

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 musulmana<sup>1</sup> 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-

<sup>1</sup> 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

sión más fresca y justa. Resulta interesante apreciar cómo la ecuanimidad del pensamiento analítico que sostiene Murdoch en las tres primeras partes del libro (en la última es vencida por la irrevocable pasión de la artista). Es seguro que Platón la consideraría una prueba más de que no estaba tan equivocado.

Iris Murdoch basa su exposición en que la lucha entre filosofía y arte tiene lugar en la mente de Platón al concebir éste el arte como reproducción y no como creación — y el problema así planteado asume para Platón una preocupación religiosa—. Se sabe que Platón centró su ataque contra los poetas que resultaron vencidos y expulsados del Estado ideal, bueno y justo, y que la lucha se puede resumir como una conciliación entre lo irracional —Platón negaba a la poesía el conocimiento de lo general por ser ésta irracional— y lo racional, aunque Homero y la inspiración (que puede ser un designio divino) no son siempre atacados; en el *Ion* Platón define al poeta como "una cosa leve, alada y sagrada". ¿Cómo explicar esta contradicción?

Fundamentalmente, para Platón lo estético es lo moral: el hombre debe luchar por alcanzar el conocimiento, que es el bien y la verdad. Pero ¿cómo hacerlo en un mundo caótico y desordenado? Sus teorías de las *ideas* y de la *anamnesis* (recuerdo del alma) garantizan la objetividad de la moral y el conocimiento que sólo son posibles en un orden estable. Así y siempre según Platón, existe un mundo espiritual donde las esencias inmutables de los objetos tienen realidad eterna; en el mundo humano sólo se manifiestan las apariencias de dichas esencias. Sin embargo, el alma humana ha estado alguna vez en contacto con las esencias y por ello le es posible recordar la primigenia conciencia espiritual. Murdoch se refiere a este idealismo como una constante peregrinación de la apariencia a la realidad. El mito de la caverna explica cómo los hombres que se encuentran en ella sólo pueden apreciar en la pared las sombras de los objetos que pasan entre ellos y el fuego, y finalmente salen de la caverna y ven el mundo exterior a la luz del sol y luego el sol mismo que es el bien supremo. El mito simboliza los diferentes estados de conciencia en que la realidad se le revela al hombre; la primera se trata de una conciencia irracio-

nal (*eikasia*), que es engañadora y egoísta, la segunda, agresiva y ambiciosa, busca el poder que es la representación de la superioridad moral y la tercera es racional y buena y conoce la verdad.

A Platón le preocupaba cómo el hombre podía volverse bueno y concluyó que sólo lo puede lograr modelando los tres niveles del alma bajo el dominio de la razón. La dialéctica, que para él es la filosofía, se propone como único vehículo para encontrar la verdad. La dialéctica platónica es una contraposición, no de opiniones distintas, sino de una opinión y la crítica de ella; se realiza en el hablar, en el acto vivo que vive la conciencia presente y aunque el lenguaje impide la realización directa con la realidad espiritual, el discurso conceptual simbólico posibilita la comprensión ultraverbal de esa realidad. Las *formas* o *ideas* son vistas por el alma cuando ésta se mira a sí misma, de ahí que a partir de la *anamnesis* Platón explique que podemos conocer mucho con base en tan poco.

Ahora bien, ¿cómo tienen realidad esas esencias? Dios es el autor de las esencias que son las cosas verdaderamente reales y como el divino demiurgo es perfecto y eterno, el conjunto de las ideas constituye un modelo viviente de perfección. Dios es, por lo tanto, artista en dos sentidos: a) *crea* las realidades, b) *reproduce* imágenes, el mundo humano es la imagen de las ideas. Dios es el verdadero artista y el cosmos la verdadera obra de arte.

Para Platón el hombre debe tratar de semejarse a Dios eligiendo la verdad que es el conocimiento de lo eterno e inmutable, y es entonces cuando distingue dos especies de imitación: la de las *ideas* eternas, de cuya captación se encarga la filosofía, y la de los objetos perecederos, que Platón cree objeto del arte. A partir de este momento puede ya inferirse por qué el juicio final de Platón está a favor de la filosofía. El arte sólo copia los límites y las apariencias sensibles evitando el conflicto entre lo aparente y lo real, que es objeto de la filosofía; el arte no cuestiona la verdad. El artista, como el sofista, construye imágenes que nosotros percibimos como visiones, en una ignorante sabelotodo que se complace en reproducir objetos de cuya naturaleza no tiene conocimiento y a los que osa relativizar. A

propósito confunde la verdad y la falsedad; por ejemplo, un escritor imita el habla de un doctor pero no posee la destreza del doctor.

El poeta, que en este momento es el representante más importante de los artistas puesto que él está considerado como el educador de la *polis*, permanece en el mundo de las sombras de la caverna, es el hombre que frente al fuego se empeña en la ensoñación despreciando el sol, la verdad que revela el mundo invisible a través del conocimiento racional. Como el artista está en los niveles de la *eikasia*, a la luz del fuego sólo se le presenta una multiplicidad de reflejos que él se encarga de reproducir en un arte complejo y retorcido.

Platón separa la belleza del arte imitativo. Para él lo bello es idéntico al bien, la belleza del alma es idéntica a su perfección moral y el amor está ligado a ella. "Eros conecta el deseo más común con la moralidad más alta", afirma Murdoch.

