

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA · LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Prefacio: Preferiría ser horizontal · Juan Evaristo Valls Boix

## ARTÍCULOS

¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio? · Hernán Gabriel Borisonik

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital* · Marcela Rivera Hutinel

El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social · Lara García Díaz

La productividad del fracaso · Pol Capdevila Castells

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia · Tania Castellano San Jacinto

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alys · Mariam Vizcaíno Villanueva

Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer · Juan Evaristo Valls Boix

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea · José Luis Panea Fernández

*Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun* · Maurizia Boscagli

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord · Natalia Taccetta

La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia · Rodrigo Karmy Bolton

## RESEÑAS

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>

DIRECCIÓN

**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)  
**Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla)  
**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca)  
**Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra)  
**Marta Zamora Troncoso** (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol Murgadas** (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

**Coral Bullón**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024

PANORAMA

## POÉTICAS DE LA INOPERANCIA

LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	7
Prefacio: Preferiría ser horizontal, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	9
ARTÍCULOS .....	15
¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?, <b>Hernán Gabriel Borisonik</b> .....	17
Imágenes de la inclinación y la caída: contra la <i>vida capital</i> , <b>Marcela Rivera Hutinel</b> .....	31
El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social, <b>Lara García Díaz</b> .....	48
La productividad del fracaso, <b>Pol Capdevila Castells</b> .....	58
Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia, <b>Tania Castellano San Jacinto</b> .....	73
La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs, <b>Mariam Vizcaíno Villanueva</b> .....	91
Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	106
Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea, <b>José Luis Panea Fernández</b> .....	123
<i>Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun</i> , <b>Maurizia Boscagli</b> .....	143
Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord, <b>Natalia Taccetta</b> .....	157
La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia, <b>Rodrigo Karmy Bolton</b> .....	172
RESEÑAS .....	186
El maestro y su fiel discípulo, <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	188
Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el ethos terapéutico, <b>Victoria Servidio</b> .....	191
Lo que queda del naufragio: un tratado acerca de lo sublime, <b>Vanessa Gourhand</b> .....	195
El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música, <b>José G. Birlanga Trigueros</b> .....	200
Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la <i>Teoría estética</i> de Th. W. Adorno, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	203
El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel, <b>Mikel Martínez Ciriero</b> .....	207

Imágenes de © **Xavier Ribas**







# L/OCOONTE

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA  
LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

ARTÍCULOS

## La voz cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia

### *The Comic Voice. Giorgio Agamben and the comedy problem*

Rodrigo Karmy Bolton\*

#### Resumen

El presente ensayo propone pensar el trabajo de Agamben a partir de la cuestión de la comedia. Problema que el propio autor desarrolla, sobre todo, desde sus últimas publicaciones y en el que la dimensión inoperosa de la vida se contrapone a la concepción operosa de la misma que se proyecta en la estructura de la filosofía occidental, tal como esta es problematizada por el propio Agamben en su seminario *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, publicado en 1979. Nuestra lectura propone que Agamben vendría a problematizar el paradigma trágico presente en la tradición onto-teo-lógica a partir del paradigma cómico que encuentra en tres figuras clave: Dante, Hölderlin y Polichinela. Desde la comedia, la Voz negativa sobre la que se funda la tradición filosófica occidental queda desarticulada por la dimensión afirmativa del gesto. Tal desarticulación es lo que Agamben denominará una «otra política» (no una impolítica) que, a diferencia de la política occidental, fundada sobre el presupuesto de la Voz negativa, debería tener lugar sin presupuestos.

**Palabras clave:** tragedia, comedia, máscara, locura, inoperosidad.

#### Abstract

This essay proposes to think about Agamben's work from the question of comedy. Problem that the author himself develops, above all, since his latest publications and in which the inoperative dimension of life is opposed to operable conception of it that is projected in the structure of Western philosophy, as it is problematized by Agamben himself in his seminar intitled *Language and Death. A Seminar on the place of negativity*, published in 1979. Our Reading proposes that Agamben would come to problematize the tragic paradigm present in the onto-theo-logical tradition from the comic paradigm that he finds in three key figures: Dante, Hölderlin, and Polichinella. From the comedy point of view, the negative Voice on which the Western philosophical tradition is founded is disarticulated by the affirmative dimension of the gesture. Such desarticulation is what Agamben will call «other politics» (not an impolitic one) that, unlike Western politics, founded on the presupposition of the negative voice, should take place without presuppositions.

**Keywords:** tragedy, comedy, mask, crazyness, inoperativity.

---

\* Universidad de Chile  
 rodrigokarmy1977@gmail.com  
 ORCID: 0009-0008-4935-4463

La comedia: la revolución en la edad del pueblo.

Carlo Diano

## 1. Tragedia

En su seminario de 1979 titulado *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre la negatividad*, Giorgio Agamben se propone rastrear el *fundamento negativo* que funda y articula el problema del lenguaje en la metafísica occidental: «La pregunta, de donde parte esta investigación, debe entonces necesariamente asumir la forma de una pregunta que interroga el lugar y a la estructura de la negatividad.» (Agamben, 2003: 9) Para realizar dicha interrogación, Agamben sitúa a dos filósofos clave que han llevado al límite la cuestión de la negatividad: por un lado, Hegel, el filósofo del fin de la metafísica, y por otro, Heidegger, el filósofo del comienzo.

Al situar la interrogación acerca de la negatividad, Agamben intentará pensar la *estructura* en la que se desenvuelve la propia metafísica y, con ello, la misma forma de la política occidental:

La pregunta: ¿en qué forma posee el viviente el lenguaje? –se preguntará Agamben posteriormente en *Homo Sacer*– corresponde exactamente a esta otra: ¿en qué forma habita la *nuda vida* en la *pólis*? (Agamben, 1998: 17)

Justamente la estructura de la negatividad constituye un derrotero metafísico y político que el filósofo italiano intentará deslindar ya desde su seminario de 1979 y que implicará problematizar la Voz siempre como presupuesto del lenguaje o, como ocurrirá en la escena de la política que desarrollará años más tarde, la vida desnuda como presupuesto de la *pólis*.

