

P OESIA  
Y  
MIMESIS

“L'OLIVE”\* (de Joachim Du Bellay)

SONETO No. 64

Comme jadis l'ame de l'univers  
Enamourée en sa beaulté profonde,  
Pour façonner cette grand'forme ronde,  
Et l'enrichir de ses thesors divers,

Courbant sur nous son temple aux yeulx ouvers,  
Sépara l'air, le feu, la terre, et l'onde,  
Et pour tirer les semences du monde  
Sonda le creux des abismes couvers:

Non autrement ô l'ame de ma vie!  
Tu feus à toi par toymesme ravie  
Te voyant peinte en mon affection.

Lors ton regard d'un accord plus humain  
Lia mes sens, où Amour de sa main  
Forma le rond de ta perfection.

Como el alma otrora del universo  
Enamorada en su beldad profunda,  
Para darle forma a esta grande esfera,  
Y con sus tesoros enriquecerla diversos,

Encorvando sobre nos los ojos de su templo abiertos  
Separó aire, fuego, tierra y ondas,  
Y para sacar las simientes del mundo  
El hueco de los abismos urgó cubiertos:

De otra manera no ¡oh alma de mi vida!  
De ti fuiste por tí misma arrebatada  
Al ver trazo de tus rasgos en mi afección.

Así con acorde tu mirada más humano  
Ligó mis sentidos, do Amor con su mano  
El círculo formó de tu perfección.

¿Por qué este soneto? Pregunta de doble filo, ya que presupone esta otra: ¿dónde hallar a Du Bellay? Ciertamente entonces que no se hallará aquí el pensamiento de la añoranza (*regret*) como en el libro así intitulado, y que no hay aún en “L'Olive” esta experiencia del poetizar desde la miseria y el abandono con los que el poeta ha perdido la atribución en vida de la gloria que prometían los principios desbordantes del grupo de jóvenes en torno a los manifiestos de la “*Défense et illustration de la langue française*”: el rey de los poetas, laureado como aparece en un retrato de la época, es Ronsard, ya tan cercano a su vez de la corte y del rey, cuando Du Bellay, obsesivamente sensible a esta jerarquía, trata de colmar esta diferencia, iniciando así el encierro en el “*regret*”, desde su exilio y su decepción romanas, tratando de adjudicarse el título segundo de príncipe de los poetas y no cayendo entonces más que en los ciclos sin fin de la inseguridad y la desesperanza, hasta el punto de conllevar con sus ambiciones de reconocimiento la proximidad a alguien tan condenado y olvidado por su “*obscurantismo*” como Scève. Ni hay aún la añoranza, ni aún el desvelo sin otro mundo que el de la evocación de lo que es ya ruina, mundo cerrado sobre sí mismo, escondiendo su secreto al aparecer con la incongruencia de los vestigios ante el nuevo mundo que los rodea, mostrando por vez primera la opacidad a través de la cual deja de mostrarse la legibilidad de un origen. No hay todavía la búsqueda paciente y apurada, fortuita e ineludible, de vías para recobrarlo: su poder se halla aún vigente, al esplendor de la belleza

hallar aún un mundo con el que puede confundirse y del que puede exigir transparencia y estabilidad. Aún hay poema —y una determinada relación de la poesía consigo misma: pensamiento, rítmica irrupción de la lengua en su ir por versos, palabra de poeta anunciando y a cada vez irguiendo de nuevo un cierto ensamble del mundo en mundo por el don del poema. Por eso mismo: doblegando la poesía a su condición de poesía, rehaciendo con cada poema el hacer camino con que la poesía se vuelve a sí misma posible. Y si viene al caso considerar este soneto, es porque sitúa a las cosas en “su lugar”, señalando la situación en la cual el mundo se torna en mundo y el poema en imagen, puerta de tal mundo.

Este situar lugares se halla ordenado bajo el modo de la comparación, con que se relacionan macrocosmos y microcosmos (“*âme de l'univers*” / “*âme de ma vie*”) bajo las especies de la analogía (“*Comme jadis*” / “*Non autrement*”). El espacio del poema se muestra en tanto fondo único que, sin embargo, por la alternancia que abre el comparativo, se ve partido en dos órbitas que sostiene este escandir con que se diferencian. El poema intenta pensar, esto es, sostener, la diferencia (llámese macro/micro, alto/bajo, universal/particular); de donde surge su propósito: hacer aparecer la diferencia, lo diferenciado, en un lugar en el que puedan sostenerse en cuanto tales, en que los dos de la diferencia se enfrenten y muestren el juego de su diferencia, para hacer visible la naturaleza de su relación, de su lazo. Esta “tela de fondo” del

\* (S XVI)

Raúl José Falco ■ México, (1951). Poeta. Lic. en Letras en Vincennes, Francia. Ha traducido y prologado una traducción de las *Soledades al francés*.

