

EL CANTO DE LA VIDA: ANIMALIDAD, COMUNIDAD Y MÚSICA  
EN UN CUENTO DE GIORGIO AGAMBEN<sup>1</sup>

The song of Life: Animality, Community and Music on a story  
by Giorgio Agamben

*Paula Fleisner*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*pfleisner@gmail.com*

RESUMEN: La primera publicación de Agamben es un cuento, “Decadenza”, donde se narra la historia de una comunidad de pájaros que retorna cada día, desde hace ya mucho tiempo, a la misma playa a incubar sus huevos, que han dejado de abrirse. Heredero de la tradición poética antihumanista y paródica, cuya glosa ocupará una parte importante de la tarea del Agamben filósofo, el joven escritor de este cuento construye una maquinaria poética en la que amalgama la vida al arte y éste a la posibilidad de una vida en común, que se volverá objeto de su interés filosófico años más tarde.

*Palabras clave:* **animalidad / comunidad / estética / música**

ABSTRACT: Agamben’s first publication is a story, “Decadenza”. It tells the story of a community of birds that return every day, from long ago, to the same beach to hatch their eggs, which no longer open. Heir to the anti-humanistic and parodic poetic tradition, whose gloss would be a major concern for the Agamben philosopher, the young writer of this story builds a machine that merges poetry into life, and the latter into the possibility of a common life, which will become the subject of his philosophical interest years later.

*Keywords:* **animality / community / aesthetics / music**

---

1. Trabajo leído en el marco de XV Congreso Nacional de Filosofía organizado por la Asociación Filosófica Argentina (AFRA), 6 al 10 de diciembre de 2010, Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en la Mesa: “Arte, escritura y animalidad”.

Giorgio Agamben es hoy un filósofo tan célebre que corre el riesgo, tal vez, de convertirse en lo que Nietzsche despectivamente llamaba un “sabio famoso”, un bien alimentado habitante de la ciudad que ha hecho de su sabiduría un “asilo y un hospital para malos poetas”<sup>2</sup>. Famosos y repetidos hoy hasta el cansancio, su intervención en el debate biopolítico, sus análisis de la excepción soberana, su extraña lectura de un Pablo mesiánico, han sido tan comentadas y discutidas que más valdría aquí ocuparnos de una cuestión menor: su primera publicación, que es ni más ni menos que un cuento. Un paseo por la producción temprana de este renombrado filósofo acaso proporcione si no algunas claves para comprender su pensamiento posterior, al menos algo de novedad –y de divertimento– en el campo del comentario de su obra.

Inmediatamente después de participar del primero de los seminarios que diera Heidegger en *Le Thor* (1966), Agamben publica en las revistas *Tempo Presente* y *Nuovi Argomenti*, una serie de poemas cuya lectura evidencia la importancia del arte en su filosofía por venir y su idiosincrática relación con la poesía<sup>3</sup>. Bajo la sombra de unos frondosos

2. Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005, p. 159. Nietzsche refiere aquí, sin citar, la carta de Hölderlin a Christian Ludwig Neuffer del 12 de noviembre de 1798, cfr. G. Mieth (ed.), *Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe*, München, Hansen, Vol.2, p. 728. Por su parte, Agamben recupera esta idea hölderliniana según la cual la filosofía es un hospital en el que el poeta desafortunado puede refugiarse con honores, en “Creazione e salvezza” donde busca, como ya lo había hecho desde *Stanze*, el lugar común entre la verdad y la belleza, la relación entre la “tarea profética de la salvación” encargada en la modernidad a la crítica y a la filosofía, y la “tarea angélica de la creación”, heredada por la poesía, la técnica y el arte. Cfr. G. Agamben, “Creazione e salvezza” en *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, especialmente, pp. 13-15.

3. Agamben no ha vuelto a publicar poemas desde ese momento, ni ha querido reunir las tres series de poemas en un libro. Sin embargo, todo su pensamiento se produce en la intimidad con la poesía, tal como lo explicita, por ejemplo, en una carta del 26 de abril de 2005 a L. De la Durantaye. Allí, Agamben afirma: “I indeed began by writing poems, but I don’t believe I ever renounce that. On the contrary, it was as if I didn’t really begin to write poems until philosophy entered my life. *Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.*” Cfr. L. de la Durantaye, *Giorgio Agamben, a Critical Introduction*, Stanford/California, Stanford University Press, 2009, p. 59. En “Le Philosophe et la Muse” (1985) Agamben retoma la anécdota que cuenta que Platón quemaba las tragedias sobre Aquiles luego de conocer a Sócrates y ofrece una explicación del abandono platónico de la poesía que podría considerarse también como una explicación de su propio “abandono” de la poesía. Allí dice: “[...] le bûcher que consume les rouleaux de l’Achilléide ne signifie pas l’abandon pur et simple de la poésie, mais sa reprise dans une sphère plus vraie [...] où l’agon poétique devient un combat réel. C’est pourquoi Platon compose devant les flammes un ultime vers [...] Le congé de la poésie a encore une forme poétique, parce que la philosophie est la poésie enracinée dans le vrai -la vraie, l’ultime poésie”, G. Agamben, “Le Philosophe et la Muse”, en *Le nouveau*

