

---

# Misterio y progreso

César Antonio Molina

Giorgio Agamben (Roma, 1942) es uno de los más grandes filósofos contemporáneos. Profesor en diversas universidades europeas, fue amigo y discípulo de María Zambrano, a la que conoció y trató durante el exilio de la filósofa española en Italia y Suiza. Agamben tiene un extraordinario conocimiento de la filología clásica grecolatina, a través de la cual desentraña los secretos que se esconden tras el enunciado de las palabras y sus derivadas a lo largo de la historia. Además Agamben parte de otra teoría personal muy interesante y original, encontrar en las huellas del pasado la explicación de muchos asuntos del presente que le atañen al ser humano de la misma manera. Para Agamben todo fue escrito, pero tenemos que volver a releerlo, reinterpretarlo, desentrañarlo y buscarle ese sentido eterno e intemporal en nuestro mundo de hoy.

*El fuego y el relato* es el texto con el cual se abre el libro, compuesto de otros nueve apartados más. El filósofo italiano recurre a

una historia de Yosef Agnón contada por Gershom Scholem en *Las grandes tendencias de la mística judía* (Siruela). Historia bellísima y muy significativa para entender todo este libro. En resumen: antes, para salir de un apuro, se iba a un punto del bosque, se encendía un fuego y se pronunciaban las oraciones. Luego se olvidó cómo se encendía el fuego y también cómo se debían pronunciar las oraciones. En nuestros días no sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero reconocemos aún el lugar del bosque. Quienes nos sucedan no sabrán encender el fuego, serán incapaces de recitar las oraciones y se perderán en el bosque. Pero todavía queda una esperanza: de todo esto podemos contar la historia. Este relato se puede tomar como una alegoría de la literatura. La humanidad, a lo largo de la historia, se ha ido alejando de las fuentes del misterio y de la tradición. Lugar, fuego, fórmula, ¿acaso esta pérdida, este abandono, este olvido, significa una manifestación del progreso? ¿Es un progreso la liberación del relato de sus fuentes míticas? El vacío que queda del misterio es la literatura que, a veces, puede ser suficiente para devolverlo a la luz. ¿Es creíble que pueda satisfacernos un relato que no tiene ya ninguna relación con el fuego? Se pregunta Agamben y él mismo nos responde «Al decir *de todo esto* podemos contar la historia», el rabino (Baal Shem, fundador del jasidismo), por otra parte, había afirmado exactamente lo contrario. *Todo esto* significa pérdida y olvido, y lo que el relato cuenta es precisamente la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración. Todo relato –toda la literatura– es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego». La novela deriva del misterio, en realidad toda la cultura (y dentro de ésta las propias religiones) tiene su origen en el misterio del ser humano frente a la naturaleza, su única compañía y referente amical unas veces y, otras, inamistosa. La poesía, la música, la narrativa, las artes, todas provienen de los misterios bíblicos (incluso anteriores en asirios y egipcios) y los paganos. Muchas obras literarias, a

lo largo de los siglos, incluso en estos mismos tiempos en los cuales vivimos, relatan la vida de personajes convulsos que han perdido por completo el sentido de su existencia, es decir, el misterio. El elemento en el que el misterio se deshace y se pierde es la historia, una búsqueda racional de los motivos de la existencia. Sin embargo es la filología, lo más cercano a la creación literaria en todos sus géneros, una experiencia mística, una búsqueda de los destellos de negra luz que provienen del misterio perdido. La literatura, el arte, recuperan los misterios de Eleusis. El escritor y el artista, incluso en el siglo XXI, siguen descendiendo a la oscuridad y caminan en penumbra por senderos suspendidos entre los dioses inferiores y los superiores, entre el olvido y la memoria. Los géneros literarios entonces, para Agamben, son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua: tragedia, elegía, himno o comedia son sólo las formas «en que la lengua llora su relación perdida con el fuego», es decir, con el origen más primitivo y remoto. El lugar, el fuego y el relato, son los elementos fundamentales de la literatura. Y la lengua, por supuesto. Escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor. Escribir es como el chasquido de dos piedras para hacer fuego. Cada obra literaria existe porque da luz. Aquellas desaparecidas o nunca la tuvieron o la agotaron. Las obras literarias o las artísticas son fogatas que nos sirven para iluminar nuestro camino por el mundo. El que pierde el misterio, pierde el propio don de la vida, apaga las hogueras y se pierde en la noche de los tiempos.

