

El cuerpo que viene. Sobre la inapropiabilidad y el uso en el materialismo agambeniano

FLEISNER, PAULA / CONICET-UBA - pfleisner@gmail.com

Eje: Cuerpo, política y crueldad Tipo de trabajo: ponencia

^a Palabras claves: cuerpo – inapropiabilidad – uso – medialidad - inoperosidad

› Resumen

En el último volumen de *Homo sacer, L'uso dei corpi* (2014), Giorgio Agamben propone pensar los cuerpos por fuera del paradigma de la efectualidad que quiso hacer de toda materia un sustrato y del cuerpo humano la “propiedad” de un alma o una conciencia, a partir de concepto de “uso”. Allí, discutiendo la doctrina fenomenológica del “cuerpo propio” y su aporética originariedad, Agamben afirma el carácter absolutamente inapropiable que revela todo cuerpo en su “uso”, dando lugar a una nueva concepción de la corporalidad como pura exposición o puro medio. Este modelo del “uso del cuerpo” es aquí analizado en relación a sus avatares filosóficos (desde Aristóteles hasta Foucault o Heidegger). Sin embargo, antes, en “Les corps à vernir” (1997) o en “Lucrezio, appunti per una drammaturgia” (2008) había sido pensado en relación con los cuerpos en la danza, donde las funciones corporales “se han vuelto inoperosas y se abren a otro uso”. También en *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (2015) el filósofo italiano volverá a pensar el cuerpo devenido sólo un cuerpo de aquel extraño personaje de la comedia del arte: Polichinela ya no es el cuerpo de la metafísica occidental (el presupuesto animal del hombre), ni el cuerpo edénico o paradisíaco (perdido y reencontrado), sino el cuerpo cualquiera, el cuerpo en contacto gozoso consigo mismo y con otros cuerpos. En el presente trabajo se analizará la proveniencia estética de esta concepción agambeniana del cuerpo que, al final de su ambicioso proyecto de diagnóstico del funcionamiento del poder político occidental, le permitirá pensar otra política “que muestra qué puede un cuerpo cuando toda acción ha devenido imposible”. Lejos de una salida “impolítica”, la apuesta agambeniana será estudiada como un materialismo gestual e imaginal que piensa el cuerpo como el tercer género que se muestra cuando la vida vegetativa y la forma-de-vida coinciden. De esta manera, se buscará volver a pensar el vínculo entre las reflexiones estéticas agambenianas y su propuesta ontológico-política.

› **Presentación: una ontología estética**

La estética ha sido el laboratorio de experimentación conceptual en el que Giorgio Agamben ha puesto a prueba sus ideas políticas más importantes. La poesía, la literatura e, incluso aunque en menor medida, la danza y el cine, han sido aliados fundamentales para la construcción de una resistencia, una salida “gestual”, frente a la máquina biopolítica, antropológica y teológica cuyo funcionamiento ha descrito a lo largo de los nueve volúmenes de *Homo sacer*. La estética, disciplina filosófica ocupada de la *aisthesis*, en su ambigüedad constitutiva entre sensación y sentimiento, y cuya facultad predominante es la no menos anfibológica imaginación, ha sido la *stanza* filosófica para pensar la inoperosidad y la desobra, el lenguaje sin residuos esencializantes y la paraontología literaria, la pura medialidad sin fin y la unicidad de lo viviente, entre otras cuestiones.

También la concepción agambeniana de los cuerpos inapropiables ha comenzado a gestarse en el encuentro con o en el estudio del arte. Si la violencia sobre los cuerpos en Occidente está sostenida sobre una decisión soberana de despojar a lo viviente de sus formas y de transformar a los cuerpos en sustratos fisiológicos pasivos y administrables, es decir, en hacer de los cuerpos “vidas desnudas”, el modo en que la corporalidad se hace presente en el arte ha permitido a Agamben pensar por fuera de la apropiación y la pertenencia, las posibilidades de “vestir” o “disfrazar” la vida a través de un uso totalmente nuevo de los cuerpos.