En este registro, *El lenguaje y la muerte* resulta decisivo porque funciona como una suerte de proyecto filosófico que se irá complejizando a lo largo de los años, pero que constituirá el telón de fondo sobre los problemas que el filósofo italiano no dejará de abordar. En él, la cuestión clave pasa precisamente por advertir que, en primer lugar, la metafísica occidental se sostiene en base a una estructura de la negatividad que, al tiempo que permite el *tener lugar* del lenguaje, lo hace al precio de excluir la Voz (*phoné*) que permanecerá como su presupuesto. La estructura del lenguaje, articulada entre Voz y Lenguaje, portaría consigo un punto de articulación y separación a la vez. Si se quiere, dicho punto constituiría un lugar en el que la *estructura negativa* de la Voz resulta excluida al precio de su inclusión en la forma de un presupuesto negativo. Por ejemplo: según la metafísica solo advendrá lo humano gracias a la exclusión de lo animal, tanto como solo podrá tener lugar el lenguaje al precio de quitar la Voz.

Así, la concepción occidental del lenguaje –y de la política– será siempre, por tanto, la de una *doble negatividad* en la medida que:

por una parte, está en efecto solo como voz quitada, como ser-sido de la *phoné* natural, y este quitarse es la articulación originaria (...) en la que se cumple el paso de la *phoné* al *lógos*, del viviente al lenguaje. (Agamben, 2003: 135)

El punto crucial de la problematización agambeniana pasa exactamente por

la cuestión de la *doble negatividad*: por un lado, se trata de excluir la Voz, en cuanto instancia de la naturaleza y lo animal, por otro, gracias a dicha exclusión se produce la *articulación*. En otros términos, solo habrá articulación al precio de una separación y, por tanto, solo tendrá lugar la antropogénesis en la medida que lo animal sea siempre quitado o excluido para que, sobre dicha negatividad, advenga lo humano.

Por esta razón, Agamben podrá decir que: «El mitologema de la Voz es, pues, el mitologema original de la metafísica; pero en cuanto que la Voz es también el lugar originario de la negatividad, la negatividad es inseparable de la metafísica.» (Agamben, 2003: 137) La cuestión esencial es que la Voz ha funcionado como *mitologema* justamente porque ha operado como el presupuesto desde cuya negatividad tiene lugar el Lenguaje y la antropogénesis: lo humano solo puede despuntar en la medida que se presupone el haber dejado atrás lo animal; en otros términos, lo humano sólo podrá advenir ahí donde la Voz se resuelva en una suerte de *Voz quitada*. En cuanto la Voz opera como el presupuesto negativo ella aparece en la historia de la metafísica como el reducto mismo de la voluntad, esto es, como el «querer-decir» sobre lo cual se funda todo Lenguaje y toda humanidad y que, tomando las consideraciones desarrolladas por Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* (Benjamin, 2018), Agamben denominará *vida desnuda*, esto es, aquella vida separada de su forma, reducida por la soberanía a su dimensión puramente biológica. Lugar que la metafísica ha consignado como aquel del animal sobre cuya exclusión se erige lo humano, la Voz escombra un *mitologema* justamente porque funciona como presupuesto del acontecimiento mismo del Lenguaje.

A esta luz, según Agamben, la relación entre muerte y Lenguaje habría permanecido impensada justamente porque la Voz habría sido concebida solo bajo la forma de la exclusión, solo como *Voz quitada*. Como tal, esa Voz ha permanecido como el reducto de lo propiamente indecible «sobre lo que se funda todo su decible» (Agamben, 2003: 141). Así, al quedar indecibles, este pensamiento y esta Voz quedarán *no tematizados* justamente porque la Voz redundante en un fundamento negativo sobre el cual se funda toda posibilidad del ser: «Es aquí donde la tradición de la filosofía occidental –señala Agamben– muestra su nexo originario con la experiencia trágica.» (Agamben, 2003: 148) Observación clave para nosotros: el denominado *fundamento negativo* necesariamente se anudaría a la estructura de la tragedia puesto que, a propósito de las dos voces que plantea por un lado el *canto fúnebre* de las Erinias y por otro, Zeus y su *palabra pública*, se vuelve posible que: «la dimensión propiamente trágica emerja como una imposibilidad de decir» (148). El silencio constituirá, pues, el lugar en el que las dos voces podrán conciliarse. No habrá palabra conciliatoria, solo el silencio porque es en él donde se jugará la Voz quitada que la tragedia vendría a poner de relieve. En otros términos, Agamben muestra ya, en su seminario de 1979, que la tragedia operaría como la estructura misma del *mitologema de la Voz* sobre el cual se anuda todo el proyecto de la filosofía occidental, en la medida que en ella tiene lugar en la *imposibilidad de decir* propio de la animalidad excluida, de la Voz quitada.

Así, podríamos decir que para Agamben el problema de la filosofía occidental es que, en la medida que se ha fundado sobre el *mitologema de la Voz*, se ha estructurado en base a la figura estética y política de la tragedia, donde el destino remitirá a un indecible bajo el cual los seres humanos habrán de caer inevitablemente sin poder saber acerca de él. Es importante este punto porque, a partir de un pasaje de *Edipo en Colono* que dice: «No haber nacido vence a toda palabra; pero, habiendo venido a la luz, lo mejor es

volver lo más pronto allá de donde se ha venido» (149). Agamben lee la quintaesencia de la Voz como *fundamento negativo*: solo el *no haber nacido* podría redimirnos de la culpa articulada en y como nexo entre viviente y Lenguaje. Sin embargo, dado que asistimos al acontecimiento de haber nacido, entonces la única forma de redimir esa Voz negativa será, justamente, el lanzarse a la muerte. En este sentido, por tanto, la filosofía occidental se articularía desde una estructura propiamente tanática puesto que la sacrificialidad seguiría siendo su forma más esencial donde el *presupuesto negativo* de una Voz operaría bajo el paradigma de la experiencia trágica. Así, el *destino* funciona como la indecibilidad que articula y separa a la vez, al viviente del Lenguaje en la que el paradigma sacrificial operaría como dispositivo antropogenético: sólo habrá humano ahí donde se excluya a lo animal. Pero en cuanto indecible, lo que está de fondo es que toda la filosofía occidental se ha articulado como una *sigética* (una lógica y una ética propiamente *negativas*) –dirá Agamben– en la medida que situará la indecibilidad de la Voz como el *fundamento negativo* de toda experiencia propiamente humana.

