

serie *B*, es decir, a fragmentos no testimoniales sino literales o directos de los pensadores) tal como las han establecido tradicionalmente los criterios de Diels y Kranz, y que resultan de especial importancia para los estudiantes y los profesionales de la filosofía. Por otra parte, los que se interesan por la calidad y virtudes literarias de los escritos griegos pueden reprocharle, como Octavio Paz, en su nota citada al principio, que su traducción "se atenga más a la exactitud filosófica que a la temperatura poética" de aquellos textos cuya forma literaria era originariamente el verso. Sin embargo, y respecto a lo primero, ya advertía García Bacca que su reproducción obedecía estructuralmente antes a la lógica de una versión filosófica que a las exigencias de un ordenamiento estrictamente filológico, siendo su pretensión primordial la de "ofrecer sencillamente al lector los (textos), dejando que susciten en él impresiones directas, lejos de toda interpretación técnica, cual la impresión de un paisaje natural, sin secretas intenciones mineras, geológicas o botánicas". Y por lo que concierne al segundo punto, el autor ciertamente confiesa su decisión, un tanto forzada, por realzar los conceptos filosóficos sobre las bellezas poéticas de los textos (conciendo, así, a la "estrofa filosófica" como un "conjunto de palabras centrado o cristalizado alrededor de una idea"), pero sin que eso signifique en modo alguno un descuido de la forma literaria que enmarca cada pensamiento; además, García Bacca no perdió la oportunidad para invitar a los literatos a emprender, sobre la suya, una traducción alternativa y complementaria que centrara preferentemente su atención en los valores estéticos de algunos poemas y sentencias poéticas de los filósofos presocráticos. De modo que, en cualquier caso, esta selección de textos representa una forma excelente de iniciación en el estudio y conocimiento de quienes filosofaron antes de Sócrates; una manera de asistir, con el asombro más natural, a la fiesta presocrática del Ser.

El volumen está integrado por textos que van de la sabiduría moral de los Siete sabios de Grecia (Cleóbulo, Solón, Quilón, Tales, Pítaco, Bías, Períandro), es decir, del período griego prefilosófico, a la originalidad ya propiamente filosófica del pensador, indebi-

damente poco conocido, Metrodoro de Kío, atravesando las concepciones metafísicas (tal como nos lo permite interpretarlas y reconstruirlas la totalidad de fragmentos conservados) de Jenófanes, de Heráclito, de Parménides y Meliso (las paradojas de Zenón de Elea de por medio), de Empédocles y Anaxágoras, de los atomistas Leucipo y Demócrito, del jonio tardío Diógenes de Apolonia (apoyada preceptualmente en las enseñanzas de Anaxímenes) y de los partidarios de la doctrina pitagórica Alcmeón y Filolao.

Cerraré esta presentación superficial reproduciendo algunos fragmentos que esbocen apenas la riqueza y la variedad de pensamiento (¿de sentimiento también?) y de temática filosófica de estos griegos antiguos. Existe la tesis, más o menos divulgada, de que las diversas corrientes filosóficas (o visiones del mundo) posibles se hallan ya en germen contenidas, al menos en sus puntos de partida o directrices esenciales, en los modos de pensamiento o moldes conceptuales griegos. Dejando en suspenso esa generalización, notemos por lo pronto y mediante algunos pespuntos toscos de afirmaciones descontextualizadas, la excelsa variedad que deambula: del monismo metafísico revelado de la manera más sutil ("aunque en diez mil años sólo en un cabello se cambiara el ser en algo diverso, parecería todo el ser para todo el tiempo" — Meliso), a las reacciones naturales — pluralismo y reconocimiento de realidad al vacío — contra esa concepción eleática de lo verdaderamente real como Uno. ("y en cuanto que, de nuevo, fueron surgiendo muchos/ desengendrándose Uno./ por esto se engendran las cosas./ mas ninguna en lo eterno apoyará los pies" — Empédocles), ("Ser, no lo es más Uno que Ninguno" — Demócrito); de la rectitud ética más pura ("No hay que avergonzarse ante los demás hombres más que ante sí mismo, y no se debe hacer cosa mala tanto que nadie lo vaya a saber como que lo vayan a saber todos los hombres. De sí y ante sí mismo hay que avergonzarse sobre todo y ponerse en su alma como ley no hacer nada inconveniente" — Demócrito) y el clima griego de mesura, templanza y equilibrio espiritual ("No te ensoberbezcas con los éxitos, ni te deprimas con los fracasos" — Cleóbulo) al humor ("Al que le cae en

suerte un buen yerno encuentra un hijo; el que en esto tiene mala suerte pierde además una hija" — una vez más, Demócrito); de la profunda convicción místico-religiosa de Filolao ("Como en cárcel tiene encerradas Dios todas las cosas. Los hombres son un tesoro de los dioses") al escepticismo radical y desgarrador de Metrodoro de Kío ("Ninguno de nosotros sabe nada de nada; ni siquiera esto mismo de si sabemos o no sabemos, ni si sabemos que sabemos o que no sabemos; ni si en total hay algo o no lo hay").