Ha publicado en Revista de Bellas Artes.

poema se da por la preterización que "igual" y otorga al poema el poder de referirse al pasado reservándose el presente de la escritura. Sólo en este sentido el poema re-produce a su manera la génesis del cosmos a que nombra, en la medida en que repite, en que produce un "re-". Es fábula, y en el espacio así abierto, pueden venir a enfrentarse el hombre y su habitar, su lazo y su diferencia. Es aquello, precioso, que permite ver: si "Olive" es también uno de los nombres de la poesía, es ante todo el nombre que congrega a una pluralidad (mujer, árbol, "voile", esto es, velo por anagrama, poesía) y que pronunciado, loado, celebrado, en una palabra, poetizado, hecho poema, debe hacer posible al mundo que en torno a él se ordena. Da la pauta; al decirse, las cosas levantan en él un mundo en el que se sostienen. Esto no es posible más que por un juego mimético entre cosas y nombres, ya situados dentro de un mundo ordenado por el pensamiento de la *mimesis*, y así rehaciéndolo, recreándolo. La legibilidad del mundo no existe más que donde una relación de *mimesis* la antecede convocándola, de la misma manera como la legibilidad del poema no es posible más que ahí donde el poema devela aquello a través de lo que entrará en el mundo una vez que el mundo haya entrado en él: doble *mimesis* desde la que el poema elabora su ambigüedad y su texto.

En un primer tiempo del balanceo en dos del soneto, es decir en las dos cuartetos, se halla retrazada la creación, se halla re-creado el principio desde el cual las cosas terrestres aparecieron. En un segundo tiempo, en el contrabalanceo de los dos tercetos es nombrada la analogía entre esta primera creación y la manera como, en una relación de *mimesis*, es decir en la diferencia que permite comprender la repetición de lo Mismo, se toma visible y vivible lo humano, en su distinción sin embargo ligada a un "otrora" míticamente primero. La construcción hiperbólica de la analogía introduce este "principio" mítico en primer lugar, pero, por el "otrora", anterior a toda especie de verificación, da la verdadera dimensión de lo mítico: escalón que permite apoyarse en vistas a autenticar lo que va a ser adelantado en los dos tercetos pero que sólo puede ser dicho y sostenido porque la experiencia que trazan lo ha dejado acercarse y entrar en esa relación de *mimesis*. Hay, antes que nada, cierto pensamiento del origen que, mitificado, llega en primer lugar, pero en cuanto fábula que no ha sido evocada sino por la analogía que el mundo "humano" re-toma y adelanta para iluminarse con ella. La experiencia de amor humano revive una memoria, portadora de origen, que le da el sentido de su particularidad, que le permite comprenderla, distinguirla. Esta es la razón por la cual lo mítico, evocado en las dos cuartetos, es ya para sí una amalgama de varios pensamientos distintos que a través de este acercamiento, por la fusión en un solo mito, se tornan en puro mito de lo pasado, mito de la totalidad de lo que antecede y puede mantenerse en una sola