En «*Mysterium burocraticum*» Agamben se pregunta si la muerte de Dios proclamada por Dostoievski y Nietzsche provocó los grandes males del siglo XX. ¿Eichmann, es uno de los ejemplos? ¡No! el ser humano, creador de la propia idea de Dios, también creó leyes y normas para regirse más allá de los preceptos religiosos, una manera de convivencia social. Culpa-pena-conciencia

fueron sustituidas por las normas burocráticas: cumplimiento de las órdenes, cumplimiento de las leyes del Estado. Pero para Agamben el lenguaje es la pena, en él deben entrar todas las cosas, y en él deben perecer según la medida de su culpa.

En «Parábola y Reino», el filósofo italiano se refiere a las parábolas de Cristo como una forma simbólica de contraponer el reino de Dios y el de los hombres. Según el evangelio de San Mateo «Jesús sin parábola no decía nada». La parábola es un discurso cifrado para impedir que sea comprendido por aquellos que no deben comprenderlo. No es oscuro, sino de una gran claridad para quienes creen y, por tanto, lo comprenden «la semilla que ha sido sembrada en tierra buena es quien escucha la palabra y la comprende». ¿Los apóstoles llegaron a comprender las parábolas? Según una tradición de la hermenéutica medieval, la Escritura tiene cuatro sentidos: literal o histórico, alegórico, moral y místico. Pero no cuatro sentidos diferentes sino homólogos. Los unos dependen de los otros, los unos se complementan con los otros, pero a la vez mantienen su capacidad individual de mostrar la realidad

El sentido literal y el sentido místico no son dos sentidos separados, sino homólogos: el sentido místico es la elevación de la letra más allá de su sentido lógico, su transfiguración en la comprensión, es decir, la cancelación de todo sentido ulterior. Comprender la letra, volverse parábola, significa dejar que en ella advenga el Reino. La parábola habla “como si no fuésemos el Reino”, sin embargo sólo de esa forma ella nos abre la puerta del Reino.

«¿Qué es el acto de creación?». Agamben asume la definición de Deleuze «un acto de resistencia». ¿Un acto de resistencia contra qué y contra quién? Contra la muerte. Si buscamos la interpretación de Foucault, éste se refiere a un acto de resistencia contra la «sociedad de control». La sociedad que ejerce el control a través de la información. Wittgenstein sugería resistir a la presión y a las

fricciones de una época de incultura que dispersaban y fragmentaban al individuo. Ante todo, un acto de resistencia *a la* muerte (yo prefiero *contra*), pero también un acto de resistencia contra algo que no queremos perder porque consideramos esencial. Resistir significa siempre liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida. Agamben también se refiere a Feuerbach al decir que esa resistencia igualmente es la posesión de una capacidad de desarrollo. Lo que hace el autor y lo que hace el lector, la labor de ambos mezclada ya sin fronteras ni límites. Potencia, posesión de una capacidad o de una habilidad (Aristóteles) que se puede utilizar o no. Otros filósofos de la Grecia clásica decían que la potencia sólo existía en el acto de llevarse a cabo. La impotencia detiene, da la posibilidad de no hacer, resiste, actúa como una instancia crítica que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia al acto y, de esta forma, impide que ésta se resuelva y se agote integralmente en aquél. El ser humano tiene una parte irracional desconocida, o poco conocida; y otra racional y más identificada. La irracional es la potencia. La racional es la resistencia. Ambas no se superan sino que coexisten. La gran poesía no dice sólo lo que dice, sino lo que no puede decir. Es la potencia y la impotencia de decirlo.