De esta forma, si el seminario de 1979 problematiza al pensamiento de Hegel y Heidegger será, precisamente, porque en ellos se ha llevado al extremo la reflexión acerca de la negatividad sobre la que se funda la filosofía occidental. Sea a partir de la operación de la *aufhebung* (superación) en el caso de Hegel o del *ab-gründ* (infundamento) en el caso de Heidegger, sea como una filosofía del fin (Hegel) o como una filosofía del principio (Heidegger), ambos intentarán ir más allá del fundamento negativo sobre el cual se anuda la filosofía occidental sin poder verdaderamente hacerlo. En este sentido, el programa agambeniano surge a partir del límite de la propia filosofía occidental donde Hegel y Heidegger constituirán sus puntos más extremos.

Un programa que reconoce en dicho límite a la tragedia como estructura de la filosofía y cuya negatividad permea a toda nuestra cultura:

Si esta Voz es el fundamento místico sobre el que se apoya toda nuestra cultura, su lógica como su ética, su teología como su política, su saber como su locura, entonces lo místico no es algo en lo que pueda encontrar fundamento otro pensamiento, que intente pensar más allá del horizonte de la metafísica, en cuyo extremo confin –el nihilismo– nos movemos todavía; éste no es el fundamento indecible, es decir, negativo de la onto-teo-lógica y sólo una liquidación de lo místico podría escombrar el campo para un pensamiento (y una palabra) que pensara (hablara) más allá de la Voz y de su *sigética*: o sea, que morase no sobre fundamentos indecibles sino en la infancia del hombre. (Agamben, 2003: 148)

Fundamento negativo o *místico* si se quiere (la *sigética*), sobre el cual la filosofía occidental fundará toda experiencia humana; fundamento que necesariamente responderá a la forma trágica que, como tal, porta consigo *un programa de muerte* toda vez que se funda sobre un fundamento negativo, cuya política, Agamben identificará en su saga *Homo Sacer* con el estado de excepción y la estructura biopolítica de la soberanía: «La aportación fundamental del poder soberano es la producción de la nuda vida como elemento político original y como umbral de articulación entre naturaleza y cultura, *zoé* y *bíos*» (Agamben, 1998: 230). Que la soberanía sea la política capaz de producir la *nuda vida* significa que es aquella que puede separar a la vida de su forma y

profundizar así la estructura de la *Voz quitada*<sup>1</sup>. En este sentido, para Agamben, dicha Voz es un efecto político de la soberanía y no un dato natural que responde al programa de muerte por el cual tanto la cuestión del lenguaje como el problema de la política son pensados a partir de su compleja matriz trágica:

La pregunta ¿en qué forma posee el viviente el lenguaje? Corresponde exactamente a esta otra: ¿En qué forma habita la nuda vida en la pólis? (...) La política se presenta entonces como la estructura propiamente fundamental de la metafísica occidental. (Agamben, 1998: 17)

Bajo este marco, me interesa subrayar que una clave de lectura para la saga *Homo sacer* (desde su primer volumen publicado en 1995 hasta *L'Uso dei Corpi* en 2014) es que la estructura metafísica que se juega en la política occidental respondería al paradigma estético-político de la tragedia. Para contextualizar, diríamos que nuestra hipótesis sostiene que, dado que el problema decisivo que Agamben enfrenta es el del *fundamento negativo*, cuya forma es la tragedia cristalizada en la estructura biopolítica de la soberanía, una interrupción de aquella podrá ser pensada desde la comedia. Por cierto, la dificultad de nuestra hipótesis reside en que, a diferencia de la saga *Homo Sacer*, en la que la dimensión trágica de la política occidental encuentra un tratamiento decisivo en la forma de la soberanía, la comedia pareciera tener un tratamiento *menor* al interior de su trabajo. Pero este tratamiento *menor* no lo condicionaría a ser menos importante sino precisamente a constituir un campo de exploración que opera al margen de los derroteros trágicos atribuidos a la soberanía y con los que esta última encuentra su interrupción, su modo de desoperativización.

Por eso, aunque la mayoría de los trabajos sobre el filósofo italiano enfatizan el problema político de la «máquina gubernamental», fundada en la articulación entre soberanía y economía (Galindo, 2009; Kotsko, 2020), la cuestión teológica (Dickinson, 2011), incluso su «política radical» centrada en la noción de potencia (Castro, 2008), forma-de-vida (Smith, 2016) o su política «absoluta» (Villacañas, 2022), me parece que no hay que perder de vista que el propio Agamben nos señala, al modo de una lectura *menor pero decisiva*, cómo es que el problema de la comedia constituye el umbral que recorre su filosofía en la medida que la comedia permite anunciar otra política. Como veremos, el paradigma cómico permitirá pensar una *política del gesto o del uso*, antes que una política centrada en la noción de acción (Agamben, 2014).

En este sentido, *trágica* sería la filosofía occidental que: «se apoya sobre un fundamento mudo (sobre una Voz) y de ese silencio no podrá llegar nunca llegar hasta el fondo.» (Agamben, 2003: 147) Y no podrá llegar porque, incluso en sus formas extremas (Hegel o Heidegger), la Voz permanece como un fundamento negativo y la política como una orientada a separar la vida de sus formas.

