio autónomo para las artes, su condición particular dentro de la *poiesis*, la actividad productiva del hombre empieza a identificarse con la originalidad y con la autenticidad. Con estos dos términos se está tratando de aludir más que un carácter único a cierta proximidad al origen. Si se recuerda aquella condición de asumir una forma que toda producción del hombre debía seguir, esta idea de originalidad se vuelve mucho más clara: la obra de arte, que toma presencia en una forma y, a partir de ella, mantiene con su principio formal una relación tan estrecha que impide que ésta vuelva a repetirse. O, por expresarlo en otros términos, la obra de arte adquiere una determinada forma de ser que resulta irreplicable; a un poema producido por el hombre no podríamos asignarle una forma distinta sin que dejara de ser ese poema. Por el contrario, en las producciones del ser humano que surgen bajo el estatuto la técnica, esa originalidad de la forma no existe,

³³ AGAMBEN, G., *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y M.ª Teresa D'Meza, Buenos Aires, 2011, p. 150.

³⁴ Se está empleando la expresión en relación al término «formación discursiva» propuesto por Michel Foucault: «conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa», en FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, México D. F., 2009, p. 198.

³⁵ AGAMBEN, G., *Desnudez*, ed. cit., p. 27.

³⁶ FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, ed. cit., p. 80.

no hay necesidad de respetar esa irrepitibilidad. De este modo, dentro de esta nueva situación de una actividad poética escindida, a las obras de arte queda asociada la condición de originalidad mientras que a los productos de la técnica se les supone la condición de reproductibilidad:

«la condición privilegiada del arte en la esfera estética se interpreta artificiosamente como supervivencia de una condición en la que trabajo manual y trabajo intelectual aún no están divididos y el acto productivo, por tanto, mantiene su integridad y su unicidad, mientras que la producción técnica, que tiene lugar a partir de una condición de extrema división del trabajo, permanece esencialmente fungible y reproducible.»³⁷

No dejan de resonar aquí las tesis de Walter Benjamin sobre la pérdida del aura de la obra de arte³⁸, aunque llevadas ahora hasta una fuerte crítica de la Estética como la causante de «un desgarramiento radical en la vida espiritual del artista, tras el cual la producción cultural de la humanidad cambió de aspecto en forma sustancial»³⁹. Para comprender el juicio del filósofo italiano y su pesimismo frente a las condiciones de las artes en la contemporaneidad, parece apropiado volver sobre Aristóteles y su concepción poética. En la *Física* se aclara que esa producción hacia la presencia que realizaba la *poiesis* tiene el carácter de *ενεργεια*, es decir, de actualidad, de acto, frente a la *δυναμις*, la potencia, de lo que está disponible para el acto poético. En este sentido, la obra al ser fruto de la *poiesis* y tener su propia forma no podría nunca ser sólo potencia.

Por ello, trasladando estas condiciones a la situación actual de desdoblamiento de la *poiesis* en obras de arte y productos, Agamben plantea lo siguiente: «la obra de arte tiene el carácter de la *ενεργεια*, por excelencia, es decir, se posee tanto en la irrepitibilidad de su propio *ειδος* formal como en su fin, en cambio al producto de la técnica le falta esta condición energética en su propia forma, como si el carácter de la disponibilidad acabase por oscurecer su aspecto formal»⁴⁰. Y esto le sirve al filósofo para cuestionar si realmente seguimos manteniendo esa condición de *ενεργεια*, de estar en obra, en las artes o si, por el contrario, al reducir nuestra relación con ellas a la del goce estético no la habremos convertido en *δυναμις*, en algo disponible; en un soporte para el disfrute que no guarda ya esa relación de originalidad con su ser:

