

## *Poiesis, producción, trabajo*

*Justin Crumbaugh | Mount Holyoke College*

**E**L HABITUAL énfasis que se pone hoy en día en la idea de la *praxis* en los estudios sobre el papel social y político de la literatura constituye, a mi modo de ver, un síntoma de las ideas sobre arte y subjetividad que caracterizan nuestros tiempos modernos de capitalismo desenfrenado. Lo que es más, tal predilección por la *praxis* corre el riesgo de confundir o incluso eclipsar lo que es la *poiesis*. El presente estudio se propone repensar la actividad literaria desde una noción a la vez pre-moderna y contra-moderna de la *poiesis* (o reivindicar el propio carácter pre- y contra-moderno de ésta, si se quiere), partiendo de las respectivas formulaciones del término ofrecidas por Aristóteles, Marx y Agamben, a fin de cuestionar la lógica y funcionamiento del liberalismo avanzado. En otras palabras, quisiera llevar a cabo una labor en la línea de lo que Heidegger y Badiou denominan “pensamiento poético” o lo que Watkins llama “*logopoiesis*” —una valorización filosófica sobre el estatus del propio quehacer de la creación y sobre la capacidad que tie-

ne ésta misma de filosofar—. Esta reflexión termina con una breve consideración de un par de textos literarios publicados en España en los últimos años que también entran, cada uno a su manera, en el terreno de la *poiesis*, y que por tanto suspenden por momentos la subjetividad moderna y abren paso a otros esquemas conceptuales y nuevas condiciones de posibilidad.

Bien sabido es que en la Grecia Antigua el término *poiesis* se refería a cualquier instancia en que se da vida a algo nuevo —la experiencia de la creación de aquello que antes no existía—. Así de amplia es la definición ofrecida por Platón en el *Simposio* y reiterada por Aristóteles en *La poética*. De hecho, dentro de los estudios de lenguas clásicas, la traducción que se suele hacer de *poiesis* no es “poesía” sino “producción” (e.g., Halliwell). La poesía y las artes en general son sólo unos ejemplos privilegiados de este fenómeno; también constituyen *poiesis* la artesanía, la carpintería, la agricultura, incluso la propia naturaleza, que continuamente produce vida nueva. La *poiesis* no se limita, pues, a la actividad del ser humano; y aunque puede expresarse a través de un individuo dado, es un fenómeno radicalmente desindividualizado, algo más amplio, con ontología propia. La *praxis*, en cambio, se refería en la antigüedad a la acción intencionada o decidida del ser humano. La esencia de la *praxis*, a diferencia de la de la *poiesis*, radica en la determinación consciente del ciudadano, por lo que los griegos la sitúan estrictamente dentro del ámbito de la *ethos* y la *polis*. La *praxis* literaria o artística designa, pues, el *acto* de crear y no el hecho de la creación/producción en sí.

Sin embargo, estas respectivas formulaciones sufren importantes cambios cuando se empieza a considerar la activi-

dad del artista (su *praxis*) como el núcleo y origen de la creación. Esta tendencia singularmente moderna de localizar en el individuo la génesis de la creatividad/productividad, de deificar al autor como *AUCTOR*, el que actúa o practica, da pie a una mistificación de la voluntad humana, y tal giro transformará para siempre lo que se entiende por lo *poietico*. En la medida en que el individuo viene a entenderse como la fuente de la actividad creativa, el término *poiesis* llega a tener un significado a la vez más limitado (refiriéndose sólo a la producción *artística y literaria*, la poesía como paradigma de las artes en general) y más ligado al individuo: viene a designar la expresión de la visión de un genio. En este sentido, la conceptualización moderna de las artes en realidad marca la canibalización de la *poiesis* por la *praxis*.