La cuestión decisiva en este pasaje es, pues, qué significaría, desde el punto de vista agambeniano, *llegar hasta el fondo* de la filosofía, qué implicaría en cuanto a su propia estructura trágica el acometer la tarea de ir más allá del *fundamento mudo*. Es precisamente en el *Excursus 7 (después de la última jornada)* del seminario de 1979 donde

1 Gran parte de la discusión agambeniana en torno a la estructura excepcional de la soberanía encuentra un apoyo muy importante en el texto de Jean-Luc Nancy «El ser abandonado», donde justamente trabaja la cuestión del «bando» como estructura de la metafísica y desde donde Agamben tomará la concepción acerca del estado de excepción como dispositivo biopolítico de la política occidental (Nancy, 1995).

Agamben formula la pregunta desde la cual se plantea la tarea de la filosofía y el significado del *llegar hasta el fondo*: «¿Es posible absolver a la Voz de su constitutiva negatividad, pensar la Voz absolutamente?» (Agamben. 2003: 163) Volcar a la filosofía hacia la in-fancia no implicará, por tanto, anudarla al núcleo silencioso de la Voz quitada sino, asumir la cuestión de la Voz *absolutamente* sin la referencia a la negatividad a la que la filosofía occidental le ha condenado.

Pero, antes que su saga *Homo Sacer*, inaugurada en 1995, es precisamente en su seminario de 1979, donde Agamben identifica por vez primera la figura del *homo sacer* como la de la Voz quitada en el ámbito de la política:

El que ha violado la ley, en particular el homicida, está excluido de la comunidad, es decir, que es remitido, abandonado a sí mismo y, como tal, puede ser muerto sin delito: *homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damnatur.* (Agamben, 2003: 168)

El reducto mudo sobre el cual se funda la onto-teo-logía redundante en la dimensión política en la forma del *homo sacer* que, al modo de una Voz negativa que ha sido excluida de la ley pero que, a la vez, opera como su presupuesto (la nuda vida), es producido en función del dispositivo excepcional de la soberanía. En este sentido, el *llegar a fondo* en la tarea filosófica implicaría *absolver* la estructura trágica que condena a la Voz a un fundamento puramente *negativo* (a una gramática).

La complejidad de la tarea implica mostrar que tal Voz negativa es una vida que ha quedado excluida y separada de su forma, impidiendo que la filosofía, justamente, cumpla el objetivo de redimir la humanidad del ser vivo hombre de la propia estructura sacrificial en la que está sumido:

La filosofía es bien precisamente la fundación del hombre en cuanto humano (es decir, en cuanto viviente que tiene *lógos*), la tentativa de absolver al hombre de su infundamento y de la indecibilidad del misterio sacrificial. (Agamben, 2003: 169)

Para Agamben, dado que la *tentativa* de la filosofía de *absolver* la Voz orientó sus esfuerzos hacia el fundamento negativo, «la liberación respecto del mitologema sacrificial queda necesariamente incumplida y la filosofía se encuentra ante todo en el deber de *justificar* la violencia» (Agamben, 2003: 169-170). Justificar la violencia en vez de redimirnos de ella, la filosofía ha permanecido en ese lugar precisamente porque no ha podido ir más allá de la Voz negativa en la que se incrusta el *homo sacer* como una *praxis* trunca y una vida propiamente capturada.

Justamente por este motivo es que el trabajo de Agamben no es aquel orientado simplemente a dilucidar las formas biopolíticas con las que opera la soberanía en la modernidad, sino, ante todo, aquel que se propone redimirnos del programa de muerte que porta el paradigma trágico de la política. Por eso, la apuesta agambeniana consiste en trazar una arqueología de la potencia, precisamente, de aquella instancia que, bajo la forma de una Voz negativa, ha quedado estructuralmente excluida en un indecible sobre el cual se articula toda la maquinaria occidental (Castro, 2008).

En este sentido, la *absolución* propiamente filosófica –nos señala Agamben– aún no tiene lugar y, por tanto, la remisión hacia lo que en 1979 el filósofo italiano ha podido denominar el *ethos* no ha sido cumplido aún por la filosofía:

El *ethos*, lo propio del hombre, no es un indecible, un *sacer* que debe quedar no dicho en toda *praxis* y en toda palabra humana. No es tampoco una nada, cuya nulidad funda la arbitrariedad y la violencia del hacer social. Más bien es la *praxis* social misma y la palabra humana misma hechas transparentes a sí mismas. (Agamben, 2003: 170)

¿Qué significa esa *praxis* y esa palabra «hechas transparentes a sí mismas»? Ante todo, que la Voz se *absuelve* de su negatividad y deja de lado su estatuto indecible (fundamento místico) para devenir lo que, unos años más tarde, premunido de una singular lectura de Averroes, Agamben denominará *medialidad*: «pensar la Voz absolutamente» significará asumirla como un *ethos* en el sentido de una *morada* (un lugar), tal como lo sugiere el propio Heidegger y que Agamben indagará a partir de la cuestión de los medios puros como aquella afirmación de la potencia (el *ethos* indicado en 1979) en la que se juega una política puramente gestual pensada en y como la forma-de-vida:

La pregunta sobre la posibilidad de una política no estatal reviste, pues, necesariamente esta forma: ¿es posible hoy, se da hoy algo como una forma de vida, es decir, una vida a la que, en su vivir, le va el vivir mismo, una vida de la potencia? (Agamben, 2001: 18)

Y sostiene:

la filosofía política moderna no empieza con el pensamiento clásico, que había hecho de la contemplación del *bios theoretikós* una actividad separada y solitaria (...) sino solo con el averroísmo, es decir, con el pensamiento del único intelecto posible común a todos los hombres (Agamben, 2001: 19).