árboles de la “hermosa Provence”, el viejo filósofo hizo posible la filosofía para el joven aprendiz de jurista y despertó su vocación filosófica, es decir, la revocación de toda otra vocación, el pensamiento<sup>4</sup>.

No obstante, incluso antes de su brevísimo poemario o de su encuentro fundamental con Heidegger, en 1964, el joven estudiante de leyes publica el cuento “Decadenza” en la revista romana de ciencia-ficción *Futuro*. Es en esta única incursión en la ficción donde querría detenerme.

Allí se narra la historia de una comunidad de pájaros que, desde hace ya mucho tiempo, retorna cada día a la misma playa para incubar sus huevos, que han dejado de abrirse. El narrador es un pájaro perteneciente a una generación intermedia, la “penúltima antes de que los huevos dejaran de abrirse”<sup>5</sup>, entre los viejos jefes, que conocen el sentido del ritual y pasan sus días inventando estrategias para lograr una apertura que no llega, y los jóvenes, que ven en la incubación algo morboso e insano, sospechan que nada hay dentro de los huevos y complotan para romperlos. Un cuento breve y desolado, en el que se da cuenta de la irreparable decadencia de una bella especie de aves que contempla, perpleja, su destino de extinción. Un cuento que, como diría Nietzsche de su primer libro, es “todo presagio”.

Esta juvenil escritura literaria deja esbozadas algunas temáticas que serán centrales no sólo en los poemas y artículos de los años inmediatamente posteriores, sino también en toda la producción teórica de Agamben hasta hoy. Por un lado, se refleja aquí una preocupación por el misterio de la “vida”, problema cuyo tratamiento se convertirá, tras la lectura de Foucault y Deleuze, en “la tarea de la filosofía que viene”<sup>6</sup>. La “vida” será aquí esa “especie de centro frágil e inquieto que las for-

*Commerce* n° 62-63, Paris, Nouveau Quartier Latin, automne 1985, p. 79. En ese mismo artículo, algo más adelante explora otra tradición que explica burlescamente el abandono platónico: tal vez, simplemente, Platón era un mal poeta. “Le poète qui écrit de mauvais vers: nous connaissons tous ce personnage embarrassant, car nous avons tous été ce poète” (*Ibid.*, p. 85).

4. En una entrevista de 1999, Agamben afirma que fue en esos seminarios con Heidegger que “la filosofía se hizo posible” para él; allí señala también que una auténtica vocación filosófica no es otra cosa que la revocación de toda otra vocación. Cfr. J. B. Marongiu, “Agamben, le chercheur d’homme”, en *Libération*, Paris, April 1, 1990, pp. i-iii.

5. G. Agamben, “Decadenza” en *Revista Futuro*, n° 6, Roma, Futuro, 27 maggio-27 giugno, 1964, p. 28. En adelante se abrevia “D” y se refiere a la página entre paréntesis al lado de la cita. La traducción en todos los casos es mía.

6. Cfr. G. Agamben, “L’immanenza assoluta” en *La potenza del pensiero*, Vincenza, Neri Pozza, 2005, p. 377.

mas no alcanzan” que describe Artaud en “El teatro y la cultura”<sup>7</sup>. Una temática, la de la “vida” a la que, por lo demás, ya ha dedicado no sólo los diagnósticos negativos sobre su progresivo solapamiento y sobre su desnudización, a través del concepto de “vida desnuda”, sino también una consideración más amplia de “lo viviente” y una concepción de las “formas-de-vida” que augura múltiples modos posibles para la vida.