Ciertamente, al comienzo de la saga, en *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995), Agamben señalaba sus reparos a la hora de aceptar la esperanza foucaultiana de “otra economía de los cuerpos y de los placeres” (Foucault, 1990: 194) como horizonte de una política nueva. Allí sostenía que era necesario volver a pensar la noción de cuerpo, así como Foucault había revisado las de sexo y sexualidad, pues el cuerpo “es siempre cuerpo biopolítico y vida desnuda, y nada en él y en la economía y sus placeres parecería poder ofrecernos un terreno firme contra las demandas del poder soberano” (Agamben, 1995: 209). Sin embargo, justo antes de abandonar la investigación que lo ocupara por veinte años, en el último volumen *L'uso dei corpi. Homo sacer IV. 2*, Agamben propone pensar, a partir del concepto de “uso”, los cuerpos por fuera del paradigma de la efectualidad que dominó Occidente y que quiso hacer de toda materia un sustrato y del cuerpo humano la “propiedad” de un alma o una conciencia. Allí, discutiendo la doctrina fenomenológica del “cuerpo propio” y su aporética originariedad, Agamben afirma el carácter absolutamente inapropiable que revela todo cuerpo en su “uso”, dando lugar a una nueva concepción de la corporalidad como pura exposición o puro medio. Este modelo del “uso del cuerpo” es aquí analizado en relación a sus avatares filosóficos (desde Aristóteles hasta Foucault o Heidegger).

En lo que sigue quisiera explorar la hipótesis de que este cambio de perspectiva se produce a partir de los análisis coyunturales que Agamben propone a propósito de su encuentro con algunas obras de arte. Se

trate del arte coreográfico de Hervé Diasnas, de su propia incursión en la dramaturgia para una coreografía de Virgilio Sieni, o de su más reciente reflexión en torno a los frescos de Giandomenico Tiepolo en Zianigo, es en un “cuerpo a cuerpo” con el arte que nuestro filósofo encuentra un modo de pensar los cuerpos desujetados y logra formular una teoría del uso como gesto polar, es decir, como campo de tensiones entre apropiación e inapropiabilidad.

› **La danza es un gesto**

En “Note sul gesto” (1992) Agamben había ensayado una búsqueda de la vocación política del cine a partir de la consideración de un tercer género de acción: el gesto. Ni actuar (*agere*) ni hacer (*facere*), el gesto es un asumir y un soportar, según la definición de Varrón que Agamben retoma. Entre la *poiésis* (medio con vistas a un fin) y la praxis (fin sin medios), se abre una esfera de pura medialidad que escapa a la falsa alternativa entre medios y fines en la que la moral ha quedado atrapada. Esa exhibición de un medio en cuanto tal es el gesto en el que consiste la danza: casi al pasar y sin mayor desarrollo, Agamben afirma que “[s]i la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medio de los movimientos corporales” (Agamben, 1996: 52). Comunicación de una comunicabilidad, el gesto del que baila es un uso del cuerpo no orientado a la acción apropiadora sino a la exposición de cuerpo mismo como medio inapropiable.

En 1997 Agamben escribe un artículo sobre el arte coreográfico de Hervé Diasnas, especialmente sobre la obra *Dnaba ou le Premier Silence*, donde encuentra un *Novum Organum* de la experiencia corporal. La coreografía de Diasnas, nos dice, ya no es una escritura (según la visión mallarmeana de la danza como una escritura corporal) sino la lectura de un texto ilegible o ausente, una “coreografía”. El baile se transforma en una nueva tecnología en la que lo viviente y lo inorgánico, el cuerpo y el objeto, el bailarín y la marioneta, intercambian los roles y entran en una zona de indiferencia creadora que “traza el diagrama de un cuerpo por venir” (Agamben, 1997: 7). Contra el primado de la marioneta impuesto por Kleist al teatro moderno y su desorganización cruel e integral del cuerpo humano (Artaud, Decroux, etcétera.), las coreografías de Diasnas deponen sin nostalgias el mandato de igualar el cuerpo escénico al cuerpo edénico de la marioneta (cuya “vida” es meramente contemplativa) y transforman los cuerpos danzantes en animales ilimitados —en *Le Premier Silence*, donde la marioneta detrás del bailarín corta el hilo, el bailarín deviene “mitad golem, mitad insecto, a veces mono, a veces escorpión, reptá, convulsiona, cabecea, luego reencuentra provisoriamente la vertical” (Agamben, 1997: 7). Un cuerpo animal, tomemos nota, que tampoco es un “retorno” a la *zoé* (una vida natural que se nutre y reproduce) sino un ser sin fondo en el que forma e informe, cuerpo vivo y objeto inerte, lo viviente y lo inorgánico,