La apuesta *averroísta* mencionada en este texto, pero que Agamben no deja de señalar en diferentes momentos de su obra (Karmy, 2022), permite mostrar que dicha Voz, en rigor, no puede persistir en una negatividad sino en una potencia desde la cual todas las dicotomías propuestas por la onto-teo-logía bajo el *fundamento negativo* de la Voz se revierten en su afirmación, en el entendido que dicha negatividad, que la estructura de la filosofía occidental había relegado a lo indecible, no era otra cosa que potencia, *medialidad sin fin* que el averroísmo ha podido legar al presente.

De esta manera, la apuesta *por pensar la Voz absolutamente y llegar a fondo* de la negatividad presupuesta, más allá de lo que lo ha hecho la filosofía occidental, significa trazar una filosofía en la que el shifter o articulador no pase más por la forma de una Voz negativa, sino por un *experimentum vocis* en el que se juegue un *ser de potencia*, liberando a la Voz de su captura, tal como, en la figura del uso de los cuerpos, la vida del esclavo puede ser liberado del poder del amo (Agamben, 2014). Sin embargo, para ingresar en la afirmación de la Voz y asumir que la filosofía pueda desprenderse de su paradigma trágico, Agamben identifica otra figura que abre a esa Voz hacia modos abyectos que resultan insoportables para la tragedia. Esto será el juego que, a través de la veta *averroísta*, Agamben va a plantear la comedia.

## 2. Comedia

En un pequeño texto titulado *Comedia*, Agamben se propone dilucidar el significado

que dicho término asume en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. La tesis de Agamben es que Dante habría abandonado de manera decisiva toda referencia al poema trágico a favor de un poema propiamente cómico. Sin embargo, el término «comedia» no adquiere aquí la característica habitual con la que la modernidad le contrapone simplemente a la tragedia. No se trata de una simple figura estética como de una problemática de índole ética. En efecto, para Agamben no se trata de pensar la comedia a partir de formas estilísticas como aquella que la describe –desde Aristóteles– como aquella que ofrece un final feliz. Como tal, lo que nos interesa de este texto es cómo Agamben vuelve sobre Dante para pensar la cuestión ética de la Voz quitada que había sido desarrollada en *El lenguaje y la muerte*, y cómo la decisiva *inversión* que el término *comedia* experimentaría en Dante permitiría abrir una nueva tierra ética capaz de desafiar al tanático programa trágico circunscrito en la filosofía occidental y su *fundamento negativo*. En este sentido, Agamben logra pesquisar cómo el poema dantesco está lejos de remitir a una estructura trágica y funciona, más bien, como un dispositivo cómico en cuanto produce una *inversión* ética decisiva:

en la carta a Cangrande, Dante operó la conjugación de las categorías trágico/cómico con el tema de la inocencia y de la culpa de la criatura humana, en una perspectiva en que *la tragedia aparece como la culpabilidad del justo y la comedia como la justificación del culpable*. (Agamben, 2016a: 37)

Y más adelante afirma: «El “poema sacro” es una comedia porque la experiencia que constituye su centro –la justificación del culpable y no la culpabilidad del justo– es decisivamente anti-trágica.» (2016a: 40) Precisamente, será necesario explicar la inversión dantesca en el sentido de qué significa la *justificación del culpable* antes que la *culpabilización del justo*. Tal explicación permitirá a Agamben ingresar a pensar una nueva tierra ética que ya no esté marcada por la dimensión negativa de la Voz.

Desde su lectura, la historia decisiva ha sido la del cristianismo. En él, la figura de la tragedia no habría desaparecido, sino que, en una argumentación que no está lejos de la que ofreció Hegel, Agamben sostiene que ella permanece en la forma del pecado original, como aquella marca que condicionará a los seres humanos durante toda la vida como una «mancha objetiva e independiente de la voluntad.» (2016a: 43) El pecado original será el signo de la naturaleza culpable constitutiva de la criatura humana que, desde Agustín de Hipona, implicará una transmisión generacional con *independencia* de toda *responsabilidad individual*. La introyección de la tragedia en la forma del pecado original condicionará la naturaleza en la forma de la culpa que la criatura humana a nivel personal tendrá que expiar. Su fórmula –que será la fórmula de la *oikonomía*– remitirá a la «culpa natural» y «expiación personal», puesto que habrá una culpa natural sostenida en la noción agustiniana de pecado original, que exigirá una redención personal.

Así, lo que en la estructura onto-teo-lógica de la metafísica occidental aparecía bajo la forma de la Voz negativa tiene aquí su traducción ética en la forma del pecado original como un presupuesto negativo que no hará otra cosa que «culpabilizar al justo». Precisamente, Agamben advierte aquí el legado de Dante como el de una interrupción a la *oikonomía* agustiniana: si Agustín ofrecía la noción de una culpa natural que deberá expiarse en la forma personal, Dante invierte los términos y nos propone la existencia de una *inocencia natural* y el de una *culpa propiamente personal*:

De este modo, transformando el conflicto entre culpa natural e inocencia personal en la escisión entre inocencia *natural* y culpa *personal*, la muerte de Cristo libera al hombre de la tragedia y hace posible la comedia. (Agamben, 2016a: 45)

Para Dante, Cristo abrió las puertas para la comedia, es decir, para una nueva formulación ética en la que la naturaleza no aparece como un reducto culpable y, con ello, el amor ya no es pensado trágicamente sino: «imputable al *arbitrium libertatis* de cada uno» (Agamben, 2016a: 49). En otros términos, la experiencia de la libertad es asumida intensamente a partir de la *inversión* dantesca toda vez que ella depende enteramente de la persona y no del condicionamiento prefigurado de la culpa natural. Una libertad que, lejos de la figura soberana fundada sobre la Voz negativa, asume la forma de la gestualidad, medialidad sin fin que Agamben explora de manera insistente.