«el carácter dinámico de la disponibilidad para la fruición estética oscurece bajo su propia forma, en la obra de arte, el carácter *energético* de su estado final. Si esto es cierto, entonces la obra de arte, en la dimensión estética, también tiene, como el producto de la técnica, el carácter

de la *δυναμις*, de la disponibilidad para..., y el *desdoblamiento de la condición unitaria de la actividad productiva del hombre señala, en realidad, su paso de la esfera de la *ενεργεια*, a la de la *δυναμις*, del estar-en-obra a mera potencialidad.»⁴¹*

Esta transformación explica, según Agamben, el surgimiento de poéticas como las del *work-in-progress* o la «obra abierta», en clara alusión a Umberto Eco, pues representan a obras que nunca llegan a su presencia, que no tienen una forma que corresponda a su esencia. Se trata, entonces, de no-obras, de pura disponibilidad y potencia. Por tanto, si se retoma ahora aquel juicio negativo de Agamben sobre la situación de las artes en nuestros días, las razones de su pesimismo se vuelven más evidentes: la Estética, como espacio privilegiado del arte que lo separa de la producción técnica, ha anulado la condición original de la obra de arte (su carácter energético), vinculándola a la del producto industrial (su carácter dinámico), al convertirla en mero soporte para el disfrute, para el buen gusto. Otra vez el vínculo poesía-mercancía.

Pero, pese a lo negativo de este diagnóstico, todavía Agamben abre la posibilidad de que esta situación que, desde su perspectiva, anula aquella «condición poética del hombre sobre la tierra» que se mencionaba páginas atrás sea remediada o superada. Un ejemplo de oposición a estas circunstancias serían tanto el *ready-made* como el *pop-art*, pues ambos habrían anulado tanto la posibilidad del puro disfrute estético como la del consumo de un supuesto producto (hecho que quizá el arte conceptual haya llevado ya hasta sus últimas consecuencias). Pero también dentro del terreno literario el italiano mantiene cierta esperanza de sobreponerse al nihilismo de las artes en la actualidad aprovechando, precisamente, una parte del carácter dinámico en la que se han instalado las no-obras. Es aquí, pues, donde reaparece la idea de potencialidad y creación inoperosa.

En un breve y reciente texto titulado «¿Qué es el acto de creación?», Agamben retoma este concepto de *poiesis* en sus orígenes aristotélicos para tratar de comprender la propuesta que su admirado Gilles Deleuze presentó en una conferencia —con el mismo título de este escrito—, en la que planteaba entender todo acto de creación como un acto de resistencia. Aquí creación se va a seguir empleando en el sentido de «acto poético», es decir, producción, término preferido por Agamben frente al uso extendido de la expresión «creación» referida a las prácticas artísticas. Por otro lado, el filósofo reivindica la necesidad de concebir la resistencia como algo más constituyente a la creación que la simple oposición a una fuerza.

³⁷ AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. cit., p. 101.

³⁸ BENJAMIN, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras, libro I/vol. 2.*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2008, pp. 49-85.

³⁹ AGAMBEN, G., *El hombre sin contenido*, ed. cit., p. 101.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

Como se comentaba anteriormente, desde Aristóteles, la *poiesis* se explica por la oposición entre la potencia (*dynamis*) y el acto (*energeia*) que culmina en la presencia. Al estar vinculada a un saber o una técnica, la potencia de la *poiesis* implica la posesión de un hábito, de una capacidad o una habilidad. Entonces, según esta idea, quien tiene el hábito o la potencia de producir algo cuenta también con la posibilidad de no ejercitarla, de no consumarla. Para Agamben, es en este punto donde reside la genialidad del planteamiento aristotélico pues un poeta no es tal por haber escrito un poema sino porque tiene la oportunidad de no hacerlo, mientras que cualquier otra persona (no poeta) carece sin embargo de esa ocasión del no: «La potencia [...] es esencialmente definida por la posibilidad de su no ejercicio [...] la potencia es una suspensión del acto»⁴². La prueba de esta aparente paradoja reside en que seguimos llamando escritor a aquel que no está escribiendo en el momento de hacerlo. Por tanto, «lo que está en cuestión es el modo de ser de la potencia [...] Existe una forma, una presencia de aquello que no está en acto, y esta presencia privativa es la potencia»⁴³. Y ese modo de ser, va a concluir Agamben siguiendo al estagirita, es ambivalente pues en su estructura siempre está presente esa privación: la de no hacer, la potencia de no ser:

«El viviente, que existe en el modo de la potencia, puede su propia impotencia, y sólo de este modo posee su propia potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con su propio no ser y no hacer. En la potencia, la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento, no-pensamiento; la obra, *inoperosidad* [...] Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; para el hombre, todo poder-ser o poder-hacer está, constitutivamente, en relación con su propia privación.»⁴⁴

A partir de estas consideraciones, y continuando con la pregunta sobre el acto de creación, Agamben resuelve que difícilmente éste pueda entenderse como un simple paso de la potencia al acto. Para comprender la *poiesis* es necesario tener presente esa privación inherente a la potencia; la posibilidad de la «potencia-de-no». Y es de esta forma como propone el italiano interpretar la resistencia de la que hablaba Deleuze, es decir, no sólo como una oposición a una fuerza, sino como algo que está presente incluso antes de la acción. Para Agamben, la resistencia de todo acto creativo está en la impotencia, en la «potencia-de-no».

Esta categoría ontológica de la «potencia-de-no», ya presente en el primer libro del filósofo, va a recorrer todo su pensamiento llegando incluso a servir para caracterizar al ser humano frente al animal, en *La potencia del*

pensamiento, pero también para exigir la necesidad de abrir nuevos usos políticos y, por supuesto, artísticos en la producción del ser humano: «esta figura de la potencia [...] nos obliga a repensar completamente no sólo la relación entre la potencia y el acto, entre lo posible y lo real, sino también a considerar de modo nuevo, en la estética, el estatuto del acto de creación y de la obra y, en la política, el problema de la conservación del poder constituyente en el poder constituido»⁴⁵.

Pero si hay un lugar donde la «potencia-de-no» cobra pleno sentido dentro de las artes y, en especial, de la literatura ese es el ensayo «Bartleby o de la contingencia». En este texto, Agamben se sirve de la imagen del filósofo como un escriba y del pensamiento en tanto que acto de escritura para tratar de explicar el alcance del enigmático «I would prefer not to». Bajo la idea de que toda potencia es una impotencia, Agamben interpreta la conducta del escribiente como la perfecta encarnación de la «potencia-de-no». Por eso, sostiene que el gesto de Bartleby no tiene nada que ver con la voluntad —lo que se quiere— o la necesidad —lo que se debe—, sino simplemente con lo que se puede: «No se trata de que no quiera copiar o de que quiera no abandonar la oficina, simplemente preferiría no hacerlo. La fórmula, tan puntillosamente repetida, destruye toda posibilidad de construir una relación entre el poder y el querer»⁴⁶. El protagonista del relato de Melville se queda así en un estado de indeterminación, de suspensión, donde «no consiente pero tampoco se limita a negar»⁴⁷, sino que se mantiene entre la afirmación y el rechazo. Esta actitud, muy cercana a la *epoché* de los escépticos y que nada tendría que ver con la indiferencia, remite entonces a un tipo de experiencia característica de la literatura en la que las cosas pueden pasar y no pasar simultáneamente, es decir, donde reina la contingencia:

«Si la realización de un experimento científico puede definirse con la pregunta: «¿En qué condiciones podrá tal cosa verificarse, ser verdadera o falsa», la de esta otra clase de experimento responde a la pregunta: «¿En qué condiciones podrá tal cosa verificarse y (o sea: al mismo tiempo) no verificarse, ser no más verdadera que falsa?» Únicamente en una experiencia que haya desconectado de este modo toda relación con la verdad, con el subsistir o no subsistir de los estados de cosas, adquiere pleno sentido (o, si se quiere, su sinsentido) el «preferiría no hacerlo» de Bartleby.»⁴⁸

Lo que se está tratando de mostrar aquí es la condición esencialmente ambigua de lo literario y la

⁴² AGAMBEN, G., *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Madrid, 2016, p. 38.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39 (la cursiva es nuestra).