Marx será el primero en teorizar la confusión entre ambos términos pero reivindicando la *poiesis* en una nueva formulación. En su ensayo titulado *Ideología alemana*, Marx hace una importante revisión de lo que él mismo había augurado un año antes —en las *Tesis sobre Feuerbach*— como una nueva ontología de la *praxis*, postulando en su lugar una ontología de la producción (cosa que él, siguiendo a los griegos, considera un sinónimo de *poiesis*). Según Marx, la producción —entendida concretamente como la creación *poietica* de las condiciones de la existencia— determina el ser del hombre (su *Sein*). Esta productividad es por necesidad colectiva, y es el desencadenante de la historia —y como tal representa la posibilidad de cambio— ya que transforma no sólo a quien participe de ella sino también su entorno natural y material. De hecho, Marx sostiene que la conciencia (la *Bewusst-sein*) también es producida de la misma manera —la determinación consciente del ser humano no es la causa sino

una función de la producción/*poiesis*, ya sea humana o no—. El sonado “nuevo materialismo,” como lo llama Marx en el mismo ensayo, no consiste en una simple inversión de la causalidad entre materia y conciencia, y la consiguiente primacía de aquélla sobre ésta, sino en la integración de medios y abstracciones, condiciones y representaciones. Se trata, en palabras de Étienne Balibar, de “la tesis revolucionaria de que la *praxis* entra continuamente en el ámbito de la *poiesis*” (41),<sup>1</sup> y que ambas se transforman necesariamente en paralelo. Cabe señalar aquí la llamativa diferencia entre los textos de Marx y la apropiación que a lo largo del siglo veinte se hace de ellos, particularmente en la teoría literaria, que suele partir de la noción de conciencia. En cambio, el nuevo materialismo presentado por Marx bajo el signo de la *poiesis* postula directamente el comienzo de una nueva relación con la fisicalidad y socialidad del entorno. La producción artística sería, pues, una instancia de productividad entre muchas que efectuarían el cambio reflejándolo.

El verdadero mecanismo de este “nuevo materialismo” *poiético*, según Marx, es el trabajo, esa tercera y desprestigiada categoría teorizada por los griegos en oposición a la *praxis* y la *poiesis*. Aristóteles deplora el trabajo como algo infrahumano, incluso animalístico, asociado con los esclavos. Para Marx, en cambio, el trabajo tiene un lugar privilegiado siendo el espacio de confluencia entre *poiesis* y *praxis*. Si bien para Aristóteles la *poiesis* se define por su independencia ontológica de los medios físicos que la realizan, Marx afirma que el trabajo es en sí *poiético*. El obrero y el esclavo, al igual que el artista y el filósofo, crean y producen, y es pre-

<sup>1</sup> Todas las traducciones de citas de otros idiomas son mías.

cisamente la escisión entre el trabajo, por un lado, y la *poiesis* y la *praxis*, por otro, la que define la condición de enajenación, caracterizada por la cosificación, la mercantilización, la plusvalía, etc. Por eso, Hardt y Negri reivindican lo que ellos llaman el “trabajo vivo,” esto es, el esfuerzo humano primordial que el capitalismo busca, mediante una objetivización deshumanizante, reducir a una función de su propia maquinaria. La pura fisicalidad humana del trabajo como condición anterior a su incorporación representa, según ellos, un *antagonismo interno* al sistema, algo radicalmente irreducible. “Nuestras capacidades *creativas* son siempre mayores que nuestro trabajo tal y como éste se entiende desde la perspectiva del capital” (Hardt y Negri 146; énfasis mío). Es decir, la productividad de la vida biológica como tal es a la vez necesaria y *excesiva* con respecto al capital (146).