Por otro lado, esta preocupación está acompañada en el cuento, así como en el resto de su obra, por una reflexión en torno a los modos del lazo común, o de la vida dentro de una “comunidad” (en este caso de pájaros). Pero también, se evidencia aquí una particular mirada acerca de la relación entre la “vida” y el “canto” y acerca de la relación del “pájaro poeta” con la comunidad que, de alguna manera, sienta las bases para una comprensión del fenómeno de la vida desde una perspectiva estético-política conjunta que acaso valga la pena revisar. Es decir, se evidencia en el cuento una manera de pensar las relaciones intrínsecas entre arte y política que, a pesar de que no suele ser tenido en cuenta por sus comentaristas, también serán una constante en la reflexión filosófica agambeniana.

De este modo, propongo a continuación, y quizás sólo a modo de “divertimento” y de “capricho”, una interpretación de este cuento a la luz de los desarrollos conceptuales posteriores de Agamben, con el objetivo de poner en evidencia una temprana preocupación por la “vida” que se presenta siempre en la interrelación entre arte y política.

### 1. *Animal que sufre, potencia impotente*

Lo primero que resulta sugerente, sobre todo si lo leemos desde la discusión actual acerca de la animalidad –que el propio Agamben retomará muchos años más tarde en *L'aperto, l'uomo e l'animale*–, es el hecho de que el cuento esté escrito desde el punto de vista de un pájaro: la primera publicación agambeniana es una invención literaria que *encarna* un animal antes de hacer de él una “cuestión de la que ocuparse”, como decía Elizabeth Costello, el personaje de Coetzee<sup>8</sup>. Y aquello de lo que se ocupa el cuento, además, es el enigma mismo de la vida, lo que podríamos llamar, desde la biología filosófica

de Jonas, el sustrato común a todo lo viviente: la posibilidad de dejar de ser, la precariedad de la existencia o la irrevocable mortalidad de lo viviente<sup>9</sup>. Un pájaro narra la historia de la posible revocación de la existencia para toda su especie: angustiada, su comunidad, enfrenta la posibilidad de la extinción. Un pájaro narra, mejor, un estado, un estado cuyos motivos se desconocen y cuyo futuro es aún más incierto. Nada sucede en el cuento más que el desesperado relato de un misterio que continúa, como la vida en la moranteana *Isola di Arturo*, siendo un misterio<sup>10</sup>. Un misterio que permanece en su condición de misterio y, como tal, se vuelve una parodia de sí mismo, una parodia de todo reenvío a una esfera ulterior que pudiera develarlo. La vida misma, la posibilidad de su continuidad, son aquí un secreto, un misterio, pero no sagrado y separado, sino íntegramente profano y restituido a lo cotidiano y mundano.

A través de largas descripciones de ojos, plumajes, cuellos, cantos y hábitos, este cuento ofrece una interpretación de lo animal independiente de la metáfora obvia de las sociedades humanas, una mirada que suspende la “excepción humana” y que exhibe una angustia común frente al peligroso equilibrio entre el ser y el no ser en el que los seres vivos se debaten. Y se desliza, por ello, hacia un interés por lo viviente más allá del “sujeto” humano; interés que se hará explícito en los poemas inmediatamente posteriores donde las especies convergen y desbordan, asombradas, una sobre otra, en el instante en el que animales y hombres, héroes y dioses, exhiben el vacío central que habitan y resisten toda reconfiguración mitológica.

Veamos rápidamente un ejemplo. Una cadena de sueños se entrelaza en el primero de los poemas compilados en “Ricerca della pietra e dell'ombra” (1968), produciendo un continuo en el que lo vivo y lo inerte, lo material y lo inmaterial, lo concreto y lo abstracto yacen unos junto a otros sin jerarquías aparentes. Relación sin dependencias recíprocas, pero no por ello arbitraria, esta sucesión anuda la ley a la gracia, la muerte al destino y el destino a la vida:

7. A. Artaud, “El teatro y la cultura” en *El teatro y su doble*, trad. F. Abelenda y E. Alonso, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 13. El primer artículo publicado por Agamben estará dedicado precisamente al teatro artaudiano. Cfr. G. Agamben, “La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra” en *Tempo presente*, vol. 11, n° 3-4, Roma, marzo-aprile 1966, pp. 59-70.

8. Cfr. J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. J. Calvo Perales, Buenos Aires, Mondadori, 2005, p. 103.

9. Cfr. H. Jonas, *El principio de la vida. Hacia una biología filosófica*, trad. J. Mardomingo, Madrid, Trotta, 2000, pp. 17-18. Sigo de cerca la lectura de la relación Jonas-Coetzee, así como la caracterización del problema de lo animal, que propone E. Galiazo en su artículo “Bodas de sangre. Una monstruosa tentativa de amar a los animales pensada desde el concepto nietzscheano de subjetividad”, en M. B. Cragnolini (comp.), *Modos de lo extraño*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, pp. 51-65.