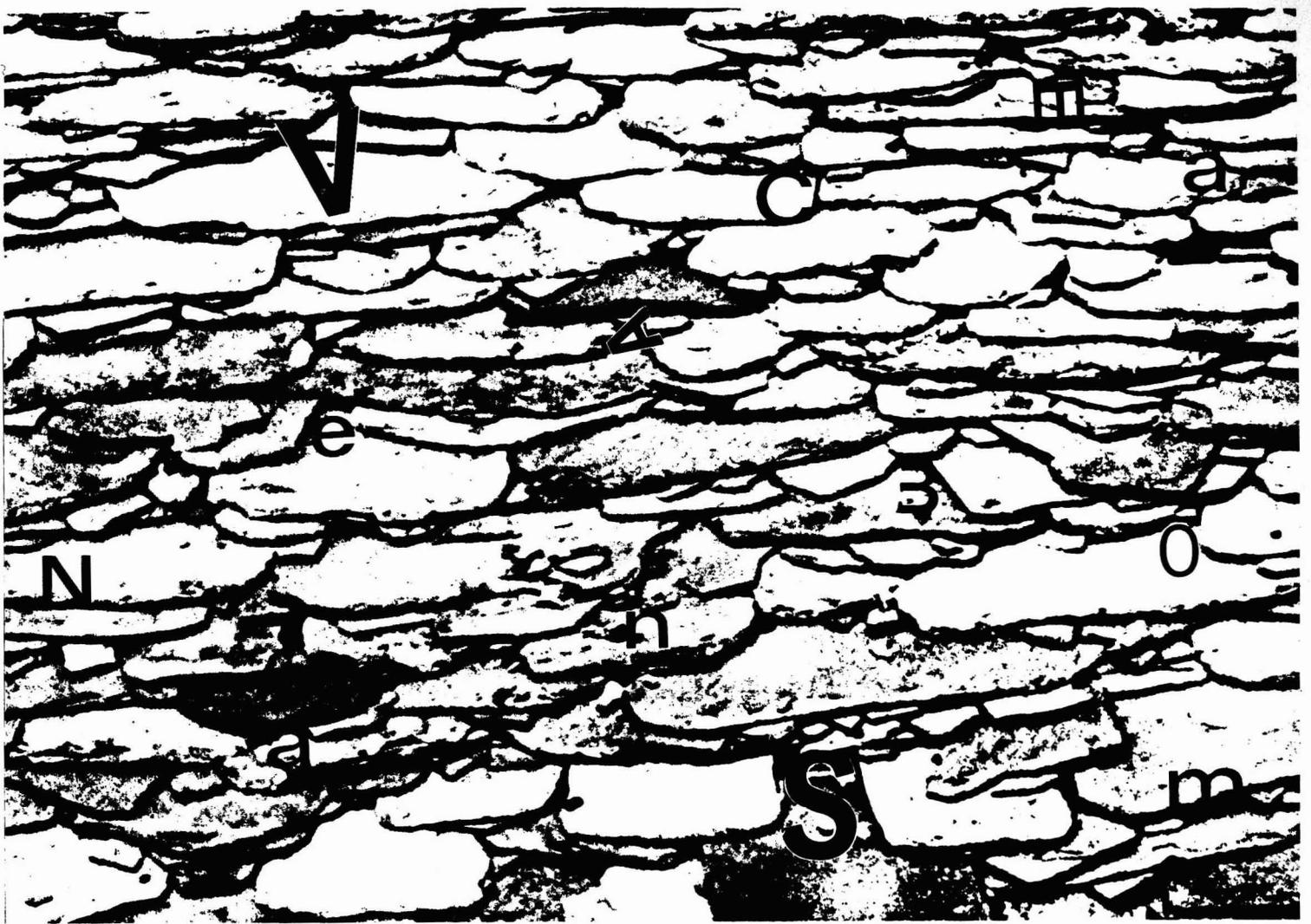




fábula. Por una parte lo griego, por la otra lo cristiano, reunidos en una sola cosmogénesis: el *noesis noeseos* aristotélico sirviéndole de sustento a la creación cristiana, para comprender al Uno en su génesis, en sus partos. E inversamente, introducir el pensamiento del Uno bastándose a sí mismo y capaz de creación hace posible, desmarcándose en su diferencia, la experiencia de lo múltiple humano, de lo diferenciado mirándose cara a cara y, merced a este ascender en la memoria, buscando establecer la relación dentro de la que el acuerdo será "más humano". Esta inversión, o por lo menos este situarse en un lugar distinto para establecer desde él la relación con lo macrocósmico y hacer así que aparezca la diferencia, la distancia, se apoya en el soneto sobre cierto obrar de la *mimesis*. Por una y otra parte, tanto desde el *macro* como desde el *micro*, surgen los mismos dispositivos. A "l'ame de l'univers" responde "l'ame de ma vie", a "yeulx ouvers" responden "peinte" y "regard", a "courbant son temple" responde "le rond de ta perfection". Reflejos verbales con los que la ambigüedad del poema va tejiéndose: juego del sentido en cuanto *mimesis* dentro del poema; juego del poema, en cuanto no puede acontecer sino como juego del sentido en cuanto *mimesis*, haciendo una imagen con este juego al no ser más que una de sus imágenes. Sólo así hace el poema lo que dice: "Olive" congrega al mundo porque la devuelve al mundo con el que él mismo ha sido tejido. Sólo dentro de los límites de esta "ambigüedad" puede lo humano intentar acercarse a sí mismo. Desde el principio del primer terceto, uno de los dos vértices de lo diferenciado, "l'ame de ma vie", se ve orientado en un sentido para ser, apenas iniciado el segundo verso, vuelto hacia otro sentido: "Tu fus à toi". La identidad otorgada al uno no es sino una aserción previa del otro. No hay uno sin el otro. La palabra clave "ame", que en la primera cuarteta apuntaba hacia el Uno indiviso y mítico, se ve aquí inscrita en una transitividad de espejo: "ame" designaría en un primer tiempo la identidad del poeta ("ame de ma vie"), mas sólo para tornarse en seguida en "tu", dirigiéndose a un "tu", dentro de una reflexividad en que el mismo "tu" vuelve al primer yo a través de "mon affection". Esto en un primer momento, no siendo la indentidad sino el paso por lo otro, el desasirse de sí en este pasar del que como va dicho más lejos, sólo "Amour" asegura la transitividad. Pero de esto resulta, en el desmembramiento de tal movimiento, una evicción de los dos que, cara a cara, se miran. El "tu" es "ame" (lo que otorga el ser) de "ma vie", "ma vie" no halla su ser sino en el "tu", pero la identidad de ese "tu" se ve deshabitada de sí misma por el "tu" en un arrebato desde el que se mira "peinte" fuera de sí ("en mon affection"), en un simulacro, un reflejo, en el que es ella misma ("toymesme"), del que extrae su propio ser: el "toy" del "tu" no es una verdadera ipseidad sino en el movimiento en que, fuera de sí se ve a sí misma "peinte", es decir ofrecida a su propia mirada, en aquello que no es más que pura