Con razón los teóricos de la biopolítica ven similitudes entre la noción de “trabajo vivo” y la de “vida nuda” elaborada por Agamben. Ambas se refieren a su manera al simple hecho de la vida biológica o *zoe* que no tiene inteligibilidad dentro de la *polis*; que no tiene *bios*. En sus escritos sobre la literatura y el arte en concreto, Agamben, frente a la escisión moderna entre *bios* y *zoe* y la consiguiente exclusión de “vida nuda,” aboga por una revalorización de la noción de *poiesis*. En su ensayo titulado *El hombre sin contenido*, el filósofo italiano recalca la tríada aristotélica de *poiesis*, *praxis* y *trabajo*, pero cuestionando, al igual que Marx, la exclusión del trabajo de la *polis*. Según Agamben, las artes en sí no han sido por lo general un espacio contestatario o exterior a la modernidad. Al revés, han sido un reflejo y cómplice de la metafísica de la voluntad moderna y, por extensión, un dispositivo de la gobernación económica. Las artes han sido,

en sus palabras, “producción anti-poietica” que se hace eco de la carencia de contenido-qua-vida-nuda del sujeto moderno. Como bien explica Agamben, un diagnóstico y una crítica de tal condición del arte moderno se puede entrever, por ejemplo, en el *pop art*, que atenta contra la originalidad de la obra artística y la brillantez del individuo que la firma, conectando tales clichés con el mercado y el sistema de producción (pensemos, por ejemplo, en las latas de Campbells de Warhol); al igual que cierta vertiente del surrealismo cuestiona el lugar del “objeto de arte” en las labores y condiciones de la vida cotidiana, como cuando Duchamp propone que se haga de un cuadro de Rembrandt una tabla de planchar.

En cierto sentido, tales ejemplos desempeñan una labor afín a la del crítico literario o artístico, quien, según Agamben, pone al descubierto la carencia de contenido de la obra y, como resultado, aporta a la producción artística una autoconciencia al respecto. Se produce así el giro hacia un arte que medita sobre su propia posibilidad de ser, un arte que por tanto no es arte propiamente dicho sino un “no-arte” definido por la consciente relativización —cuando no ofuscación— de su contenido. Dicho no-arte, al hacer ostentación de su propia vacuidad, sin querer llama la atención, a su vez, sobre la condición del individuo moderno en general, sobre la oclusión de su trabajo y “vida nuda.” De ahí el “hombre sin contenido.” De esta manera, incluso el arte y la literatura que pretenden ocupar un lugar privilegiado y desconectado de las condiciones de su producción —ese sonado “arte por el arte” — reflejarían y contribuirían paradójicamente a una crisis de subjetividad o lo que Agamben llama una “de-sujetivización artística” ya que desencadenan una es-

pecie de auto-destrucción por parte del individuo moderno. Ese no-arte moderno, al agotarse y desarticularse a sí mismo, presenta sin proponérselo la posibilidad de abrir paso hacia una futura integración artística de lo excluído (“trabajo” para Marx, “trabajo vivo” para Hardt y Negri, “vida nuda” para Agamben). En palabras de Agamben, ahora se brinda la posibilidad de “devolver al estatus *poietico* del ser humano su dimensión original” (67). Lo que aun queda por aclarar es la *forma* que la hipotética producción post-no-artística y *pro-poietica* ha de tomar.

Una serie de novelas publicadas en España en los últimos años apuntan hacia posibles respuestas al respecto, presentando tal producción *poietica* y efectuando tal desu-  
jetivización artística. Belén Gopegui, en su ensayo sobre la narrativa actual titulado *Un pistoletazo en medio de un concierto*, parece insistir, a su manera, en la necesidad de tal proyecto. Explica Gopegui que para una literatura políticamente efectiva, es necesario que la complejidad de la existencia “alcance todas las regiones del ser humano y no sólo unas pocas, como también busco,” afirma ella, “que la misteriosa fragilidad adquiera en la novela pequeños instrumentos con los que protegerse un poco” (18; énfasis mío). No se trata, según Gopegui, de dar voz a los que no la tienen sino precisamente lo opuesto —que los que no tienen voz empujen al novelista fuera de sus esquemas establecidos, fuera de su propia subjetividad—. No hay una fórmula mágica para realizar esta incorporación desu-  
jetivizada. De hecho, Gopegui rechaza las típicas formulaciones de la verosimilitud, a pesar de que el realismo haya sido la estrategia privilegiada de una gran parte de la llamada literatura comprometida. Para