10. Me refiero a la segunda novela de E. Morante, a cuyo análisis Agamben dedicara “Parodia” en *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 39-56.

Il destino sogna  
e sogna la vita.  
La vita sogna  
e sogna la maschera.  
La maschera sogna  
e sogna dio.<sup>11</sup>

Vida, máscara, dios (y, luego, palabra, Rosa, hombre, piedra) relacionados a través del sueño. Anhelos o temor, deseo o pesadilla, la vida asume su relación con la máscara, la provisoriedad, la multiplicidad de sentidos, la ausencia de identidades fijas, la celebración carnavalesca, pero también con la decisión de perspectiva, de forma: la vida se sueña enmascarada, vestida, festiva. Pero esta perspectiva se sueña fundamento, se piensa vestidura, no disfraz. La vida y dios mediados por la máscara. En esa ambivalencia fluye el poema, de modo tal que no pueda decidirse (escindirse) el significado de las relaciones en este continuo.

Acaso una tímida perspectiva continuista que contempla, en su inarticulación muda, el resto de lo humano y de lo animal. Perspectiva que será retomada muchos años más tarde cuando, con la incorporación de la interpretación averroísta de la potencia pasiva en Aristóteles, Agamben haga un llamamiento a cuestionar toda nuestra “comprensión de lo viviente” y caracterice a la vida “como una potencia que incesantemente excede sus formas y sus realizaciones”<sup>12</sup>. Así, no habrá de sorprendernos cuando la figura del “musulmán” (esa figura ni muerta ni viva que deambula por los campos de concentración nazis) se nos presente como la exposición de las condiciones del padecimiento: una pasión trascendental que, alejada ya de todo rastro humano, es aquello que los vivientes comparten. Una potencia que es la potencia de padecer, *potentia passiva*, que se revela como aquello que somos en la comunidad de las especies: un poder, el de sufrir, que eso que queda del hombre comparte con los animales. El sufrimiento, que ya ni siquiera es angustia, sino puro padecer, es la experiencia de una potencia que es potencia de no poder, posibilidad sin poder, posi-

11. G. Agamben, “Ricerca della pietra e dell’ombra” (Búsqueda de la piedra y de la sombra) en *Nuovi argomenti*, n° 11, 1968, p. 27. Una posible traducción: “El destino sueña/ y sueña la vida./ La vida sueña/ y sueña la máscara./ La máscara sueña/ y sueña a dios.”

12. G. Agamben, “La potenza del pensiero” (1987), en *La potenza del pensiero*, ed. cit., p. 286.

bilidad de lo imposible, como señala Derrida analizando a Bentham<sup>13</sup>. El musulmán y el animal no son el tipo excepcional de *zoon logon echon*. La pregunta por la potencia y la tenencia del *logos* que ha guiado siempre las investigaciones en torno a la excepcionalidad humana muestra su radical impertinencia, su tramposa arbitrariedad. El resto del hombre es a la vez aquello que han producido los sangrientos engranajes de la secularizada maquinaria teológica y aquello que expone (en su imposibilidad última) su pertenencia al sustrato común de lo viviente. No obstante, allí donde está el peligro, crece lo que salva, reza el poema hölderliano. Es a partir de este *ethos* mínimo, morada de todo lo viviente en la precariedad y revocabilidad irreductible de la existencia, que el hombre podrá reconstruir su lugar en el presente, dirá el Agamben filósofo, acaso recordando su pasado poético.

## 2. La vida en común y el canto

Pero, como dijimos, en “Decadenza” se presenta además, una relación intrínseca y tensa entre la vida y el canto, relación que sucede en el seno de una comunidad de pájaros. Una gran parte del cuento está dedicada a explicar el fenómeno del Canto de la vida, que entonaban los huevos antes de dejar de abrirse y su relación con el canto de los poetas que lo emula. Una lección sobre la imposible relación entre la disciplina filosófica llamada Estética –surgida en el seno del pensamiento ilustrado que entroniza la figura de lo humano– y un arte que sea arte de lo viviente.