Todo lo anterior, se refiere a una acción positiva; pero en la *Ética Nicomaquea*, Aristóteles habla de lo *inoperoso*, es decir, el derecho a la pereza, el derecho a la no creación, el derecho al reposo, el derecho a la contemplación. En definitiva, el derecho a lo inactivo. Agamben no lo describe como algo negativo, sino como una potencia de otro tipo. Para ello utiliza este comentario de Spinoza «una alegría que nace de la contemplación del hombre de sí mismo y de su potencia de actuar». Malévich en *La pereza como verdad inalienable del hombre*, defendió este no trabajar como «la forma más alta de humanidad». El ser humano se libera de todo compromiso y se recluye en sí mismo, en él como propia obra de arte para sí mismo.

Detenerse, mantenerse inmóvil. Para Agamben, el hombre puede tener control sobre su potencia y tener acceso a ella sólo a través de su impotencia; pero –precisamente por eso– no posee, en realidad, control sobre la potencia; y ser poeta significa ser presa de su propia impotencia. El lenguaje desactiva, se resiste a traicionarse a sí mismo, vuelve «inoperosas» (inactivas) las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un renovado uso «la lengua ha desactivado sus funciones utilitarias, descansa en sí misma y contempla su potencia de decir», de nuevo Spinoza.

«¿En el nombre de qué?» Agamben se pregunta quién o qué puede elevar la voz y hablar. Antes se hablaba en el nombre de Dios, ahora en el nombre de los saberes (la ciencia, la economía, la política...). Pero los saberes, a pesar de su amplitud, son conocimientos reducidos, parciales, no nos dan una respuesta total como la «daba» Dios. La filosofía, por ejemplo, no habla a partir de un saber, sino desde la conciencia de un no saber, es decir, a partir de la suspensión de toda técnica y de todo saber. La filosofía es un estado de excepción en todo saber y en toda disciplina. Ese estado de excepción se llama verdad. Pero Agamben insiste en que no hablamos en el nombre de la verdad, la verdad es el contenido de nuestro discurso, «sólo podemos decir lo verdadero». Entonces ¿en nombre de qué puede hoy hablar el filósofo? Pregunta también válida para el poeta. ¿En nombre de quién, de qué, quién o a qué pueden dirigirse hoy filósofos y poetas? La cultura en general se ha convertido en una industria, en un espectáculo y ha perdido gran parte de su trascendencia espiritual y su influencia en la conciencia de la humanidad. El arte, la literatura, la filosofía, la religión, no están ya en grado, en Occidente, de asumir la vocación histórica de un pueblo para impulsarlo a una nueva tarea. El creador está siendo devorado y el pueblo –lector– escuchante desapareciendo.

Ya no se puede hablar ni en nombre de Dios, ni en nombre de la verdad, porque la verdad no es un nombre sino un discurso.

Agamben afirma que «hablamos» en nombre de un ausente, de un pueblo ausente de Dios. Dios como lenguaje. Hoy «hablamos» con palabras vacías. La democracia en la cual hoy vivimos es esencialmente *ademia* (de *demos*, pueblo), una palabra vacía. «Y si el poeta y el filósofo hablan en el nombre de una lengua, entonces ahora deben hablar en el nombre de una lengua sin pueblo (es el proyecto de Canetti y de Celan: escribir en una lengua alemana que no tiene ninguna relación con el pueblo alemán, salvar la lengua alemana de su propio pueblo)» dice Agamben. La política también ha perdido su lugar.

Uno de los textos más breves, ingeniosos y sabios es éste titulado «Pascua en Egipto». En una carta de Celan a Max Frisch, escrita en el año 1959, el poeta le dice al novelista que se va a ir a Londres a pasar la Pascua (Pesach) judía con una tía. La Pascua judía conmemora la salida de los judíos del antiguo Egipto. *Pesach* era el nombre judío secreto de Celan y se suicidó, años después, por estas mismas fechas. Pero lo importante de la carta de Celan no es esto, sino el comentario de pasada que hace a continuación: «si bien no recuerdo haber salido nunca de Egipto...». Celan se coloca fuera del éxodo de los judíos, fuera de la empresa de Moisés, fuera de la diáspora, que los judíos asocian a la segunda destrucción del Templo. Celan, por así decirlo, no reconoce a Moisés ni la ley. ¿En calidad de qué se quedó el poeta en Egipto? Prisionero, libre, esclavo. Alejarse de su pueblo era alejarse también del sionismo. Celan así renunció también a llegar a Jerusalén. El poeta siempre afirmó que su patria era la Bucovina. Pero, algunos meses antes de su muerte, viajó a Jerusalén donde ratificó su no pertenencia a aquel lugar.