entran en un sistema nuevo en el que pierden su función propia (finalidad, podríamos decir) y funcionan juntos en el umbral de su indistinción (su pura medialidad).

El bailarín de Diasnas ya no es una súper-marioneta de cuerpo hiper-tecnificado, sino un condenado amordazado (como el actor mímico) y amarrado a un poste (como el actor parlante)¹: en su cuerpo “la inmovilidad se disloca a cada instante en movimiento y [...] los movimientos arrastran una masa importante de inmovilidad” (*Ibidem*: 8). En este juego, todo acto que realice el cuerpo danzante deja irreductiblemente intacta su potencia (o su impotencia), pues él es nada más que “la presentación de un absoluto estar-atado” (*Idem*).

Como vemos, en esta reflexión sobre la danza Agamben considera de modo más dinámico la relación entre lo inorgánico y lo vivo: los objetos ya no son aquí “dispositivos” que entran en relación extrínseca con lo viviente para configurar “sujetos” (Agamben, 2006: 21), sino bio-objetos, como decía Kantor², que entran en relación con tecno-cuerpos. Es a través del análisis de un ejercicio artístico contemporáneo que Agamben ha llegado al límite mismo de su propia noción de “vida”: una zona de indiferencia inexplorada entre lo natural y lo artificial que podría ser un modo de pensar el uso gestual del cuerpo que pueda poner en jaque la violenta construcción sistemática de “vida desnuda” —una forma-de-vida donde los guiones sean la revocación del primado de lo orgánico y la vida sea reemplazada por lo existente. En la medida en que, en las coreografías de Diasnas ya no es posible distinguir entre la tecnología y la biología, otra concepción de lo existente, que incluya lo viviente pero no excluya lo no-vivo —inorgánico o artificial—, podría esconderse en estas ocasionales reflexiones sobre la danza. Así, este texto resonará cuando muchos años más tarde, Agamben, por un lado, piense la vida como una declinación política del ser (Agamben, 2014: 261) o como uno de los modos de expresión de la sustancia única (*Ibidem*: 296), alejándose del privilegio otorgado a lo viviente para pensar lo existente; y por el otro, cuando analice la figura aristotélica del esclavo como un cierto uso del cuerpo (*tou somatos chresis*) entendido como una actividad que no es reductible al trabajo, a la producción (*poiésis*) o a la *praxis* o, directamente, como una privación de obra (*argos*). Un confundirse de los límites que separan la *physis* del *nomos*, una mezcla inaudita de instrumento artificial y ser humano, el cuerpo del esclavo —como el del bailarín de Diasnas— es a la vez una actividad improductiva, una indiferencia entre el cuerpo propio y el de los otros, entre artificio y naturaleza, entre *poiésis* y *praxis* (Agamben, 2014: 38-42).

¹ Agamben retoma aquí la distinción entre actor y mimo propuesta por Etienne Decroux en *Paroles sur le Mime* (1963), (ed. inglesa citada, 1985: 47). Para una explicación de la técnica decrouxiana, cfr. Lehart, 2007.

² Cfr. Kantor, 1990: 55 y Susmansky Bacal, 2014: 182 y 256-281. Los bio-objetos son concebidos como máquinas móviles que hacen tambalear de modo irónico las fronteras entre lo vivo y lo muerto. No se trata de un culto a la tecnología sino de la introducción de una molestia, interferencia o destrucción de los personajes escénicos.