Como si fuera necesario salirse de la esfera de lo humano para describir la relación entre el canto y la vida, como si el arte que se relaciona con la vida desbordara el ámbito de la esteticidad, eminentemente humano, eminentemente formador y legitimador de lo “humano”, para asentarse en lo abierto, en un “entre” que vuelve inoperante la separación misma de hombre y animal. Porque, como señala Guadalupe Lucero a propósito de la lectura deleuziana de Messiaen, “si el hombre deja de distinguirse del animal, también el arte deja de ser un privilegio del hombre”<sup>14</sup>. Así, podríamos suponer que en este cuento se nos presenta una teoría del arte inhumano, en el que se juega una relación posible con la vida.

El narrador distingue entre el Canto de la Vida, el canto que emanaba de los huevos antes de que dejaran de abrirse, y el canto de los

13. Cfr. J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Maciel, Madrid, Trotta, 2008, p. 44.

14. G. Lucero, “La presencia de O. Messiaen en la estética deleuziana” en *Jornada de Reflexión en Música*, Buenos Aires, Fundación CEAMC, 2009.

poetas, entre los cuales el más eminente en su especie es Marco, el viejo pájaro que se pasea por las ruinas de la antigua Casa de la Vida (el edificio de algas y arcilla en el que intentaron proteger los huevos cuando surgió el problema). Los dos, el Canto y el canto, comparten una misma naturaleza (por ello le dieron al segundo el nombre del primero): “ambos nacen de un infinito apagamiento de la vida”, apagamiento seguido de una pausa en la vida real pero no de una detención “sino del abrirse de nueva vida que tiene lugar en el espíritu, en el cual es repetida la experiencia real” (D, p. 30). Pero, en realidad, el segundo no es sino una imitación imperfecta y destinada a fallar del primero: falsa y alejada de la vida es la palabra de los poetas, aunque más cercana a ella que cualquier otra cosa que no sea el Canto de los huevos.

Situación paradójica la del poeta que, lejos y cerca de la vida, quiere dar forma a lo informe, expresión a lo inexpresable. Marco, el poeta más importante que haya habido en la comunidad, es la figura misma de esa paradoja: se encarna en él la tensión entre lo más refinado y lo más primitivo, lo más artificioso y lo más espontáneo, lo noble y lo innoble. Marco es, entre los de su especie, el artista de vanguardia, pues su nuevo estilo consiste en hacer de su obra una reflexión sobre la obra. Su originalidad consiste en que la materia de su arte es el propio arte: “él fue el primero en elegir como objeto de su arte el Canto mismo, realizando armonías desconocidas” (D, p. 30). Su arte, bello y único, “consciente de sí”, es, no obstante, tan sólo un reflejo pálido del Canto de los huevos.

“El Canto nos parece la esencia misma de nuestra naturaleza y la creación más bella de nuestra raza” (D, p. 30). Sólo una vez, en su infancia, pudo el narrador oír el Canto de la Vida y participar del ritual de incubación, mas, para expresar esa experiencia extática de desmayo y transfiguración en la que las armonías del Canto atravesaron su cuerpo, toda palabra es insuficiente. Música que es a la vez esencial y creada. Principio capaz de poner orden y belleza en el caos de la vida, creación que se une a la vida y que, no obstante, no puede confundirse con ella, pues todas las creencias de esta raza están basadas en la sutil distinción entre el Canto y la vida.

La vida es un don divino, pero sola, por su naturaleza se vuelve hacia el mal, se inclina hacia los sortilegios y las diabluras. Nosotros la sufrimos y quien sufre desea la vida en modo ilimitado y furioso hasta que termina por perderla, salta más allá de ella y hace acrobacias (D, p. 31).

Sólo el Canto puede restituirle gracia y dignidad, “la pura verdad de la vida, la obra de todos, gracias a la cual nos sentimos partícipes de una vida más alta” (D, p. 31). Un canto de Marco expresa perfectamente el significado de esta diferencia entre la vida y el Canto. La melodía, con una simpleza sólo aparente, despliega una doble serie de sonidos que, sincrónicamente, se superponen y se acompañan: la primera serie, que “representa” la vida, es alternativamente impetuosa y dulce, en apariencia poco unitaria; su unidad está dada por la inmediatez brutal y caótica de varios sonidos que son ruidos naturales; la segunda serie (y he aquí el mecanismo poético) reproduce, desde el punto de vista exterior, las mismas armonías “pero las mueve a una esfera más alta, poniendo orden y belleza allí donde había caos”. “Cómo lo hace es inexplicable para mí” (D, p. 31), porque las dos series parecen idénticas y las variaciones están disimuladas hasta devenir imperceptibles. Tal es la extraña relación entre el Canto y la vida, que, distinguiéndose, fundan esta comunidad de pájaros que comparten sólo su soledad.