En «Sobre la dificultad de leer», Agamben se refiere a la angustia que, a veces, produce la lectura. La imposibilidad de leer por más que queramos, por ejemplo, en el caso de los monjes medievales debido a la *acedía*, esa melancolía que se produce a algunas ho-

ras del día, sobre todo, al mediodía. La salud del alma coincidía con la legibilidad del libro, el libro del mundo escrito por quien no sabe hacerlo y leído por quien tampoco sabe. El pecado coincidía también con la imposibilidad de leer. Leer por uno y por los que no pueden leer: analfabetos, los presos de Auschwitz. Pero Agamben igualmente se refiere a aquellos libros que han sido escritos y publicados y están a la espera de ser leídos, o lo han sido por muy pocos lectores. Libros que merecían tener mayor presencia y no la han tenido. Libros buenos que esperan, siguen esperando, exigen ser leídos aunque no lo sean nunca. Hoy la lectura o, al menos, la venta, se rige por las infames clasificaciones de los libros más vendidos y «presumiblemente» más leídos y, en cambio «tratad de construir en vuestra mente una clasificación de libros que merecen ser leídos. Sólo una editorial fundada en esta clasificación mental podría hacer que el libro saliera de la crisis que –por lo que escucho decir y repetir– está atravesando». Creo que aquí Agamben se deja llevar por el optimismo, aunque hay muchas editoriales pequeñas y prestigiosas que siguen con dificultades esta idea, pero en la industria del libro lo que manda hoy es la venta. Siempre digo (me hubiera encantado comentarlo en persona con mi amigo el filósofo) que hoy tendrían graves dificultades para publicar autores como Kafka o Borges y añadiría una lista mucho más copiosa. El prestigio, incluso en nuestros días, empieza a inclinarse a favor de los compradores y no de los lectores, de igual manera que a favor de cualquier cosa bien o mal escrita si se vende, frente a la magnificencia de la gran creación. Evidentemente el género poético siempre fue minoritario, a diferencia de la novela, y por eso se ha ido salvando de estas fechorías. Lo ilegible es aún parte de la conciencia poética. Leer lo que está entre las líneas de un poema, incluso leer lo que nunca se ha escrito, la experiencia –por ejemplo– de la oralidad. Agamben acaba este capítulo con una interesante reflexión (las interrogaciones las pongo yo) «¿la poesía

no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje?».

En «Del libro a la pantalla. Antes y después del libro», Agamben habla de otros aspectos muy importantes de la escritura a los cuales siempre se les ha dado poca importancia. Es la etapa de la preescritura: las notas preparatorias, los fragmentos, las anotaciones, los apuntes, los bocetos, las versiones. Una especie de limbo, premundo y submundo fundamental para que la obra salga definitivamente a la luz. Este proceso se enfrenta a la creación ex-nihilo del mundo por parte de Dios. ¿Qué hacía Dios antes? un argumento prohibido en la teología. Según San Agustín «tallaba bastones para dar golpes a quienes hacían preguntas ilícitas? La nada como materia. Yo estoy totalmente de acuerdo con Agamben que estos fragmentos y anotaciones anteriores a la obra, realizada o no, debemos darlos a la luz como algo de valor en sí mismo. A veces los fragmentos y esbozos son superiores a la obra terminada o a la que ni siquiera se inició. ¿Una obra se acaba o nunca se termina? se pregunta Agamben. Evidentemente nunca se termina, finaliza temporalmente por parte del autor que siempre estaría dispuesto a seguir corrigiéndola en diferentes épocas, pero es que luego, además, queda el lector, los lectores que permanentemente están reescribiéndola. En el 427, tres años antes de su muerte, San Agustín escribe las *Retracciones*, es decir, desmentir o negar aquello que se ha dicho o escrito antes. ¿Quién no estaría dispuesto a llevar a cabo lo mismo? Nietzsche siguió el ejemplo de San Agustín en *Ecce homo*. Si Dios nunca paró la obra de la creación del mundo, porque lo iba a hacer el ser humano. Agamben recurre a la literatura italiana y utiliza a Pasolini para ejemplificarlo. El escritor y cineasta renegó, adjuró y corrigió gran parte de su obra. *Petróleo* es el mayor ejemplo. En esta especie de ensayo, apuntes, carta privada, edición crítica de un texto inédito del que sólo existen fragmentos, en cua-