tensión hacia ella por parte del primer yo: "mon affection", mi tendencia hacia tí. No queda sino la pura reciprocidad de las miradas, los ojos de un *eidolon* (ídolo, en el sentido griego de la figura cuyos ojos ausentes, simulacro de los ojos, cuyo rostro imitado, premura de la imposible estabilidad, en su opacidad, otorga la inversión desde cuyo espacio ritual aparece el reflejo puro, nítido, invisible, del que la mira en el espacio abierto por ella) en los otros *eidolon*. Sin embargo, en este mutuo enfrentarse, queda intacta y se cierra definitivamente la ipseidad del "tu" de amor. El "tu", mujer, árbol o poesía, atraviesa al yo del poema, se deja sorprender y por él se deja mirar para en él contemplarse y beber la redundancia de su ser. La mujer se ha vuelto más mujer al contemplar su propia imagen, la poesía es al fin poesía al volverse poema. De donde surge para el poema la posibilidad de decirse con mayor perfección; ya que ha situado en el mundo aquello que le da su propio ser, pero que para así sostenerlo, ha debido abandonarlo. Ese es el sentido del acuerdo "plus human", en el que "lier" se lee también como lo que es detención ante el umbral del otro y por eso mismo concentración, lazo de lo que se detiene y entonces recibe y da, en el trance de Amor así colmado, el acabamiento en el que lo que es soberano permanece y puede ser la perfección de un "ser-para-sí", en el ser poema. El Amor que liga esta ruptura es el más "humano" o respuesta, vuelta poética al Uno. El poema juega con el mundo abierto por la *mimesis*, juega en él, para deshacerse de él y entonces volver a trazar aquello que podrá alojarse en él incluyéndose a sí mismo. El poema vuelve a efectuar en un sentido el trayecto hacia el Uno, lo imita reproduciéndolo en el trayecto amoroso que liga a los diferenciados entre sí, pero lo deshace o deja contrahecho en tanto que se ausenta al dar a su figura central (en este caso el nudo plural y glorioso que cristaliza y refleja el nombre de "Olive") la perfección de la que ya no es manantial sino sólo memoria, espejo. Creador, dícese a sí mismo creado, criatura de sus propias obras, que han dejado de pertenecerle y son ya puro don, puro aparecer: extremada pobreza del poema.

Lo único que quizás permanezca tras este pequeño análisis del soneto de Du Bellay es la manera como la relación mimética, según la cual se rige cualquier lazo, introduce ante todo la posibilidad de un pensamiento de la diferencia: si hay una distinción entre lo grande y lo pequeño, entre lo universal y lo particular, es porque una relación bajo el signo del "como" o del "asimismo" sostiene y permite el espacio mismo de la comparación. Trátese de oposición o semejanza, de emulación o simpatía, sólo ante la Ley de la imitación, confirmándose o invirtiéndose en diferencia, termina todo atestiguando. Esta situación del mundo cargado así del sentido que le otorgan ciertos partos con los cuales el sentido mismo se constituye, halla un testigo en el lenguaje para el cual ella misma aparece como el único testigo. Partos que el



lenguaje sitúa y otorga, testigos de su prodigalidad, ante los que va de inmediato a doblarse, deslumbrado, seducido, como si ya sólo fuese la mirada privilegiada que los descubre visibles y se maravilla, al acercarse, del poder de mirar. El despliegue del movimiento que dice en la lengua los partos del mundo, poéticamente, mantiene, merced a esta apertura, la condición según la cual el mundo mismo va a mostrarse, formado por esta primera efusión, pero sirviéndole así de soporte, de modelo gracias a lo que ella misma va a contemplarse como surgida de él, como abierta en él. *Mimesis* es el nombre de esta ambigüedad en la que un término no significa más que su inmediato referirse al otro término en el juego de la mediación (siendo esto mismo el juego de la mediación, mediante el cual surge el fantasma de un intermediario, cuyos recursos no son sino la traducción sin original de un juego sin reglas que le anteceden), por miedo de caer de otra manera fuera de este juego definitivo mediante el cual la cuestión del origen mantiene su inabarcable exigencia. La dimensión poética que funda el surgimiento de una lengua se sitúa ahí donde lo que en ella se dice llega siempre en lo ya dado (trátese de la lengua misma, o de lo que en ella se trata de decir) para recogerlo todo "como" si ella fuera el primer signo que lo muestra al aparecer. En el espacio abierto por este "como", impensable origen permitiendo entonces que surja la ficción, se extiende la más alta exigencia de complicidad que conlleva el hecho de nombrar y la recaída en sí, o diferencia, en cuanto al modelo que en el hecho de designar se ha dado y que recíprocamente la refleja, distante, lograda. Todo esto, ante el intento de esclarecerlo, permanece en la oscuridad. Y es que, quizás, en el origen (sólo histórico, en el que este término mismo se oculta) se halla la dificultad misma que impone su

apremiante inestabilidad, en lo propio de su desplazamiento y de su movimiento huidizo, desde entonces diluida, desviada. Esta es la razón por la que el camino que parece indicarse con mayor insistencia es el de interrogar lo que *Mimesis* significaba (aquello que a través de ella intentaba decirse) en el espacio mismo de su elaboración, en lo griego, en la lengua griega, que la formuló como una de sus exigencias.