⁴⁵ AGAMBEN, G., *La potencia del pensamiento*, ed. Fabián Lebenglik, Buenos Aires, 2007, pp. 367-368.

⁴⁶ AGAMBEN, G., «Bartleby o de la contingencia», VV.AA., *Preferiría no hacerlo*, trad. José Luis Pardo, 2000, p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

multiplicidad de sentidos inscritos en la obra. Con ello, la escritura artística queda definida por ser una pura potencia que no remite al ser o no ser de un acto, sino sólo a la posibilidad tanto de que algo suceda o sea, como de que no. Por tanto, la lógica literaria se sustrae de este modo al *principio de no contradicción* que gobierna en el terreno del ser y queda instalada en el ámbito de la potencia y la ambivalencia. Dos cosas contrarias no pueden existir en acto pero sí en potencia, ésa es la potestad de la imaginación. Esta indeterminación, que Agamben cifra en Bartleby, constituye pues uno de esos caminos en los que la *poiesis* sí podría mantener el estatuto de *δυναμικς*, dentro del proceso productivo absorbido por la Estética filosófica y la actividad técnico-industrial. Tal planteamiento del filósofo italiano se inserta, por otra parte, dentro de un programa mayor ligado a ese método arqueológico comentado anteriormente y, como en este caso, de disposición hermenéutica (tanto teórica como práctica) que pretende mostrar nuevos caminos de acción y comprensión. Para Agamben, de igual modo que para muchos de sus *contemporáneos*, resulta urgente abrir el pensamiento y superar las oposiciones binarias que constriñen la tradición filosófica de Occidente: «ser capaces de transformar cada vez las dicotomías en bipolaridades, las oposiciones sustanciales en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares que están presentes en cada uno de los puntos sin que exista posibilidad alguna de trazar líneas claras de demarcación»⁴⁹.

Así, en consonancia igualmente con esta propuesta de apertura de los límites categoriales se encuentra esa otra idea de «inoperosidad» que se anunciaba como clave para entender la resistencia presente en el acto de creación. Para Agamben existe un nexo clave entre inoperosidad y «potencia-de-no». Esta última, al suspender el paso hasta el acto, hace que la potencia se vuelva inoperosa y se muestre como tal. Siguiendo la tesis aristotélica, presente en *De anima*, de que el pensamiento sólo puede pensarse a sí mismo cuando está en potencia, la inoperosidad es la que posibilita que la potencia creativa, al resistir la llegada al acto, pueda pensarse a sí misma. La inoperosidad, entonces, constituye la autorreferencia de la potencia, su momento de reflexión, su autoanálisis. En el ámbito creativo, esta autorreferencialidad permite a Agamben establecer un criterio de valor dentro de la literatura. «La gran poesía —afirma— no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. [...] la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua»⁵⁰.

Pero, ¿en qué se fundamenta este juicio?, ¿por qué una poesía en la que la lengua está «suspendida en el poema» es gran poesía? La respuesta no explícita de Agamben se fundamenta en la misma revalorización de la inoperosidad que el filósofo había expuesto en *Desnudez*: desvincular toda praxis de la tiranía de los fines con el objetivo de lograr la apertura a nuevos usos posibles («¿qué es la danza sino liberación del cuerpo de sus movimientos utilitarios, exhibición de los gestos en su pura inoperosidad?»⁵¹). Por eso, para apreciar correctamente el alcance de la inoperosidad se hace necesario, dice Agamben, entenderla no desde la perspectiva moderna del culto al trabajo, sino como lo hacían los antiguos, es decir, definiendo el *negotium* como oposición negativa al *otium*; la vida contemplativa. Este carácter positivo de lo inoperoso reside, pues, en su capacidad para liberar al ser humano de todo destino biológico o social, para evitar ser dominado por la necesidad y, de este modo, dejarlo disponible para una actividad ajena al rendimiento directo y la utilidad. De ahí que el filósofo afirme que el modelo por excelencia con el que todas las obras humanas se vuelven inoperosas sea, quizá, la poesía: «¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?»⁵². Con estas ideas de autorreferencialidad y desactivación de la función eminentemente «comunicativa» de la lengua, Agamben se acerca a una de las más clásicas definiciones de lo literario de nuestra contemporaneidad⁵³, pero introduce aquí un elemento al que tal vez hasta ahora no se ha prestado suficiente atención: el uso.