Imagen 1: Hevé Diasnas, *Dnaba ou le Premier Silence*

› ***Fisiología materialista: el cuerpo inoperoso de la diosa, que baila***

Ya bien avanzada su tarea diagnóstica sobre el funcionamiento del poder en Occidente, en 2008, Agamben participa con la traducción de algunos fragmentos del *De rerum natura* de Lucrecio y con redacción de la dramaturgia en la obra de danza de Virgilio Sieni, *La natura delle cose*. Cinco bailarines en escena (cuatro varones y una figura femenina) que forman un único cuerpo hecho de cuerpos: figuras indefinidas pero no amorfas de unos cuerpos cubiertos de simulacros de hombres y diosa que promueven la confusión de lo existente más acá de la tarea de vivisección a la que el poder soberano (con sus brazos filosófico, teológico, político, médico o económico) lo ha condenado, podríamos decir.

La publicación del libro sobre la obra incluye un pequeño texto (“Lucrezio, appunti per una dramaturgia”) en el que Agamben explicita su particular interpretación del discípulo de Epicuro no con el objetivo de dar a conocer su apropiación conceptual del filósofo romano sino para ayudar a poner en movimiento unos cuerpos. Venus, la diosa invocada en el comienzo del poema filosófico de Lucrecio, es la fuerza vivificadora de la naturaleza que introduce el deseo (*aveo*) en los seres vivos y que hace nacer y crecer todas las cosas, pero es a la vez la fuerza que desactiva y vuelve inoperosas las “feroces obras de los hombres” (Agamben, 2008: 7). Y esta diosa, como todos los dioses epicúreos, no es una divinidad celeste y separada, fuera del mundo, sino un cuerpo tenue y sutil suspendido en las grietas y hendiduras entre los mundos, un cuerpo cuyas funciones están abiertas a otros usos posibles (*Ibidem*: 12). Por ello, el cuerpo beato e inoperoso de los dioses es el paradigma del cuerpo del sabio que logra emanciparse de la tradición y de la religión para llegar a la amistad.

En los “Apuntes coreográficos” del texto, Agamben subraya la necesidad de pensar el movimiento de los bailarines como irreligioso y sin rastros de un ritual y, por lo tanto, sus gestos como gestos profanos. La danza debe corresponder en los cuerpos al *staccato*, al martillante aislamiento, de los versos lucrecianos. Cuerpos tenues y tensos, como los de los dioses con sus cuasi-órganos, los cuerpos bailarines están hechos de imágenes y, por ello, están siempre fuera de sí (Agamben, 2008: 14). Los cuerpos irradian

tenues partículas danzantes, ellos mismos emiten danza: como si emitiesen sus gestos al mismo tiempo en que los reanudan. Por ello, el movimiento del cuerpo que baila no puede tener una finalidad, el movimiento es un uso del cuerpo y el uso no es fin ni función: es “lo que se produce en el acto mismo del ejercicio como un deleite interno al acto” (*Ibidem*: 16). Lejos ya de todo *utilitatis officium*, los movimientos del cuerpo se revelan como “gestos y medios puros, cuyo uso propio consiste en la exhibición de su propia medialidad, en su ser primero que nada danza y «uso de sí»” (*Idem*).

Para dimensionar la importancia de estas consideraciones ocasionales basta recordar que Agamben dedicará un volumen entero de la saga *Homo sacer* al paradigma de la efectualidad a partir de una revisión del aspecto subjetivo de la administración del misterio de la economía trinitaria, es decir, del ministerio sacerdotal del misterio (el *officium*). Dicho brevemente, *Opus Dei. Archeologia del ufficio* (2012), el tomo donde quizás mejor se articulen las implicancias de su diagnóstico, presenta un recorrido escrupuloso por el modo en que Occidente conjuró lo “ingobernable” a través de un *gobierno de la potencia* gracias a los conceptos éticos (que responden a una decisión ontológica) de virtud y deber. Un gobierno de los cuerpos, su administración, su constante desnudamiento y su apropiación que ha permitido la *eficacia* de su obediencia. Más allá de que, en el contexto del final de su larga investigación, Agamben haya preferido la investigación de la *forma vitae* del monaquismo, y la *altissima paupertas* de los hermanos menores (cfr. Agamben, 2011: 177), como *posible*³ salda frente al paradigma ontológico según el cual el ser coincide con la efectualidad, encontramos en sus reflexiones sobre la danza, en el contexto de su participación en una dramaturgia, elementos de desactivación de la sujeción de los cuerpos para la restitución de su uso común.