*E techné mimeitai ten phusin*, "el arte imita a la naturaleza", proposición de todos conocida, pero que, bajo esta forma, no hace sino avanzar su ausencia misma de memoria, de resonancia, en una traducción cuyos términos exigen por lo menos ser revisados. Para abarcar el *mimeitai* y sobre todo su relación con el *poiein*, hay que recorrer las diversas articulaciones del "hacer", en relación con la *phusis*. Por esto mismo, antes que nada, hay que eliminar el término de naturaleza como equivalente de *phusis*, en la medida en que se refiere, no a lo que trata de decirse en el relacionar griego de la *phusis* con los diversos modos del hacer, pero, por encima de ello, a todas las determinaciones ulteriores, trátese de la traducción latina misma, o del pensamiento cristiano que se apoya totalmente en la interpretación que esta primera traducción presupone, o de las distintas vertientes y reacciones que fue originando, como por ejemplo la bipolaridad de este concepto en Spinoza, la crítica a la teología y a la filosofía tradicional que busca pensar de nuevo a la naturaleza en Rousseau y Kant, así como la definitiva marginalidad que cobra en el pensamiento de Sade y de Nietzsche. Para tratar pues de llegar a una escucha, de la *phusis* griega o por lo menos de abordar su dificultad, hay que tratar de ver cómo y en relación con qué se intenta su definición en el primer texto griego que asume de manera coherente esta tentativa: la *Física* de Aristóteles.

Para el detalle de este recorrido, remito a la minuciosa agudeza del ensayo de Heidegger: "Cómo se determina la *phusis*" (en "Cuestiones II"), que aquí sería imposible retratar en la totalidad de su análisis. Sin embargo, en el espacio esta vez de este corto texto, hay que regresar y detenerse en varios puntos. Primero, que no es posible determinar la *phusis* más que a través del pensamiento de la diferencia entre los diversos modos en que aparece el ente. De esta manera, para Aristóteles, en busca de la *phusis*, han de ser recorridos tanto el ente que se ha dado en llamar natural como el ente "hecho", "fabricado," en busca de su aparición en el interior de la *phusis* y de la aparición de ella a través de estos. (Este situar al mismo nivel, aunque sólo sea hipotéticamente, a los diversos modos del ente, muestra en qué grado la traducción de *phusis* por *natura* esquiva lo esencial de lo que en griego busca ser pensado y que, a través de la latinización y de la cristianización incluidas en *Naturaleza*, se pierde para dar lugar, por ejemplo, a una escucha de lo natural en tanto el dominio que excluye todo lo que sea creación, producción o fabricación humanas). La primera dificultad aparece para Aristóteles con el primer parto entre lo que no está hecho por el hombre y lo que está hecho por él: de ahí la necesidad, para pensar el mundo en el que se articulan estos dos modos del ente y su proveniencia común, de otorgar a la *phusis* una exigencia sin perderse en esta diferencia, sino, por el contrario, haciéndola posible, no se desvanezca en una simple diferencia entre lo hecho y lo no-hecho, entre lo obrado y lo "natural". Sin embargo, he aquí su primera disimulación, su primer escape. Ya que, por encima de esta diferencia, sólo desde ella son producidos (esto es: avanzados, conducidos al aparecer) todos los entes que se muestran y que, por la articulación *ulé /morphé* (Materia/forma), ofrecen su *eidos*, su aspecto. Este ofrecimiento, este aparecer, manifiestan por su llegada la apertura merced a la cual aparecen, disimulándola sin embargo en beneficio de la aparición en que se multiplican o se diferencian. Esta apertura, o esta *movilidad* (*kinesis*), como Aristóteles empieza por pensar la *phusis*, este poder originario sobre "la movilidad de un móvil movido a partir de sí mismo" (Heidegger), este instalarse a través del cual el origen se instala en sí mismo en este poder, son los que inclinan el pensamiento a pensar a la *phusis* como la que a partir de sí y en dirección de sí misma, entra en la presencia de sí misma, presencia que se constituye del aparecer en vistas a la disimulación del "ir-retomando-a-sí-misma" (Heidegger). Por el sentido de esta definición, la *phusis* aparece como uno de los posibles nombres del Ser. Sin embargo, Aristóteles, en la "Física" y sobre todo en la "Metafísica", tras haber insinuado que el ser del ente en su totalidad (*ousia*) es algo así como la *phusis*, apunta por una fuerte denegación hacia un sentido distinto: la *phusis* no sería sino una rama del ser entre otras. A partir de este punto, Heidegger insiste en el hecho de que en Aristóteles no hay más que un eco tardío

de un pensamiento más originario para el cual la *phusis* fue el nombre del Ser y que, en este sentido, la tentativa de Aristóteles no es sino una interpretación parcial del alba del pensamiento en la medida en que presupone ya una diferencia entre ser y pensar, un declive en el sentido de la palabra *logos*, ahí donde para Parménides o para Heráclito "ser y pensar son una sola y misma cosa". Pero, precisamente lo inquietante en Aristóteles es que su tentativa conceptual esté habitada por estos ecos a tal grado que cualquier definición decisiva, cuando no se convierte en denegación, se torna en duda o confusión, como en el caso de la *phusis* pensada, ya en la "Física", ya en la "Metafísica".