A esta categoría le otorga un carácter político, que vincula a la idea de «profanación». Según su propuesta interpretativa, la «profanación» consistiría en devolver a los hombres lo que ha sido «consagrado» dentro del discurrir cultural de nuestra tradición y, con ello, destinado al uso de los dioses⁵⁴. Por eso, en este interrogarse sobre qué significa el acto de creación y sus vínculos con la resistencia, el filósofo llega a proponer «una “poética —o una política— de la inoperosidad”»⁵⁵ pues sólo a partir de ella se lograría abrir la producción (*poiesis*) y la acción humana (*praxis*) a otros usos que restituyan su humanidad y amplíen su libertad: «aquello que la poesía acomete con la potencia de decir, la política y la filosofía deben acometerlo con la potencia de actuar. Haciendo inoperosas las operaciones económicas y sociales, muestran qué es lo que puede el cuerpo humano, lo abren a un nuevo posible uso»⁵⁶.

⁴⁹ AGAMBEN, G., *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa, Buenos Aires, 2004, p. 12.

⁵⁰ AGAMBEN, G., *El fuego y el relato*, ed. cit., p. 44.

⁵¹ AGAMBEN, G., *Desnudez*, ed. cit., p. 163.

⁵² AGAMBEN, G., *El fuego y el relato*, ed. cit., p. 44.

⁵³ Nos estamos refiriendo, obviamente, a las tesis del predominio de la función poética enunciadas por Jakobson en su célebre «Lingüística y poética» de 1960, editada en castellano en: JAKOBSON, R., «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, 1975, pp. 347-395.

⁵⁴ AGAMBEN, G., «Elogio de la profanación», *Profanaciones*, ed. cit., pp. 98-119. Agamben concluye de este modo el ensayo: «La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene», *Ibid.*, p. 119.

⁵⁵ AGAMBEN, G., *El fuego y el relato*, ed. cit., p. 46.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

Esta propuesta de Agamben, que otorga a la literatura un papel esencial en la configuración del espacio comunitario y social, no deja de resultar coherente con la propia concepción de lo literario que se va dibujando en sus escritos y a la que se está prestando atención aquí. Si se continúa ahora con algunas de las características que servían para describir la idea de «resistencia» que definía el acto de creación, la imagen de la literatura que concibe el filósofo italiano parece volverse aún más nítida.