tro o cinco manuscritos diferentes. *Petróleo* de Pasolini es la evocación de una novela no escrita, que no se va a escribir, novela ausente reevocada. Calvino le había escrito a Manganelli, a propósito de su *Nuovo commento* (*Nuevo comentario*), que «el texto es Dios y el universo». El libro no sólo habla de otros sino de él mismo, eliminando al autor. El libro es algo mucho menos sólido y tranquilizador de lo que estamos acostumbrados a pensar. Para Agamben, y tiene razón, el libro-pantalla, el ordenador, parece que nos retrotrae al rollo del papiro y el pergamino. No ve tantas diferencias entre ambos

el dispositivo digital no es inmaterial, sino que se funda sobre una obliteración de su propia materialidad: la pantalla es “protección” de sí misma, esconde la página-soporte –la materia– en la página-escritura, está, sí, vuelta inmaterial o, más bien, espectral, si el espectro es algo que ha perdido su cuerpo, pero que conserva, de algún modo, su forma. Y aquellos que utilizan este dispositivo son lectores o escritores que han debido renunciar, sin darse cuenta, a la experiencia –angustiante y al mismo tiempo fecunda– de la página en blanco, de aquella tableta para escribir sobre la que nada está escrito, y que Aristóteles paragonaba con la pura potencia del pensamiento...

En «Opus Alchymicum» Agamben reflexiona sobre el fin del arte, este volcarse en la obra donde se deja parte de sí mismo o, volcarse en sí mismo en totalidad, afirmación de la obra de arte, pero en los últimos tiempos hemos pasado a la negación de la obra de arte por parte de las vanguardias. El surrealismo, según Guy Debord quiso realizar arte sin abolirlo. El dadaísmo quiso abolir el arte sin realizarlo. Los situacionistas quisieron abolir el arte y, además, realizarlo. Durante un tiempo se pudo vivir en esta contradicción creativa que produjo magníficas obras, pero a la larga esta destrucción del arte por el arte nos ha llevado a un callejón sin

salida. Foucault se refería a la creación como un gobierno de sí mismo, un trabajo sobre sí mismo. Hablaba de una estética de la existencia, uno mismo y la vida concebidos como obras de arte. Foucault se veía obligado a escribir porque la escritura otorga a la existencia una especie de absolución que es indispensable para la felicidad «no es la escritura la que es feliz, es la felicidad de existir la que pende de la escritura, lo que es un poco diferente». La felicidad, la tarea ética por excelencia, a la que tiende todo trabajo sobre sí «pende» de la escritura, es decir, se vuelve posible sólo a través de una práctica creadora. Agamben ejemplifica esta coincidencia perfecta entre trabajo sobre sí y práctica artística en Paul Klee quien en el epitafio de su tumba en Berna puso «tanto entre los muertos como entre los no-nacidos», y por eso «es más próximo a la creación». Es en la creación, en el acto de crear inicial y en sus consecuencias posteriores y no en la obra «definitivamente» acabada cuando la creación y la recreación (o descreación) coinciden perfectamente. El acto de la génesis es esencial en ese fin de la obra que es la felicidad. Es en la creación, en su génesis y desarrollo, y no en la obra misma cuando todo coincide. No es la forma sino la formación. La potencia, el principio creativo no se agota en la obra en acto, sino que continúa viva en ella; es, en realidad, lo esencial de la obra. Por ello el creador puede coincidir con la obra, encontrar en ella su única morada y su única felicidad.

C. A. M.

---

Sobre el libro de Giorgio Agamben *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016.