A la luz pues de tal dificultad, ¿cuál es la relación de *mimesis* entre el *poiein* y la *phusis*, o dicho de otra manera, hasta dónde se puede llegar desandando un camino de siglos de interpretación, en el intento de desentrañar lo perdido en las múltiples traducciones? ¿Puede acaso sugerirse la pretensión de esclarecer lo que una lengua muerta ha dejado de decir? En este caso, lo único que sí podrá ser sostenido, ante la imposibilidad de ignorar la distancia que separa a las metamorfosis del sentido (la cuestión de la historia en su más alta exigencia para el pensamiento), es la necesidad de recurrir a la "ficción" que lo griego puede significar para un pensamiento que busca los signos que han de cifrar sus límites. Lo impensable del tiempo sumergido en el olvido, de un momento cuya coherencia sólo puede ser la de la interpretación que le infunde el sentido que solamente parece mostrarse cuando el supuesto sentido aceptado por la norma se muestra en su función fundadora de la misma norma que lo sostiene, este pensar en el espacio del olvido no puede sino ser la exigencia que desde lo impensable sugiere el silencio de unos signos (*gramata*) para constituir así la arbitrariedad desde la cual, una vez más, su extrañeza ha de contaminar la estrechez funcional con que todo el pensamiento moderno, o casi todo, inventa un origen, una historia y la coherencia de su transcurrir hasta llegar al mismo pensamiento que la promulga, pero ya no como teoría sino como razón y justificación de esta teoría. Es difícil, o mejor impensable, salir de la sujeción a este marco. La única diferencia —definitiva— consiste en saber que se está pensando desde el terreno de la invención de la historia al hacer que estos signos perdidos vuelvan a entrar a la ronda de los signos cotidianos, deformándola, habitándola en cuanto que desenmascaran la supuesta seriedad y objetividad de otros signos más comunes, hasta lograr que la totalidad de esta mezcla híbrida alcance la altura de una ficción y, así, su derecho a ser la expresión de un pensamiento obsesivo que no puede sino andar en vilo tras sus más apremiantes querencias: la parodia, la ironía, la mímica y por lo tanto, la mentira —pero la verdad de la mentira, los caminos de la traición en cuanto vías del pensamiento que sabe al fin su ausencia de principios, o mejor, que sabe que en la arbitrariedad de todo comienzo sólo rige el principio de la





ausencia, del vacío, y, por lo tanto, la ley, la ligereza, el atrevimiento y lo ilimitado de sus posibilidades, siempre en el movimiento que se acerca a lo distante hasta el punto en que lo distante se muestra también y sólo como una imagen de lo distante, como la distancia de la imagen, como la realidad de los reflejos.

Pongamos pues que estos conceptos y textos griegos esconden algo que no puede ser desentrañado, de la misma manera que por más contactos que se tenga con ellos no dejan de ser ajenos, casi ilegibles. Sólo así puede volver la pregunta: ¿Cuál es la relación de *mimesis* en el *poiein* y la *phusis*? Y sólo así, antes de interrogar a la *Poética*, es posible quedarse en la *Física* para determinar los diversos modos del "hacer", es decir, en cuanto a lo que se busca, la diferencia entre *tekne* y *poiein*. Como ya ha sido dicho, la diferencia capital en la *Física* se sitúa entre los entes del género "natural" y aquellos "hechos", "fabricados". Lo que desde la *phusis* determina la diferencia es aquello que Aristóteles llama el *arkhe* ("origen", "principio", "causa") del movimiento (*kinesis*) y que, en los entes no fabricados, halla su ser como salido de sí mismo y vuelto hacia sí mismo, mientras que, desde el punto de vista de los entes hechos, este *arkhe* se halla situado fuera del ente cuya "construcción" le hace cobrar su lugar en el mundo. Es decir, más simplemente, que el modo con que aparece un ente producido (en su propia manera de "moverse", de cobrar presencia por su "movilidad" edética) no tiene su principio o su origen en el ente (la materia por ejemplo) "natural" con el que se instala en la presentación. El "crecimiento" de un árbol, en el sentido en que su *arkhe* surge de sí misma y para sí misma, no tiene nada que ver con el de una cama hecha de madera que cobra su *arkhe* en el "conocimiento en vistas de un *telos* ("finalidad"). El hecho de que la cama no es madera, sino "de" madera, como hubiera podido ser de piedra, le otorga el pertenecer en cuanto a su origen a una *tekne* que es su "origen en tanto movimiento" y que, en cuanto tal, introduce necesariamente la noción de *telos* (en este caso la producción misma de la cama), en oposición a la madera con la que se "instala" en el ser ente, que en tanto árbol es totalmente extraño a cualquier *telos*. Esta es la razón por la que todo ente surgido de una *tekne* recibe de ella su *arkhe*, en vistas al acabamiento que le es propio. En este sentido pues, le *tekne* (en cuanto "conocimiento del terreno en el que toda confección acaece") produce al ente que, surgido del mundo de los *phusei onta*, de los entes que "crecen" a partir de sí mismos y para sí mismos, no halla su *arkhe* más que en ella y sólo en la medida en que de esta manera se ve circunscrito en los límites de un *telos*, es decir, de una finalidad en la cual alcanza su acabamiento.