La resistencia o «potencia-de-no» no sólo determina todo acto creativo como contingente sino que también actúa en tanto que fuerza crítica que impide el agotamiento de la obra en el acto. Para Agamben, en la *poiesis* se convocan dos impulsos contradictorios: el de la inspiración y la crítica, que además deben relacionarse con el hábito, el dominio de una técnica. Si la potencia se resolviera en acto de una forma casi automática, sin que nada se opusiera a este tránsito, aquella podría llegar a volverse insustancial; un impulso irreflexivo. Pero si por otra parte fuera sólo la maestría, ese dominio de la técnica, la que frenara a la potencia, el arte correría igualmente el peligro de reificarse, de convertirse en una cuestión de ejecución formal. Por eso, el acto creativo necesita de una «potencia-de-no» que medie entre los estímulos de la potencia y el desenlace formal del acto; una resistencia que mantenga a la obra en suspensión. Tal perspectiva (que le llega a Agamben a través de Benjamin y su idea de «lo inexpressivo»⁵⁷) no deja de recordar, nuevamente, a la propuesta romántica de una poesía trascendental y su dialéctica entre la autopoiesis del sujeto y su limitación. Friedrich Schlegel lo resumía del siguiente modo, utilizando la terminología de Schiller: «Si se trata de mero instinto, entonces es pueril, infantil o bobo; en cambio, si se trata de pura intención lo que surge entonces es la afectación. Para que sea bello, poético e ideal, lo ingenuo debe ser al mismo tiempo instinto e intención»⁵⁸. La creación poética ha de estar en continuo devenir, en un proceso de afirmación y negación constante, necesita de una dialéctica expresiva. De este modo, la resistencia constituye igualmente un freno del entusiasmo y la instancia que permite no clausurar los sentidos, aplazar los finales.

No resulta casual, por ello, que si Agamben entendía la poesía como la operación lingüística en la que más usos se abrían para la lengua, haya definido al poema como aquello que carece de una clausura. Con un primer acercamiento en el ensayo *Idea de la Prosa*, el filósofo define el verso en contraposición a la prosa por su posibilidad del *enjambement*, es decir, del encabalgamiento:

«El *enjambement* exhibe una no coincidencia y una desconexión entre el elemento métrico y el elemento sintáctico, entre ritmo sonoro y sentido, casi como si, contrariamente a un difundido prejuicio, que ve en ella la consecución de una perfecta adhesión entre sonido y sentido, la poesía viviese, en cambio, tan sólo de su íntima discordancia.»⁵⁹

Este desajuste entre la serie semiótica y la serie semántica, entre el límite métrico y el límite sintáctico, es el que permitiría distinguir entre lo poético y lo prosaico. Pero, se pregunta Agamben, si asumiendo que el verso queda definido gracias a la posibilidad del encabalgamiento, ¿qué ocurre con el último verso de un poema?, ¿no es un verso porque no puede realizar esa desconexión entre sonido y sentido?, ¿se convierte aquí en prosa, y ésta en el fin de la poesía? el filósofo no llega a contestar por completo a estas cuestiones pero sí ofrece un interesante diagnóstico sobre esta inadecuación inherente al poema:

«El colapso del último verso es indicio de la relevancia estructural y no contingente de la economía poética del evento que he llamado «fin del poema». Como si el poema, en cuanto estructura formal, no pudiese, no debiese acabar, como si la posibilidad de un fin le estuviese radicalmente sustraída, ya que éste implicaría ese imposible poético que es la coincidencia exacta de sonido y sentido.»⁶⁰

Es una «finalidad sin fin», si adulteramos el *dictum* kantiano. El *fin* del poema, su conclusión, es imposible y, por ello, parece que su *fin*, su finalidad, sea precisamente esa: no cerrar los sentidos, abrir el lenguaje a nuevos usos o, por expresarlo en otros términos, restaurar la contingencia de la palabra, la potencialidad del acto creativo. Todas las propiedades con las que Agamben describe, directa o indirectamente, la literatura insisten en esta misma idea: alusión, potencia, remisión a algo que está más allá, ambigüedad, suspensión, etc. No se trata de relatividad semántica (cosa que anularía cualquier intento de interpretación), sino de pluralidad de sentidos. Por ello, aunque la literatura sea un dispositivo, a pesar de que ordene o reglamente, también continúa dejando abierta la posibilidad de liberar lo que el dispositivo de la escritura ha capturado. Lo literario, entonces, representa ese espacio de profanación del lenguaje donde restituir el poder de la palabra poética para los hombres. Se trata pues de desactivar un dispositivo para hacer posible un nuevo uso, uno más cercano a esa condición poética del hombre, que respete tanto el momento de la potencia, como el del acto, es decir, que brinde la posibilidad de actuar con

⁵⁷ BENJAMIN, W., «Dos poemas de Hölderlin», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, Madrid, 1999, pp. 91-110 y «Las afinidades electivas de Goethe», *Obras, libro I/vol. 1*, ed. cit., pp. 123-216 (especialmente 193-194).