Imagen 2: Virgilio Sieni, *La natura delle cose*

³ Vale la pena recordar que, según señala Agamben, la primera traducción patristica del par *energeia/dynamis* es *efficacia/possibilitas*. Hay aquí una dimensión que no es ni puramente potencial ni solamente actual, sino una potencia que se da realidad a través de su propia operación, tal como se pondrá de manifiesto, por ejemplo, en la teoría escolástica del sacramento como signo (cfr. Agamben, 2012: 62-64).

› **La torpeza del cuerpo gallináceo: un cuerpo cualquiera**

Habiendo abandonado su proyecto más ambicioso, dispuesto a abandonar con él también el ánimo “no privado de tristeza” al que éste lo había llevado y tumbado sobre la hierba bajo una colina romana, nuestro filósofo, ahora viejo y bromista, vuelve a pensar la dimensión corporal esta vez bajo la máscara de la comedia⁴ (cfr. Agamben, 2015: 9 y 20). En *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi* Agamben explora esta máscara napolitana a partir de la vida de aquel siervo algo tonto y feo, pero con una gran capacidad de adaptación, que retratara Giandomenico Tiepolo en los frescos y los dibujos (un álbum de 104 dibujos) realizados al final de su vida (entre 1791 y 1804) en la villa de Zianigo di Mirano⁵. Una vida cualquiera, impersonal: Giandomenico nos muestra a Pulcinella naciendo de un enorme huevo de gallina [su nombre pareciera evocar ese nacimiento, pues *pulcino* es un ser gallináceo, una especie de pájaro sin alas (*Ibidem*: 47)], jugando, enamorándose, casándose, teniendo un hijo, viajando, teniendo muchos oficios, siendo arrestado, procesado, condenado a muerte, fusilado, empalado, enfermando, muriendo, siendo sepultado y contemplando su tumba (cfr. *Ibidem*: 113).

La vida cualquiera trastoca, nuevamente, la oposición *bios/zoé* que divide y jerarquiza a los seres. Pulcinella vive una vida más allá de todo *bios* y vive su propia *zoé* pero no como una mera vida natural, sino como una forma-de-vida, como neutralización del dispositivo bipolar que separó el *bios* de la *zoé*, neutralización en la que la vida humana logra volver inoperante las obras destinales del *bios* y las funciones específicas del viviente para hacerlas girar en el vacío abriéndoles nuevas posibilidades (Agamben, 2015: 113 y 135). Pulcinella es sólo un modo de la sustancia, un adverbio, nunca un sustantivo, un ser que “es irreparablemente como es” y que es “*panchrestos*”, una máscara “buena para todos los usos” (*Ibidem*: 53). Vemos, otra vez, aglutinarse en torno a esta figura, y adquirir un espesor propio, algunos elementos de la teoría agambeniana del uso.

Esta vida es vivida, además, por un cuerpo cualquiera. Como el bailarín de Diasnas, el cuerpo que habita la máscara de Pulcinella está a la vez atado y amordazado: no hace más que decir una imposibilidad de hablar y de actuar una imposibilidad de acción, expone en un gesto estas imposibilidades (Agamben,

⁴ En “*Commedia*”, escrito originalmente en 1978, Agamben participaba de la polémica en torno al nombre de la gran obra de Dante con una hipótesis que aquí parece replicarse: la *Divina Commedia* ubica toda la cultura italiana en la égida de un género que, hereje en relación con la economía de los premios y castigos divinos, justifica al culpable. La *Commedia* es un viaje de la culpa a la inocencia y no la culpabilización del inocente, como la tragedia (la edípea por ejemplo). “[E]n los umbrales del siglo XIV, un poeta florentino decidió abandonar la pretensión trágica de la inocencia personal en nombre de la inocencia natural de la criatura, el íntegro amor edénico por el amor humano cómicamente escindido”, Agamben, 1996: 27.