ella, hablar de lo “creíble” presupone ciertos parámetros de lo posible, de lo concebible, y en este sentido la verosimilitud, en su aceptación convencional, reafirma el estatus quo y contribuye al encubrimiento de lo excluido. Lo que yo extrapolo de estas observaciones es que para cuestionar la lógica del liberalismo avanzado, la literatura políticamente efectiva curiosamente tendría que ser lo contrario de la clásica definición de la política (ofrecida por Bismark) como “el arte de lo posible.” Tendría que ser el arte de lo imposible, una literatura que, al igual que el “nuevo materialismo” de Marx, produjera sus propias condiciones de posibilidad, que articulara su propia conexión imposible con su entorno material y social. Más que una utopía, se trataría de un corto circuito que cambiara las coordenadas de lo concebible —lo que Badiou llamaría un *evenement* o “acontecimiento” —.

Como la propia novelística de Gopegui demuestra, hay muchas *formas* de acceder al metafórico “lado frío de la almohada. Otros novelistas abren otros caminos. Por ejemplo vemos en *Ojos que no ven* de J.A. González Sainz una correlación entre el proceso creativo, la labor física y la productividad de la propia naturaleza. En una novela narrada en tercera persona sobre un hombre que se traslada durante los años 60 de un pueblo soriano a una ciudad del País Vasco para trabajar en una fábrica, extensos monólogos interiores imbuyen de lirismo no sólo el paisaje psicológico del narrador sino también la experiencia que tiene éste del clima, de labrar la tierra, de verse relativizado y absorbido por una productividad que le supera, de contemplar su propio proceso natural de envejecer y tener hijos. Con respecto al sendero que lleva diariamente al protagonista Felipe Díaz Carrión a su huerta y casilla de labranza, el narrador explica que era:

todo su saber, como si su experiencia de la vida y su relación con las personas y las cosas se hubiera ido forjando poco a poco sobre todo en aquel trayecto... en aquel lento y acompañado posarse y decantarse de las cosas al ir viendo lo común en lo distinto y ver también lo mismo diferente, ...mientras oía el eco de sus pasos y el sonido impenetrable del viento en las hojas de los chopos que él interpretaba según los días y la luz y las estaciones... (24)

La oración termina meditando sobre la “callada e inextricable fuerza magmática y una rara serenidad taciturna... trenzadas ambas en torno a los eternos enigmas” (24). Así, con una prosa cuidadosamente elaborada que presenta una cadena de cláusulas digresivas que deambulan y llevan de una reflexión a otra (igual que aquel sendero tan espléndido), la novela no sólo descentra al individuo (en este caso tanto al narrador como al lector) ante una noción más amplia de trabajo y naturaleza, sino que también consigue transmitir una conciencia de las dimensiones de la creación que exceden al sujeto moderno, el que sabe —factores que lo forman e informan a la vez que van más allá de su comprensión—.

Otro ejemplo sería *Días de diario* de Muñoz Molina, una crónica de la vida cotidiana del autor mientras escribe una novela (*El viento de la luna*). No se trata simplemente de poner al descubierto los mecanismos artificiales de la construcción literaria —no es la típica subversión posmoderna de la verosimilitud— sino de un retrato del proceso trivial, laborioso y a veces banal de crear algo que antes no existía, de *poiesis* en el sentido de producción por parte de un ser vivo que come, que se obliga a sentarse ante el ordenador y a pensar; pero que también se encarga de otras necesidades, como hacer la compra, hacer trabajos puntuales sin ganas,

viajar, y sufrir el jetlag y el cambio de hora. Deja constancia de una creatividad que no tiene un objetivo concreto; no puede reducirse a la *praxis*. Se integran las circunstancias y condiciones de su trabajo con la creación literaria. El autor incluso expresa su deseo de transmitir por medio de la escritura esa fisicalidad del día a día, usando como único elemento estructural el del diario, y compara su trabajo con el trabajo manual, cuando comenta, por ejemplo, lo siguiente:

Mientras escribo mi madre está sentada en el sillón de mi cuarto, silabeando en voz baja mientras lee... Esta mañana me ha dado una idea para mi novela, sin saberlo: me dice que en el verano de la Luna todavía faltaban siete u ocho años para que ella tuviera una lavadora. Tengo que escribir sobre la dificultad del agua y el trabajo de las mujeres: lavando a mano, en un cobertizo del corral. (24)

En fin, se presenta una prosa prosaica sobre una obra que está en obras, con lo cual a los pormenores de la propia productividad se les da un lugar privilegiado por encima del resultado o la función.

A modo de conclusión, merece la pena preguntar si estas incursiones en la *poiesis*, en una productividad creativa desindividualizada y desinstrumentalizada, tienen resonancia en otros ámbitos de la expresión cultural actual. Un ejemplo sería quizás el Movimiento del 15-M, que parece querer entrar en un terreno parecido al intentar elucidar cómo el actual sistema de representación política y gobernanación económica abandona y ocluye los esfuerzos y condiciones laborales y materiales de amplios sectores de la población. Como bien explica su Manifiesto, los “desempleados, los mal remunerados, los subcontratados, los precarios, los

jóvenes, inmigrantes y amas de casa” posibilitan el funcionamiento de la actual economía neoliberal y Estado de Derecho, pero al mismo tiempo carecen de inteligibilidad dentro del discurso público y el funcionamiento del poder. A diferencia de otros movimientos y causas de los últimos años, el 15-M no recurre a la identidad (racial, cultural, política ni de clase) como elemento aglutinador, ni tiene un líder político ni un mártir que le otorgue unidad. Ni siquiera presenta un proyecto unificado ni una ideología concreta. Al contrario, el movimiento enfatiza por encima de todo su carácter amorfo y heterogéneo, conservando así el mismo anonimato que, según los participantes, se les ha impuesto. Se une más bien en torno a las nociones de precariedad e indefensión en sí —quizás algo así como lo que Gopegui llama la “misteriosa fragilidad” del ser humano (18)— y a la insistencia en esas “capacidades creativas” excesivas que reivindican Hardt y Negri (146). La crítica que presenta el movimiento se dirige precisamente a los factores que han hecho invisibles a sus integrantes; es decir, lo que rechazan son los propios mecanismos que estructuran la inteligibilidad misma.

Con este ejemplo no busco cambiar de enfoque sino enfatizar una vez más que la *poiesis*, al menos en mi formulación, necesariamente va más allá de la literatura o cualquier otro ámbito discreto de la producción. De hecho, la *poiesis*, por definición, reúne y engloba las dimensiones de la productividad que la modernidad ha dejado divididas cuando no olvidadas. No es cuestión de verdad y falsedad, ni del ser versus la conciencia, sino de una creatividad difícilmente concebible desde el presente, una producción radicalmente irreducible e inapropiable.

## Obras citadas

Agamben, Giorgio. *The Man without Content*. Stanford: Stanford UP, 1999.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Badiou, Alain. *L'etre et l'evenement*. Paris: Seuil, 1998.

Balibar, Etienne. *The Philosophy of Marx*. Trad. Chris Turner. Londres: Verso, 2007.

González Sainz, J.A. *Ojos que no ven*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Gopegui, Belén. *Un pistoletazo en medio de un concierto: Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Complutense, 2008.

Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: U Chicago P, 1998.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2001.

Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Marx, Karl. *Ideología alemana*. Buenos Aires: Losada, 2010.

—. *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. Barcelona: Grijalbo, 1974.

“Movimiento 15-M.” movimiento15.com. WordPress. Web. 15 Oct. 2011. <<http://movimiento15m.wordpress.com/>>

Muñoz Molina, Antonio. *Días de diario*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Platón. *Apología de Sócrates*. Sevilla: Padilla, 1994.

Watkins, William. *The Literary Agamben: Adventures in Logopoiesis*. Nueva York: Continuum, 2010.