⁵⁸ SCHLEGEL, F., «Fragmentos del Athenaeum, 1798», en *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*. Ed. cit., p. 68 (fragmento 51).

⁵⁹ AGAMBEN, G., *Idea de la prosa*, ed. cit., p. 22.

⁶⁰ AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, ed. cit., p. 142.

independencia de obtener una rentabilidad inmediata. Esa es la resistencia de lo literario y, quizá, su finalidad, su momento de crítica con lo existente:

«Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer. Aquel que es separado de la propia impotencia pierde, por el contrario, sobre todo, la capacidad de resistir. Y así como es sólo la ardiente conciencia de lo que no podemos ser la que garantiza la verdad de lo que somos, así también es sólo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar.»⁶¹

Ésta es la paradójica condición de la autonomía artística. En una época en la que se nos exige un hacer continuado, donde no existe la posibilidad de rechazar cualquier actividad remunerada, sea la que sea, y se generaliza la demanda de poder con todo, de ser capaces de cualquier cosa, hace falta pues una restauración de la ocasión de no hacer, de esa «potencia-de-no», que Agamben comprendía en una poética-política de la inoperosidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G., *Idea de la prosa*, trad. Laura Silvani, Barcelona, 1969.
- _____, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, 1995.
- _____, «Bartleby o de la contingencia», VV.AA., *Preferiría no hacerlo*, trad. José Luis Pardo, Valencia, 2000, pp. 93-136.
- _____, *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa, Buenos Aires, 2004.
- _____, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto, Barcelona, 2005.
- _____, *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, 2005.
- _____, *La potencia del pensamiento*, ed. Fabián Lebenglik, Buenos Aires, 2007.
- _____, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, 2010.
- _____, *Infancia e historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, 2010.
- _____, *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy, Buenos Aires, 2011.
- _____, *¿Qué es un dispositivo?* seguido de *El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. Mercedes Ruvituso, Barcelona, 2015.
- _____, *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Madrid, 2016.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Madrid, 1974.
- BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, 1998.
- _____, «Dos poemas de Hölderlin», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, Madrid, 1999, pp. 91-110.
- _____, «Las afinidades electivas de Goethe», *libro I/vol. 1*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2007, pp. 123-216.
- _____, *El origen del Trauerspiel alemán, Obras, libro I/vol. 1*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2007, pp. 217-459.
- _____, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (Tercera redacción), *Obras, libro I/vol. 2.*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2008, pp. 49-85.
- _____, *Parque Central, Obras, libro I/vol. 2*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, 2007, pp. 261-301.
- BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García e intr. Elio Piñón, Barcelona, 2000.
- CORTELLESA, A., «Profanare el dispositivo», AGAMBEN, G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, 2010, pp. 169-190.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, México D. F., 2009.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, 2005.
- JAKOBSON, R., «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, 1975, pp. 347-395.
- MARX, K., *El Capital*, libro 1, vol. 1, trad. Vicente Romano García, Madrid, 2014.
- MURRAY, A. and WHYTE, J. (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, 2011.
- SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, trad. Pere Pajeros, Barcelona, 2009.
- WATKIN, W., *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, New York, 2010.
- _____, *Agamben and indifference. A critical overview*, London - New York, 2014.
- WAHNÓN, S., «Literatura y pensamiento. De la inspiración platónica a la imaginación kantiana», *La balsa de la Medusa*, n.º 55-56 (2000), pp. 77-105.
- WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso, Barcelona, 1997.

⁶¹ AGAMBEN, G., «Sobre lo que podemos no hacer», *Desnudez*, ed. cit., p. 65.