En este sentido, es que la *inversión* dantesca debe medirse con la fractura entre naturaleza y persona. Porque, lejos de la figura trágica de Edipo –sobre la cual Agamben vuelve–, la de Dante es la de un personaje «cómic»: «que se purifica de la culpa personal exhibiendo hasta el fondo su vergüenza» (Agamben, 2016a: 51). Pero, tal purificación puede advenir precisamente porque, a diferencia de la tradición cristiana que, con Boecio y Tomás de Aquino, convirtió a la persona en el centro antropológico de imputabilidad, en Dante la persona es propiamente una máscara:

El minucioso edificio jurídico de la Comedia, en el que muy difícilmente puede reconocerse la conciencia ética moderna, no es otro que la vestidura de la que se sirve la inocencia natural de la criatura humana para realizar su expiación personal. Pero la «persona», que es el lugar de esa expiación, no es ni una alegoría ni el sujeto moral del que la ética moderna hará centro inalienable del hombre, sino un *prosopon*, una máscara. (Agamben, 2016a: 60)

La indagación en torno a la *Comedia* de Dante encuentra, entonces, este asidero: la persona es una máscara que, por tanto, es juzgado no por su naturaleza (que es inocente) sino por su modo de ser. No habría, por tanto, antropologización del mal (o del bien), no habría una referencia a la persona como centro de imputabilidad en esta singular comedia, sino tan solo máscaras en las que se intentará justificar al culpable. Así, otra tierra ética aparece cuando atendemos a la *inversión* dantesca que nos propone Agamben: no la de la persona inocente que debe expiar su culpa natural, sino la de la inocencia natural que debe expiar su culpa propiamente personal. En la comedia la concepción de la *persona*, por tanto, deja de operar como sustancia y deviene una simple máscara.

Si la *inversión* dantesca constituye una figura por la que Agamben pretende *llegar a fondo* sobre la cuestión de la negatividad, la crónica desarrollada sobre la figura de Frederick Hölderlin sigue la misma vía de ir más allá del *fundamento negativo* de la filosofía occidental. Habitualmente concebido como un poeta trágico cuya locura y poesía confirmaría dicha tragedia, Agamben desafía dicha tesis –al igual que lo hace con Dante– para afirmar a un Hölderlin propiamente cómic: «Hölderlin sitúa el distanciamiento de los dioses en la forma poética y existencial de un idilio o de una comedia» (Agamben, 2022: 70). La distancia abierta por Hölderlin con su propia época lo muestran, a ojos de Agamben, no como un trágico sino como un cómic en

la medida que deja atrás todo romanticismo y la metafísica del sujeto.

En este sentido, el filósofo italiano sostiene que Hölderlin habría elaborado una precisa teoría de lo cómico que se habría definido, justamente porque: «lo que allí hay de más común e insignificante –la vida habitual– se torna “infinitamente significativa”» (Agamben, 2022: 71). Definición clave, puesto que, si lo trágico aspira a erigir la figura del héroe sacrificial, la comedia, en cambio, introduce la textura de una *vida habitual*. Como para Dante, la persona es máscara precisamente porque su vida es habitual y no monumental; no se sustancializa bajo el presupuesto de una Voz negativa, sino que depone toda sustancialización a la luz de la *burla sublime* y la *locura* –según el léxico hölderliniano:

Es significativo que, en este punto de la tragedia, en que se trata del pasaje de lo griego a lo hespérico, la locura se presente como la más alta manifestación humana y, al mismo tiempo, sea definida como una burla sublime, como si la tragedia se moviese aquí más allá de sí misma en un giro anti-trágico que, de algún modo, hace pensar en la comedia. (Agamben, 2022: 58)

Cuando lo infinitamente insignificante como lo son los gestos, devienen lo más significativo, cuando la locura aparece bajo el contorno de la «más alta manifestación humana», el terreno de la tragedia cede al de la comedia. En esta, se trata no de la vida monumental del héroe, menos aún de su sacrificialidad, sino de su *vida habitual*, aquella común y corriente que ya no cabe al interior de la cesura producida por la máquina entre zoé y bíos, entre animalidad y humanidad.

Precisamente, el Hölderlin de Agamben –a diferencia del Hölderlin problematizado por Philippe Lacoue-Labarthe que se identifica plenamente a la tragedia (Lacoue-Labarthe, 2010)– es una figura de la comedia. En él se juega la insignificancia de la vida, su habitualidad puesto que Hölderlin: «representa el intento de salir de la dialéctica de lo trágico y de su falsa conciliación de los extremos» (Agamben, 2022: 67). Como en Dante, donde la persona es restituida al lugar de la máscara y, por tanto, la ética se *absuelve* de la Voz negativa, también en Hölderlin experimentaríamos la comedia en la medida que en su trabajo no cabría la «falsa conciliación» de los extremos, donde la filosofía occidental –sobre todo con Hegel– habría pretendido separar y articular a la vez, la voz y el lenguaje, la vida y la política. No habrá *falsa conciliación* porque simplemente *no habrá conciliación posible* en la medida que la estructura bipolar de la filosofía occidental, su armatoste trágico, simplemente quedará en suspenso al ser destituido por un devenir cómico. Es precisamente en esta vía que Agamben puede volver a plantear el lugar de la filosofía:

La filosofía nace en el momento en que algunos seres humanos se percatan de que ya no pueden sentirse parte de un pueblo, que un pueblo como aquel al cual los poetas creían poder dirigirse no existe o se ha convertido en algo ajeno u hostil. La filosofía es, ante todo, el exilio de un ser humano entre los seres humanos, ese ser extranjero en la ciudad donde al filósofo le es dado vivir y en la cual, no obstante, continúa residiendo, apostrofando obstinadamente a un pueblo ausente. (Agamben, 2022: 40)

Justamente Sócrates es aquí la figura por excelencia, pero lo es a propósito de Hölderlin, que termina recluido en la locura, un afuera que exilia su mirada sobre el

presente y que paradójicamente le permitirá pensar filosóficamente en la medida que se abandona a dicho exilio, al lugar sin lugar en el que, a pesar de todo, el filósofo no deja de habitar.