Al modo de “La secta del Fénix” borgeana, “Decadenza” narra misteriosamente el secreto a voces de la vida en su eterno flujo; no obstante, a diferencia del rito simplísimo pero efectivo de aquella, hay aquí un ritual vacío que no logra despertar el canto de los huevos y hunde a la comunidad en la oscilación entre la desesperación y el escepticismo. Lo que constituye la esencia misma de la naturaleza de su pueblo, nos cuenta el narrador, es el “Canto de la Vida”. Esta esencia es, sin embargo, una esencia creada, la creación más bella de su raza. Tal vez, lo que está en juego aquí es la posibilidad de constitución de una comunidad a partir de cierto tipo de cohesión que produce el canto –como parece sugerir Cacciari en relación a la expulsión platónica de los poetas<sup>15</sup>. El Canto ha cesado: se agotó la posibilidad de que la vida se desarrolle en formas nuevas y múltiples a través del Canto, que la ordena. El Canto ha cesado quizás en el momento en que el mito perdió su fuerza ficcionante, su capacidad creativa, y se volvió sólo poder coercitivo, en el que la ficción se quiso directriz y el mito se volvió fusional. Aunque esto último sea sólo una conjetura externa y, en el fondo, humanizante, pues nuestro pájaro nada sabe de las causas del extraño mal que se cierne sobre su raza. Su inocencia es la medida de su impotencia.

El Canto es acaso el elemento aglutinante que, sacralizando la vida, ordenándola y embelleciéndola, la hace soportable. La vida, para

15. Cfr. M. Cacciari “El hacer del canto” en *El dios que baila*, trad. V. Gallo, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 11-56.



reproducirse, tiene que traicionarse, ella es lo que empuja siempre al borde de la muerte. El Canto es la repetición idéntica pero distinta, de la vida, repetición que la ordena y la “salva”. Sin el Canto que la constriñe, la vida no puede expandirse y se extingue. Arrojadados al abismo de la extinción irremediable, vivir les parece ahora insensato y todas las antiguas convicciones corren el riesgo de caer en el vacío.

### 3. La crisis de la transmisión de la cultura

Finalmente, el cuento también presenta el conflicto de la transmisión de la cultura –cuestión que será abordada conceptualmente en *L'uomo senza contenuto* (1970) y que, a través de la lectura atenta de Benjamin, será otra de las constantes en el pensamiento de Agamben. Ubicado en el lugar de entrecruzamiento entre las generaciones en pugna –los ancianos que buscan soluciones y los jóvenes que complotan– el narrador es testigo de la imposibilidad de la transmisión de un contenido cultural específico, contenido que, además, es aquel en el que se juega la supervivencia de la especie. Acaso sólo la asunción de esta destrucción de la transmisibilidad y una concepción de la música (y del arte) como potencia aglutinante que no implique la remisión al fundamento negativo que nunca se hace presente, podría permitir pensar, desde la propia filosofía agambeniana, otros finales posibles para este cuento que se detiene en la descripción angustiosa de la situación. Un arte que sea “promesa de felicidad” y que pueda, por ello, relacionarse de otro modo con la vida: no una fusión del arte y la vida a través de la elevación de la vida por el arte –al modo de la teoría idealista del arte–, ni tampoco una fusión producida por el rebajamiento del arte a la vida –la destrucción de la obra de arte propuesta por las vanguardias–, sino la promesa de asumir la indistinción en la que lo vivido y lo poetado yacen, en la que vida y poesía coinciden plenamente en una forma-de-vida o, finalmente, en la que la vida es pensada ella misma como un arte, suspendida ya toda relación con el derecho<sup>16</sup>.

No avanzaremos aquí en el concepto de forma-de-vida y su relación con el arte, que, al parecer, todavía está siendo elaborado. He querido aquí indicar cómo, heredero de la tradición poética antihumanista y paródica, un joven escritor construye una maquinaria poética en la

16. Cfr. por ejemplo, G. Agamben, “Disappropriata maniera” (1991), en *Categorie Italiane*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 95; “No amanece el cantor” en AA. VV., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996, p. 47; y *Altissima povertà, Regole monastiche e forma di vita*, Vincenza, Neri Pozza, 2011, p. 47.

que amalgama la vida al arte y éste a la posibilidad de una vida en común, cuestiones, todas ellas, que se volverán objeto de su interés filosófico años más tarde.