Sólo en relación con esta definición de la *tekne* y de los entes que origina, puede ser vislumbrada la diferencia desde la que se dibuja esa otra forma del "hacer" que es el *poiein*. Un simple

ejemplo bastará para volverla visible: la cama está acabada en la medida en que la instalación de un *telos* a partir de una *tekne* confecciona al ente que así, desde la madera o la piedra, aparece terminado y de esta manera presupone, en el conocimiento de la *tekne*, el saber de la necesidad y del uso correspondientes; lo mismo sucede con una flauta o una cítara que, en tanto entes, se originan en el terreno de la *tekne*. Sin embargo, no se trata ya de lo mismo en cuanto surgen los "entes" que crecen de estos instrumentos: el ritmo, la melodía. Y de la misma manera que no se trata ya del mismo tipo de entes, la imitación deja de ser el "motor" de la *tekne*. Y esto es lo que aquí sustenta toda nuestra búsqueda: ver en qué medida el *mimētai* en el cual la *tekne* y el *poiein* se despliegan no puede ser idéntico a sí mismo en los dos casos. El ente que se origina en una *tekne* halla su instalación y su acabamiento entre los otros entes. Pero si se trata de música o de danza, lo menos que puede decirse es que no hay la instalación propia a los entes surgidos de la *tekne*.

Si la *tekne* es imitada desde la *phusis*, es que a la medida de aquella los entes confeccionados adquieren su origen. ¿Pasa acaso lo mismo con el *poiein*? En la *Poética*, desde el principio, lo esencial se halla en la relación entre el "hacer" poético y el hecho de que no acontezca más que miméticamente. La enumeración de todas las zonas en las que surge (epopeya, poema trágico, comedia, dítirambo, música de la flauta, música de la cítara) se ve unificada por un rasgo común: en todos los casos se trata de "imitaciones". Pero, unidas bajo el signo del *poiein*, lo que se adelanta cuando van todas firmadas por la *mimesis*, es la unidad de esta última. Porque, venidos a considerar la imitación perdida ya en una de sus especies hemos extraviado quizás la matriz originaria que las volvía posibles en su diferencia: en efecto, es posible comprender cómo una pintura "imita" al original, a lo "físico"; pero, ateniéndonos a esta última visión, se vuelve incomprensible que la música de flauta "imite" a lo físico de la misma manera que la pintura lo vuelve visible. Para nosotros, la *mimesis*, la imitación, se ha perdido en las especies de su aparición: lo visible, apenas lo audible. Pero, conservando la exigencia de un mismo concepto (*mimesis*), ¿cómo respetar la especificidad de cada uno de los géneros del *poiein* si no es escuchado aún más cercanamente la relación entre la *mimesis* y la *phusis*? Y es que lo que acaso hay que eliminar es la versión común del fantasma de la representación. El *poiein* no imita a la *phusis* en cuanto la vuelve representación al inventar un doble, sino más bien, la dobla, la imita, al hacer *como* ella, al ser *como* ella. He aquí toda la dificultad. La traducción, por cierto, esquiva esta presentación, cayendo en lo que más arriba se ha criticado (traducir *phusis* por *natura* y ésta, ya sin salto, por *naturalidad*; introducir términos tales como realidad e instinto, que sencillamente significan otra cosa que lo que en griego busca ser dicho). Si leemos las pocas líneas que hablan de esta relación ("Poé-





tica", 1448 b), la poesía se ve directamente ligada a la *phusis* en cuanto surge de ella y en ella encuentra su origen. Ahora bien, lo que en verdad se dice es que lo conforme a la *phusis* es la *mimesis*: lo que significa que la *mimesis* es la manera según la cual la poesía cobra su origen en la *phusis* y a partir de ella. Sólo miméticamente se puede ser en la *phusis* y en relación con ella. El canto, o ritmo, o melodía, se eleva y se retira como la *phusis*, en la *phusis*. Así pues, el hombre no puede ser el mismo "técnico", sin antes haberse instalado en la *mimesis* poética que así le otorga el lugar sin lugar en el que entonces pueden sostenerse los entes que figuran su mundo: *mimesis* en la *Mimesis*.