Porque de eso se trata al final: el *lugar* de una Voz negativa constituye el lugar mismo –la «morada» que señalaba Agamben en 1979 a partir de la nomenclatura heideggeriana– en el que se desenvuelve la filosofía –en la medida que la filosofía es siempre *filosofía de la Voz*– a pesar que dicho lugar ha sido habitualmente concebido en la forma de la exclusión por la propia filosofía occidental que, en vez de redimirnos de la violencia, ha terminado por justificarla. Si la filosofía es una forma de *habitar el exilio* o de *hacer del exilio su morada* es precisamente porque ella, partiendo por Sócrates, pero a propósito de la locura de Hölderlin, no ha renunciado a *llegar a fondo* sobre la Voz negativa sino que precisamente ha arriesgado ingresar ahí marcando una distancia decisiva con la que definirá a la comedia. Así, el célebre distanciamiento de los dioses planteado por Hölderlin constituiría el gesto anti-trágico por excelencia en la medida que vendría a definir al momento propiamente cómico. Así cuando ingresa en ese terreno, cuando arriesga su territorio por la singularidad de dicho lugar, que el propio Agamben a veces cree advertir en la *chorá* planteada en el *Timeo* de Platón (Agamben, 2016b), el pensamiento no se encuentra con la culpa, sino con su desactivación, el valle de lágrimas de la tragedia, que no deja de justificar la violencia, parece ceder a la burla y la sonrisa infame e irresistible de una *vida habitual* en la que el intercambio de máscaras desplaza a la sustancialización de la persona así como la locura y su inoperosidad abren un lugar.

En esta clave, habría que leer el pasaje con el que Agamben abre *Polichinela. O el divertimento para los muchachos*:

hoy, llegado casi al extremo esfuerzo querría que este no fuese laborioso, sino alegre y juguetón y que lograrse mostrar, más allá de toda duda, no sólo que la comedia es más antigua y profunda que la tragedia –hechos sobre el cual muchos ya concuerdan– sino también que es más próxima que ésta a la filosofía –de tal proximidad que, en conclusión, parece casi confundirse con ella. (Agamben, 2019: 9)

Si en su seminario de 1979 Agamben nos exhortaba a *llegar más a fondo* respecto de la cuestión de la Voz, aquí nos encontramos con que parece ser el paradigma cómico el que podría dirigirnos a acometer dicha tarea. La comedia escombra no solo ser más «antigua y profunda que la tragedia» justamente, sino, además, resulta estar en una relación de «proximidad» con la filosofía. Proximidad con la filosofía y, por tanto, a una necesaria distancia de la ciudad. Si Sócrates –que vuelve a aparecer aquí– asume una forma cómica y precisamente filosófica, la pregunta sería ¿qué filosofía? No se trata, por cierto, de la onto-teo-logía y su maquinaria de la Voz quitada, sino de aquel pensamiento que ha podido ir más allá de ella y contemplar *en la negatividad de la Voz el respiro de una sonrisa*, el lugar de una gestualidad y, por tanto, de una máscara sin sujeto «detrás», paradigma expresivo si se quiere que traza los derroteros de una estrecha proximidad en la que filosofía y comedia devienen indistinguibles.

¿Quién es Polichinela (de *pullecino: pulcino* o «polluelo»)? Comedia escrita en 1632 por Silvio Fiorillo –nos dice Agamben– en la que aparece un ser gallináceo: «una especie de pájaro sin alas, según lo atestigua la voz estridente de los titiriteros cuando lo hacen hablar, tan parecida a la del Pato Donald» (2019: 37). Es clave este texto

porque aquí Agamben expone, al menos, dos diferencias entre la tragedia y la comedia. La primera es la que tiene que ver con que en la tragedia opera el destino, en cambio, en la comedia, el carácter: si el destino –que en el cristianismo muta en la forma del pecado original– inscribe a los seres humanos en una *oikonomía*, cuyo centro se anuda en la culpa de un individuo; el carácter, en cambio, remite a una singularidad en la que la realidad se desenvuelve en las máscaras y los «sobrenombres». La segunda, remite al estatuto del hacer: la tragedia plantea al hacer en la forma de una obra («acciones realizadas por el personaje»), porque son las acciones las *decisivas* –dirá Agamben–. En cambio, en la comedia, en la medida que se trata del carácter, lo que está en juego es la «chanza» (hecho burlesco o festivo), en la que la deriva es errante, incorregible y sin obra. En este sentido, la tragedia remite al paradigma de la obra, en cambio la comedia al de su desactivación. Como en Hölderlin, no habrá falsa conciliación de extremos sino suspensión de la misma y, por tanto, interrupción del programa de muerte.

Frente a la individualidad sustancial, Polichinela ofrece una singularidad expresiva, frente a una apuesta por la *acción*, Polichinela nos ofrece el juego de la «chanza», Así, volviendo a la «inversión» dantesca, también Polichinela es nada más que máscara, esto es, persona en un sentido totalmente distinto a como lo comprende el programa de muerte de la filosofía occidental. Aquí reside la importancia del extraño personaje para Agamben:

Polichinela no puede quitarse la máscara, porque no hay rostro alguno detrás de ella. Él cuestiona, pues, la falsa dialéctica entre máscara y rostro, que ha puesto en riesgo el teatro y, con esto, a la ética occidental. Al interrumpir esta dialéctica Polichinela liquida todo problema «personal», despacha toda teología. (2019: 48)

Es clave este pasaje: Polichinela es nada más que máscara porque «detrás de él» no hay más nada: *persona expresiva, antes que sustantiva*. En este sentido, el singular personaje quiebra al fundamento de la Voz negativa que la metafísica occidental ha dado por supuesto. Detrás de no habrá nada más que un *ethos*. Incluso Agamben es explícito respecto de la consecuencia política del extraño personaje: «como el *homo sacer* pertenece a los dioses del inframundo, más le pertenece tan estrechamente como para saltar por entero más allá de la muerte» (Agamben, 2019: 50).