En la metafísica de Platón, Eros está encarnado en el filósofo. De acuerdo al mito, Eros, hijo de la pobreza y de Poros, la abundancia, se encuentra en el punto medio entre la sabiduría y la ignorancia. A diferencia de los dioses que nada quieren saber porque todo lo saben y de los ignorantes que por su condición no aspiran a ser sabios, Eros desea alcanzar el bien de la belleza; mas no es lo bello: Eros es la filosofía misma. El valor del amor no está en el amado sino en el amante, y el filósofo es el enamorado de la belleza que busca *conocer* lo bello.

Platón aparta la belleza del arte porque éste sólo permanece en el placer ilimitado de los sentidos y engaña a Eros que queda en una pseudoiluminación y obstaculiza la verdad que es el bien moral. En este punto Murdoch hace un paralelismo entre Platón y Freud. Deudor directo de Platón, Freud sospechaba también del arte porque vio en él el placer ilimitado del inconsciente. El artista fabrica un pseudoobjeto mágico que enmascara y disfraza el aspecto repulsivo de nuestras represiones y permite, tanto a su creador como al espectador disfrutar del libre soñar sin el temor a la censura. Aquí es necesario recordar que tanto para Platón como para Freud el arte tiene un valor catártico. No obstante, para ambos el arte correspondería a la parte más baja e irra-



cional de conciencia en la que complacemos nuestro egoísmo individual; el objeto de arte es un todo falso.

En resumen, Platón teme al arte por que es una potencia maléfica, dionisiaca ilusión. Unida al placer sensual de lo perecedero resulta que no sólo se conforma con la reproducción de las apariencias —tratando de imitar a Dios—, sino que además las deforma.

La defensa que hace Murdoch del poeta satánico, y por extensión del arte en general, es desde el punto de vista del artista creador. Platón hablaba de la naturaleza lúdica del arte y veía en ella una manifestación superficial y cínica. Murdoch reconoce la condición del juego en el arte pero se trata de un juego serio en el que hay un deseo de crear y reordenar; el arte, como la filosofía, trata de borrar el abismo entre mente y realidad. Platón le reprochaba al arte su carácter egoísta e individual y por eso decide sacrificarlo en bien de la comunidad. Aquí Murdoch señala que el arte libre que capta el fondo de lo humano tal como es y no como el moralista quiere que sea no sólo sirve a su sociedad sino a la humanidad: "La conexión entre verdad y belleza significa que el arte que logra ser para sí mismo logra

ser para todo el mundo". Y lo es porque da realidad a las experiencias comunes en las que nos reconocemos cada uno y todos. Platón condenaba al poeta por permanecer en las sombras de la caverna entregándose a las fantasías del fuego; Murdoch sublima al "ignorante sabelotodo" que es capaz de crear un objeto que exige un discernimiento de la inteligencia con respecto a lo real. Imaginemos, como probablemente lo hace Murdoch, a este perseguidor de quimeras luchando en contra de su fantasía personal, derrotando a cada paso la imaginación desordenada que parece prevalecer, logrando formar un todo organizado, embelleciendo lo que no es bello. Ciertamente que habremos de compartir la experiencia de Murdoch cuando argumenta que el arte es, en resumidas cuentas, un despertar, una sacudida en la que también nosotros descubrimos el sol.

Estamos acostumbrados a aceptar que Platón expulsó a los artistas de su República por mentirosos y corruptores, hecho que a nuestros ojos hace de Platón un antecedente directo de los sistemas políticos que hoy pretenden sujetar el arte a reglas dictadas por el Estado. Sin embargo, estas objeciones

resultan demasiado obvias ya que quedan ahí sin mayores estimaciones. La primera gran equivocación que comete nuestro pensamiento moderno, y que hasta para la misma Murdoch resulta difícil desligarse de ella, es valorar la visión que del arte tenían los griegos con relación a nuestra visión actual. Nos olvidamos de que para el griego el hombre estaba comprendido en una visión integral y que su estética —término que aparece con Baumgarten muchos siglos después de Platón— no estaba aparte de los problemas filosóficos, morales y políticos que incumbían a toda la *polis*. Qué diferente es nuestra idea en el arte contemporáneo, en donde la obra de arte tiene su validez en sí misma.

A Platón le toca —como dice Diego Solís en su hermoso libro *Poiesis*— ser precisamente la encarnación del alma trágica y su visión es la del hombre caído llamado a redimirse. Si bien Platón es heredero de una tradición antropomórfica y totalizadora —la prueba es el ideal del artista transformado en el ideal del moralista y su defensa del proceso de racionalización de la realidad—, también rompe el acercamiento del mundo divino al hombre. Los dioses de Homero llegan a la ridiculez de las más vulgares pasiones humanas y la *psiche* del guerrero es tan sólo una imagen corporal que vaga en el Hades. En cambio, para Platón está viva la conciencia de la escisión entre alma y cuerpo; el alma platónica está destinada a su inmortalidad y trascendencia en el mundo divino cuando por fin se libere de su cárcel corporal. Para Platón lo universal lo es todo y el individuo es nada.

Muy a su pesar Platón fue un gran artista y sus discursos lógicos a menudo se ven iluminados y embellecidos por las explicaciones míticas; los *diálogos* constituyen una nueva forma literaria en la exposición filosófica. La duda que nos queda hoy es qué pensaría Platón si conociera el arte contemporáneo. Los artistas de nuestro tiempo, respondiendo al cada vez mayor desequilibrio que sufrimos entre hombre y realidad, quieren capturar las cosas como son y no como parecen ser. La característica fundamental del arte del siglo XX es su grado máximo de abstracción, ¿Acaso Platón coincidiría con él?

Rocío Montiel