■ Estatura de exilio. El, el más cercano, por la posibilidad mímica que presupone la totalidad que ordena y otorga la respuesta que le hace aparecer, hélo aquí, al hombre, el más distante por su ardiente cercanía, celebrando su intrusión por su desplazamiento. Lo que ahora parece capital es ver si no hay, para nosotros, en lo que llamamos poesía, otra manera de escuchar a la *mimesis*, consciente de esta pérdida, pero no por tanto desprovista de la intensidad de una exigencia, quizás aún más apremiante. Aristóteles sugiere que al igual que la *phusis* es a un tiempo la pureza del acto y por eso mismo la más alta reserva del acontecer (siendo presente en cuanto ausencia, en cuanto huída en sí misma), lo que se efectúa como ella, en el *poiein* de los mortales, se escapa sin acabamiento, en el momento mismo de su aparecer: la nota del instrumento, el soplo del cuerpo y su movimiento. Queda la exterioridad del lazo: un instrumento es, en potencia, la posibilidad de hacer aquello para lo que ha sido concebido, pero sucede como si su ser ente desapareciese en el momento en que el vuelo sin acabamiento, sin realización, acontece en él y por él, para reaparecer tras el silencio. Esto es extensible en cierta medida a esos entes que no se hallan recorridos por el soplo mismo de lo mortal: pintura, escultura, cosa escrita. La relación entre aquello con que son hechos y en lo que siempre recaen, y, por otra parte (aunque en plena transformación de esta materia por su forma: piedra tallada, pared recubierta, grafismo), aquello que los habita sigue quedando en lo oscuro. Aristóteles dice en la *Rétorica* (III, 1) que la voz humana es lo más propio a la imitación. Voz: soplo vibratorio que, corpóreo, despunta y se pierde fuera del cuerpo en el aire, como el sentido se pierde fuera del soplo que aun sigue surgiendo y que lo lleva y lo sostiene: lenguaje, sintaxis cuyas significaciones ordenadas acorralan un sentido mientras dura el soplo que lo sostiene. Es como si el soplo que vibra supiera algo que lo que dice no podrá saber jamás: ritmo mortal, determinado, cuyo lenguaje que no deja de insuflar desea la prolongación indefinida — y esto en la adecuación puntuada del respeto a las pausas y los impulsos. Lo que salta a lo escrito se libera del acontecer que desaparece: carrera, entonces, infinita, que, mimando su abandono de la norma vocal, no puede sino "doblarla", libre de la finitud parlante, presa de las significaciones en

busca del sentido (que sería lo impronunciable y que se muestra a fin de cuentas como lo imposible de escribir, siendo éste otro orden), imponiendo la analogía del escandir vocal: la puntuación de lo inteligible.

Fuera del sentido se articula acaso, en poema, lo inarticulable del sentido. Según su modo, a hurtadillas, como huyendo, un juego de palabras se arranca a ellos en cuanto deseo de vuelo sin retorno. También, de este modo, queda su principio: palabras fijas, texto cuyo brinco se establece en la permeabilidad al deseo que, en su recurrencia, no capta de sí mismo sino sus rastros reptiles, baja la mirada rectilínea, proclamando de otra manera la sonoridad fugaz de la voz perdida. La violencia de lo que huye y de la pérdida, la oscuridad de zonas tales como el infinito hormigueo de lo escrito en busca del sentido, provoca su obnubilación definitiva; cualquier exceso que se prolonga extendiéndose a sí mismo, recorre si no es que en él principia, el exceso mismo del lenguaje, que, tendiendo entonces a la celebración de este malestar, "doblado" por la escritura, se desdobra una vez más en cuanto a sentido. Ya que, así, hacer acto de lenguaje significa, en la ausencia del soplo en acto, venir y redoblar la anterioridad esencial del lenguaje en relación consigo mismo. La tácita celebración poética cae sobre sí misma porque no puede, en su loa, más que terminar (o empezar) loándose a sí misma. El famoso "Rendez à..." ("Devolved a..."), fórmula misma de la celebración o del saludo mimético, es ya, en el movimiento hacia la pura exterioridad, una intraversión, una regresión, una loa del acto mismo de loar, cuando todo acto ha sido borrado. Una pérdida, pues, un exilio; tanto más terrible cuanto que lo es también en relación consigo mismo, como huída abismal en el impensable hecho de querer desasirse del lenguaje por el lenguaje, como sucede cuando se dice la palabra "silencio", o que, más sutilmente, se quiere, además del signo que sin memoria, cuando apenas despunta, la lengua dirige hacia sí misma, orientar, hacia ella, todos los signos que otorga. Esto, al decir de algunos, es la liberación de la *mimesis*. También puede ser una *mimesis* redoblada, infinitamente, un imborrable tormento nostálgico, que, por la distancia que resulta de su carácter infinito, se halla desprovisto y desnudo en una súbita proximidad a lo que no admite cercanía, forzado el balbuceo o al silencio. El poema vuelve a empezar infinitamente, midiéndose al lenguaje; es su exceso, su confirmación, la excepción que cimbra, la parte que sigue. Dos tiempos inconciliables en ausencia de un intermediario fijo, siendo el poema la ambigüedad misma de una situación intermedia que no puede ser detenida en cuanto tal y que no deja de ser sin fin el proyecto de asirse en la perfección de esta ambigüedad; en ausencia de una tercera medida (ya que es dada y arrebatada por lo mismo con lo que busca medirse): abismo inconmensurable en que el poema es una desmesura errada y errante, el más agudo y el más pobre de todos los signos: *mimesis* de la *Mimesis*.