Justamente, a diferencia del *homo sacer* que permanece capturado por la excepción soberana, Polichinela habita el mismo *inframundo*, pero es capaz de sustraerse a él y *saltar más allá de la muerte*. Podríamos decir que Polichinela es lo que resta respecto del *homo sacer*, lo que, por tanto, no cabe en él y no se deja capturar de modo alguno por la máquina soberana.

Pero hay más: tal como ocurría con Dante y Hölderlin, para Agamben la importancia de Polichinela reside en su capacidad de poner en cuestión la «ética occidental», en la medida que la «chanza» no remite a «una acción imputable, no prevé responsabilidad: es un puro e irreparable *cómo*, sin sustancia ni persona moral» (Agamben, 2019: 53). Ser un *cómo* significa constituirnos en carácter del cual jamás puede definir a la personalidad ni, por tanto, imputarle: «La *chanza* hace reír porque la acción en la que consiste se desdice en el acto mismo en el cual se realiza» (Agamben, 2019: 53). Precisamente: la risa cómica remite a su inoperosidad constitutiva, en la medida que no se puede imputar una acción que «se desdice en el acto mismo en el cual se realiza», quedando sustraída del dispositivo trágico que define al derecho.

Así, Polichinela no realiza *obra* alguna, pero sí abre nada más que *gestos*. A esta luz, Agamben insistirá que esta figura –tal como ocurre con Dante o Hölderlin– no ponen en juego lo impolítico, sino que exigen otra política. Es muy importante, me parece este último aspecto. Para él la forma-de-vida, cuyas formas subterráneas que perviven en el corazón occidental remiten a la comedia, no asumirán una simple impoliticidad, entendida como un diferencial respecto de lo político y su estructura soberana, sino como otra *forma de lo político*, mutación total de aquello que hoy colapsa por todas las fronteras y que ha sido estructuralmente definido a partir de la excepción soberana y su Voz negativa. En este sentido, el trabajo de Agamben no desiste de la política. Más bien, insiste sobre la posibilidad de pensar otra política que, acaso, sea pensada a partir del paradigma de la comedia y no de la tragedia. Política que sería una «vía de salida» como la enseña Polichinela, en la medida que en él jamás pervive un secreto detrás que habría que revelar sino tan solo una *salida*, una fuga respecto de las formas que ha asumido la política occidental:

El cuerpo de Polichinela ya no es, como en la metafísica occidental el presupuesto animal del hombre. Rompe la falsa articulación entre lo simplemente viviente y lo humano, entre el cuerpo y el lógos. La máquina antropológica de Occidente aquí se atasca. (Agamben, 2019: 93)

Se atasca con la irrupción de una risa, podríamos decir, por el devenir de una «chanza», justamente. La cuestión, por tanto, es cómo pensar esa Voz ya no bajo el talante trágico, sino cómico. Una Voz devenida «comedia» significa afirmación de una vida que coincide enteramente con sus formas, una *forma-de-vida* (Agamben, 2001). *Vida devenida* gesto en cuanto no se somete ni a la acción ni a la producción sino al uso de los cuerpos (Agamben, 2014). No es menor subrayar que Agamben podrá pensar esta otra política en la medida que discuta con Michel Foucault el problema de la relación: si para Foucault la dimensión en la política opera siempre bajo las «relaciones de poder», para Agamben la otra política consiste en interrumpir dichas relaciones aun cuando en ellas se juegue un *vínculo negativo* (Agamben, 2014). En estos términos, Agamben desplaza la noción de «acción» sobre la cual se funda una política de la obra por la noción del «uso» que desactiva y vuelve inoperosa a toda máquina soberana:

Inoperoso, improductivo, no trabajo ni *parasse*, el uso es la constante, habitual desactivación de la máquina ontológica, es la potencia que desvela, expone y neutraliza, que destituye todas las relaciones y las suposiciones colaborativas. (Cavalletti, 2022: 133-134)

A esta luz, esa política del uso, vida que habitualmente fue pensada como una Voz negativa, en realidad irrumpe como el lugar de la alegría, experiencia festiva, de corte inoperoso, que solo se alcanza si asumimos la única apuesta que la comedia parece legar a una ética por venir: vivir sin presupuestos.

### **Bibliografía citada**

- Agamben, G. (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-textos.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2014). *L'uso dei Corpi. Homo sacer, IV, 2*. Neri Pozza.
- Agamben, G. (2016a). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016b). *Che cos'è la filosofia? Quodlibet*.
- Agamben, G. (2019). *Polichinela. O divertimento para los muchachos*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2022). *La locura de Hölderlin*. Adriana Hidalgo.
- Castro, E. (2008). *Giorgio Agamben. Arqueología de la potencia*. UNSAM.
- Cavalletti, A. (2022). Uso y anarquía (lectura de Homo Sacer IV, 2). En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 97-118), Almenara Press.
- Dickinson, C. (2011). *Agamben and Theology*. Cambridge University Press.
- Galindo, A. (2005). *Política y mesianismo*. Biblioteca Nueva.
- Karmy, R. (2022). Pensar la voz absolutamente. Giorgio Agamben como pensador cómico. En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 45-78), Almenara Press.
- Kostko, A. (2020). *Agamben's Philosophical trajectory*. Edinburgh University Press.
- Smith, J. (2016). Form-of-life and Antagonism: on Homo sacer and operaismo. En D. Mc Loughlin (Ed.), *Agamben and radical politics* (pp. 189-206), Edinburgh University Press.
- Villacañas, J. L. (2022). Problemas de método. Arqueología e historia. En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 255-286), Almenara Press.
- Nancy, J-L. (1995). *L'essere abbandonato*. Quodlibet.







Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 5 de diciembre de 2024.  
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.



EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

Departamento de  
Filosofía  
Universidad Zaragoza

UAM | Departamento de  
Filosofía

VNIVERSIDAD ID SALAMANCA | DEPARTAMENT DE FILOSOFIA, LÒGICA Y ESTÈTICA

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

UNIÓN EUROPEA  
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

---

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>