



Agamben, Giorgio, *El fuego y el relato* (trad. de Ernesto Kavi), Sexto Piso, Madrid, 2016

Giorgio Agamben empieza *El fuego y el relato* con una parábola yasídica que a Scholem le gusta referir, que no es desconocida para Derrida, y que es posible encontrar también en ciertas variaciones de Kafka y de Jabés. En ella se narra la pérdida, a través de varias generaciones, del misterio y su tradición (representados por un claro del bosque, una llama y una plegaria), hasta que finalmente lo único que queda, lo único posible, es la historia de esa pérdida: el relato, que «puede ser suficiente». Suficiente, ¿para qué? Se hace necesario recordar que, a pesar de esta interesante (y, digámoslo, muy hermosa) incursión en el terreno de la estética en sus lindes con la teoría literaria (con los referentes constantes de la semiótica de Eco y la reflexión heideggeriana en torno al lenguaje, entre otros), Agamben ha dedicado su vida a la filosofía política y a repensar, desde los trabajos de autores como Foucault y Deleuze, los mecanismos del poder y su relación con el lugar que ocupa el hombre hoy en las sociedades occidentales. ¿Para qué puede ser entonces suficiente un relato? Pues para apuntar a esa otra forma de actuar y a esa otra relación originaria que se revela en la literatura (en la escritura y en la lectura, dos formas paralelas de un tipo de actuar que es distinto al actuar instrumental que domina nuestras relaciones políticas, y que podríamos llamar, con cierta malicia, *poiesis*, poesía, creación).

Así se abren los diez ensayos, en su mayoría inéditos, que componen *El fuego y el relato*, en esta traducción del poeta mexicano Ernesto Kavi para Sexto Piso. Su aparente inconexión se ve pronto superada por la unidad que les confiere el hecho de mantener la literatura en el centro de todos ellos, y, más concretamente, la literatura como proceso (cuando es creada y cuando el lector la recoge y la recrea) y como espacio de manifestación de un fuego primigenio, libre y misterioso, que se instituye siempre como experiencia de los límites. Experiencia de los límites que a veces es resistencia (en «¿Qué es el acto de creación?», con Deleuze; en «Sobre la dificultad de leer» o en «Antes y después del libro» con Derrida) u otredad impensable e impensada (a la manera de Foucault, pero también a la manera de Benjamin en «Vórtices» o «*Mysterium Burocraticum*»), y que otras veces es lo desplegado por el habla poética, que no se reduce a lo representado ni a lo expresado por la poesía, y que es al mismo tiempo algo extraño y propio, dislocación lingüística y camino al hogar para individuos y pueblos (Celan en «Pascua en Egipto», las referencias bíblicas en torno al concepto de parábola en «Parábola y reino», y Heidegger constantemente: e. g., «¿En el nombre de qué?»). En el «*Opus Alchymicum*» que cierra el libro se asume finalmente esta aspiración de transformación del creador por el contacto con los límites en el proceso creativo de escritura o de lectura, es decir, se asume la potencia de ser-diferente y de hacer-diferente que está encerrada en el trabajo poético (en el arte) cuando este, al ser contemplado, produce también un cambio en la relación de cada uno consigo mismo y en su forma de vida (en la medida en que esa potencia de

ser-diferente suspende las relaciones instrumentales y se vuelca en el sujeto creador-contemplativo como alternativa).

Si para Aristóteles la metáfora, entendida como núcleo de la poesía, era un desvío del recto significado y uso de las palabras y del lenguaje (que es producto del hombre y que refleja la realidad), en Agamben se produce la inversión del sistema. Ya era así en algunos de los autores referidos y supone una idea corriente en el origen de muchas teorías literarias desde el postestructuralismo. Para Agamben, el lenguaje cotidiano, instrumentalizado u operante, es la forma degenerada del lenguaje poético, que es, por oposición, lenguaje verdadero y original, inoperoso [*sic.*], libre, el único lenguaje que puede generar por ello un pensamiento y una ética originales, inoperosos y libres (en la medida en que el hombre, según la nueva fórmula, es producto del lenguaje).

Es fundamental, entonces, no solo lo que el relato dice (lo que entendemos por su familiaridad, lo escrito) sino también, y de forma más determinante, lo que en el relato permanece sin decirse (esa experiencia de los límites, de lo otro, que el fuego simboliza), y esto a un nivel superficial y a un nivel profundo. Superficial cuando Agamben reflexiona acerca de la dificultad que supone, cuando se escribe, callar, decir solo lo imprescindible, usar las palabras exactas y eliminar las sobrantes (ahí, dice, residen el gusto literario y la genialidad): cualquiera puede decir cosas, pero se trata de decir solo las necesarias, las que constituyen la obra de arte. Profundo, cuando afirma que para que el lenguaje sea verdaderamente lenguaje poético, así en la novela como en el lienzo, debe existir una resistencia, el resquicio a oscuras que se mantiene en obcecado silencio y que por eso permite la simétrica contemplación silenciosa que conlleva la transformación. Esta es la experiencia del límite tan caro a su idea estética que ya se sitúa en la raíz de un proyecto ético (así habla del *ethos* transformado poéticamente) y político (con especial atención a lo que el texto tiene de práctica social y de producto material).

Blanchot llamó a esa resistencia en la obra de arte «la parte del fuego», en referencia a la expresión francesa que sirve para designar a lo que uno da por perdido a condición de que sea salvado lo demás, en un incendio, por ejemplo. Agamben pretende, con estos diez ensayos, recordar que el fuego olvidado aún reclama su parte en cada relato, y que esto, tal vez, puede ser suficiente.

Eduardo DE LOS SANTOS MOLINA