⁵ La presencia de este personaje en la obra de Giandomenico Tiepolo se remonta a 1752-1755 cuando lo incluye en tres telas que reflejan la locura de las plazas venecianas, en 1765 pinta los dos *Triunfo di Pulcinella* y, finalmente, en su vejez, con la debacle de la República de Venecia y vuelto a la casa que le heredara su padre (Giambattista Tiepolo, quien también trabajara con la figura de Pulcinella), pinta los frescos y las 104 ilustraciones que componen los *Divertimenti*. Cfr. Paragallo, 2017: 1-25.

2015: 71-72). La técnica actoral más célebre para componer un Pulcinella consiste en un “deformar de modo orgánico las prácticas corporales más comunes” (caminar, estar de pie, mirar, comer, etcétera.) de modo tal que se produzca un desequilibrio entre las partes del cuerpo” (*Ibidem*: 94). Esto implica que entrar en contacto con él es exponerse a una transformación del cuerpo, pero no al modo del imperativo kleistiano de la marioneta edénica que exige de actores y bailarines la trascendencia de la *zoé* (la recuperación de la caída) sino como la aspiración a una suprema torpeza en la que las funciones corporales más humildes se vuelven inoperosas y son exhibidas como tales y, por ello, abiertas a un nuevo posible uso que se presenta el verdadero y el original (*Ibidem*: 95). Y, así, en el umbral último de la deformación que exige la comedia al actor, su cuerpo deviene irrefutablemente lo que es: “no *mi* cuerpo o *tu* cuerpo —solo *un* cuerpo” (*Idem*).

Es este cuerpo, torpe y ridículo, el que presenta un desafío ético-político frente a los modos de sujeción a la propia voluntad y a la separación de lo existente. La enseñanza moral de Pulcinella (absolutamente carente de voluntad y de carácter) es: “dado este cuerpo —¿el mío?— ético es el modo en el que yo vivo la afección que recibo del estar en relación con él, cómo desdigo y hago más esta nariz, esta panza, esta joroba. En una palabra: cómo me río de él” (Agamben, 2015: 122). Su enseñanza política es la interrupción que no actúa y que muestra la existencia de otra política más acá o más allá de la acción: una política inoperosa y destituyente que puede servir para detener la máquina antropológica que condenó al hombre a devenir persona culpable e invitarlo a reír en la terrorífica certeza de saberse uno con los demás vivientes. De este modo, su cuerpo ya no es el presupuesto animal del hombre, porque interrumpe la falsa articulación entre lo simplemente vivo y lo humano: “Pulcinella no es más que el deleite que un cuerpo recibe de su estar en contacto consigo mismo y con otros cuerpos —no es más que un cierto uso de los cuerpos” (*Ibidem*: 123).

El uso de los cuerpos que nos propone Pulcinella, entonces, no se funda ya en ninguna voluntad subjetiva de renuncia (como la renuncia franciscana al derecho de propiedad que da legitimidad a su concepción de la pobreza) sino sobre la propia naturaleza de las cosas (cfr. Agamben, 2011: 151-175 y Agamben, 2014: 114). Un uso justo, una relación con el cuerpo inapropiable que nos da risa.