Luis Ignacio Helguera

LA CARA BLANCA DE LA MONEDA

Cuando el primer Barthes — el de *El grado cero de la escritura* — hablaba de la escritura neutra, estaba tocando uno de los conceptos caros a Maurice Blanchot: el de la *escritura blanca*. En efecto, para que haya una escritura blanca es necesario pasar antes por el tamiz de la escritura neutra. Y aunque Blanchot nunca dejó de ser un crítico impresionista, es cierto que logró descubrir ciertas zonas que envidiarían los estructuralistas. La escritura blanca correspondería, en términos jakobsonianos y si el desplazamiento es posible, a la parte semántica equivalente a la *materialidad de los signos*. Si la materialidad de los signos es la parte "no dicha" de la escritura poética, la escritura blanca es la parte no dicha del sentido. Al respecto es conveniente aclarar que el proceso que desarrolla Antonio Marimón en su libro es similar a la escritura poética que suma el metalenguaje a la función poética: la recuperación, para el sentido, del proceso poético mismo: la actualización de lo que va quedando atrás en el proceso poético, lo que se convertirá fatalmente en pasado si no es recuperado, lo que se asimila siempre a lo *feo*. Olores, el gusto, los excrementos lo equivalente a lo desechable aunque todavía no es la parte maldita de Bataille, lo que en la materialidad de los signos

▲ Antonio Marimón: *La escritura blanca*. México, UNAM, 1981.

corresponde al juego, en la escritura blanca es la parte teatral, la representación de lo no dicho que se vuelve gestual, representaciones entre la escritura. Porque la escritura blanca de Marimón es la escritura *entre*, la misma escritura *entre* que hacía las delicias de lo experimental cuyo máximo exponente es Huidobro. En efecto, si lo experimental poético hizo de la página blanca un Dios, el referente hizo del sentido una abstracción totalizadora: ambos son los planos y los polos que se atraen a la vez que se rechazan en la escritura poética, de ambos polos no escapa nadie. Para la escritura blanca, *entre* la escritura ocurren dramas, comedias y tragedias. La conciencia de ellos es el metalenguaje del gesto. Pero hay que destacar aquí que el metalenguaje en Marimón se juega en la esfera teórica, no en la práctica. Es quien escribe sabiendo cómo es pero sin denunciarlo. De ahí que el poema de Marimón tenga del *ready-made* la impresión de que ya está hecho. En términos lacanianos, la escritura blanca de Marimón es "la ausencia que se vuelve presencia alucinante". Podría argumentarse que esa impresión de *ready-made* de la escritura de Marimón la asimilaría a la prosa, ya que sus poemas no dependen de una materialidad que se arma sino de una teoría que se desplaza. Pero eso aquí no es más que retomar la herencia francesa que es mucho más conceptualizante que significativa. El hecho de que la escritura de Marimón se confunda con una actitud prosaísta no significa que sea una escritura antipoética, sino más bien que es una escritura que rompe la barrera genérica, lo que asimilaría a Marimón a la corriente borgesiana dentro de la literatura latinoamericana. No se trata aquí de géneros sino de su ruptura: es lo que los franceses bautizaron con el nombre de *escritura*. Y dentro de la escritura, la escritura blanca es la prueba de que la ausencia existe. Y este prosaísmo que cultiva Marimón está en las antípodas de una actitud coloquializante. Si lo coloquial asimila los movimientos del habla, si juega con la polivalencia de los cambios y los movimientos del habla, la escritura de Marimón está más cerca de la lengua, de lo teórico como preceptiva. Hay en el libro de Marimón un centro que desplaza su sentido sobre todos los poemas que lo constituyen: es el poema llamado, justamente, "La

escritura blanca". Ahí se informa al lector lo que quiere ser y decir la escritura blanca. Ahora bien, ese poema, más que un lenguaje que se busca mientras se inventa, es un metalenguaje que se basa en una ausencia. Es decir, la escritura blanca no existe como *letra*: existe como *huella*. La pista está en la cita de Derrida que Marimón pone al principio de su libro. Se trata siempre (y esto es lo esencialmente poético del libro de Marimón) de un afirmar la existencia de lo que no existe sino por oposición. En este sentido, la escritura blanca existe como diferencia, como prolongación: el dar a esa prolongación carácter de realidad es lo que inaugura poéticamente al libro. Algo similar ocurre cuando se debate lo que es mimético y lo que es poético en un texto. Si la mimesis es siempre pre-existencia, la poiesis es co-

existencia. Lo mimético envía y remite hacia el pasado; lo poético es el presente de la nostalgia. Lo mimético es platónico; lo poético es siempre presente, se da en un ahora. De ahí que esa "prosa" de Marimón, no mimética casi por definición, esté, en el rescate de esa otra cara blanca que fluye permanentemente, escrita en presente: no hay más paraíso que el que se puede inventar.

Eduardo Milán

PLATÓN Y EL ARTISTA

Cuenta una leyenda musulmana¹ que cierto día un teólogo oriental paseaba con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando de pronto le sorprendió el delicioso sonido de una flauta y preguntó qué era eso y un discípulo le respondió: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo". El vanidoso Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora; su castigo radica en haber olvidado que sólo Dios permanece. Si alguien preguntara la explicación del pensamiento estético de Platón esta historia sería la mejor metáfora de tal exposición e ilustraría la lucha que parece existir desde entonces entre el pensamiento conceptual, la filosofía, y la manifestación más irreverente de nuestra subjetividad: el arte. Hace pocos meses apareció un libro de la novelista irlandesa Iris Murdoch en el que se hace un estudio descriptivo de las ideas de Platón —el análisis es a través de los diálogos *Ion*, *Fedro*, *Timeo*, *Filebo*, *Teeteto*, *Banquete*, *Las leyes*, *La República*—, a quien Occidente ha señalado como el primer gran culpable de la separación entre arte y filosofía. Bajo una perspectiva filosófica *El fuego y el sol*, alegorías de la poesía y la filosofía, se propone perfilar una vi-

¹ Massignon, Louis "Los métodos de realización artística en el Islam". *Revista de Occidente*, 1934. Citado por Zambrano, María, en *Filosofía y poesía*. Morelia, publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939.

▲ Iris Murdoch: *El fuego y el sol*. (Por qué Platón desterró a los artistas). México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Breviario 320.



Antonio Marimón