Imagen 3: Giovanni Domenico Tiepolo, *Punchinello with the Ostriche*

› ***Lo inapropiable y el uso: entre el estilo y la manera***⁶

Hacia el final de la primera parte de *L'uso dei corpi*, Agamben dedica un apartado a la idea de uso como relación con lo inapropiable a través del examen del cuerpo, la lengua y el paisaje. Contra el axioma fenomenológico de la originariedad del cuerpo propio que no resuelve el problema del cuerpo otro (tal como se evidencia en las consideraciones husserlianas al respecto), Agamben recupera la teoría de la empatía de Theodor Lipps para dar cuenta de la radical inapropiabilidad de los cuerpos, incluso del propio. Sin embargo, aquello que resulta de mayor interés para la presente búsqueda es el análisis de la lengua que le sigue. Una experiencia de imposibilidad de apropiación también se da en ella, dimensión compartida que invita a un uso común. Aquí Agamben recurre a la experiencia poética que hace de la relación con la lengua a la vez una apropiación y una desapropiación: un gesto bipolar que constantemente vuelve extraño aquello que debe ser puntualmente apropiado (Agamben, 2014: 122). Como había señalado a propósito de la poesía de Caproni, se trata de una relación en tensión entre el estilo (el trazo más propio) y la *maniera* (repetición estereotipada de un modelo)⁷, que debe ahora ser pensada por fuera de la jerarquía impuesta sobre ellos como un modo de uso de la lengua en el que se juega el gesto poético: el estilo es una apropiación desapropiante y la *maniera* una desapropiación apropiante. Una vez más, en el ámbito del arte donde Agamben encuentra la mejor formulación de su concepto de uso: no solo el poeta, o cualquier hablante, sino también el viviente tiene con su propio cuerpo esta dúplice e irreductible relación con su cuerpo. En todo uso hay una *maniera* que se distancia de un estilo y un estilo que se desapropia en *maniera*. Todo uso oscila incesantemente entre una patria y un exilio.

⁶ Dejo la palabra *maniera* sin traducir para poner en evidencia la filiación, que Agamben establece entre ella y el *manierismo* en pintura.

⁷ Se trata de “Disappropriata maniera” en Agamben, 1996: 89-103.

De este modo, vemos cómo los conceptos de gesto, uso, medialidad, estilo y *maniera*, trabajados inicialmente en el contacto con otras de arte, convergen en una nueva teoría del uso allí donde ya no es posible confiar al dogma cristiano (ni siquiera a su aspecto más “progresista”, el franciscanismo) la elaboración de una salida frente “dominio planetario del paradigma de la operatividad” (Agamben, 2011: 178) del cual es principalmente responsable.

Bibliografia

- Agamben, G. (2011). *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV, 1*. Vincenza, Neri Pozza.
- Agamben, G. (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia, Marsilio.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma, notttempo.
- Agamben, G. (1995). *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Bollatti Boringhieri.
- Agamben, G. (1997). "Les cors à vernir. Lire ce qui n'a jamais été écrit". En *Les Saisons de la Danse*, N° 292, Cahier espécial: L'univers d'un artiste, N° 5 : Hervé Diasnas, pp. 6-8.
- Agamben, G. (2008). "Lucrezio, appunti per una drammaturgia". En Sieni, V. (2008). *La natura delle cose*. Firenze, Maschietto Editore, pp. 5-16.
- Agamben, G. (2014). *L'uso dei corpi. Homo sacer IV. 2*. Vincenza, Neri Pozza.
- Agamben, G. (1996 [1992]). "Note sul gesto". En *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino, Bollatti Boringhieri.
- Agamben, G. (2012). *Opus Dei. Archeologia del ufficio. Homo sacer II, 5*. Torino, Bollatti Boringhieri.
- Agamben, G. (2015). *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma, notttempo.
- Foucault, M. (1990 [1976]). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad 1*, trad. U. Guiñazú. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Decroux, E. (1985 [1963]). *Words on Mime*, trans. M. Piper. Claremont, CA, Pomona College Theater Department.
- Kantor, T. (1990). *Leçons de Milan*, trad. M. Th. Vido-Rzwueka. Arles, Actes Sud.
- Leabhart, Th. (2007). *Etienne Decroux*. New York, Routledge.
- Paragallo, A. (2017). "Il Pulcinella di Gandomenico Tiepolo alla luce della critica del Novecento. En *Bolletino Telematico dell'Arte*, n° 839 (maggio 2017). Disponibile en: <http://www.bta.it/text/a0/08/bta00839.html> (última visita: 15/07/2017).
- Susmansky Bacal, S. (2014). *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Barcelona, Universidad de Barcelona.