

El texto como síntoma: una imagen de la escritura en Odiseas Elitis

Álvaro GARCÍA MARÍN

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
hostegesis@gmail.com

Recibido: 20/11/2007

Aceptado: 31/03/2008

Resumen

El texto como enfermedad: metáfora rectora hasta la modernidad de la crítica y la poesía tradicionales, que le oponen respectivamente, como antídoto o medicina, la interpretación o el silencio. Frente a ella, en tiempos más recientes, el texto como síntoma (σύμπτωμα, indicio o co-incidencia), huella de una enfermedad (incurable) que nos remite a otros textos, a otros síntomas, en un proceso interminable de diagnóstico. Con ayuda de algunos conceptos de la filosofía de Jacques Derrida, analizaré la posibilidad de una crítica basada en esta idea de la escritura como encrucijada y no como velo, partiendo para ello de una imagen del poema «La almendra del mundo» («Το αμύγδαλο του κόσμου») de Odiseas Elitis, que nos proporciona a la vez, como veremos, el objeto y la herramienta para su estudio: una escritura blanca sobre fondo negro que, al tiempo que evoca el carácter de impronta de todo signo, convoca sobre su hendidura otros textos y otros autores, en especial las reflexiones poéticas y escriturales de Mallarmé y el Surrealismo.

Palabras clave: Odiseas Elitis, literatura griega, escritura, crítica literaria, textualidad.

Abstract

The text as a disease: leading metaphor up to Modernity of traditional criticism and poetry, which is opposed to interpretation or silence, respectively, as an antidote or medicine. More recently, along with this disease, the text as a symptom (σύμπτωμα, sign or co-incidence), trace of a(n) (incurable) disease which takes us

to other texts, other symptoms, in an endless process of diagnosis. With the help of some concepts from Jacques Derrida's philosophy, it will be considered the possibility of a critique based on the idea of writing as a crossroads and not as a veil. The point of departure will be an image from the poem «The almond of the world» («Το αμύγδαλο του κόσμου») by Odysseas Elytis, which at the same time provides us, as we will see, with both an object and a tool for its study: a white writing on a black background, which not only evokes the quality of imprint on all signs, but other texts and other authors on its cleavage, specially scriptural and poetic reflections by Mallarmé and Surrealism.

Keywords: Odysseas Elytis, Greek Literature, Writing, Literary Criticism, Textuality.

A fin de cuentas, ¿a qué nos enfrentamos cuando nos enfrentamos a un texto para el análisis? De hecho, ¿por qué nos «enfrentamos»? Nuestra vista choca contra la superficie opaca de la letra, y cree encontrar en ella una resistencia que necesita ser vencida. Durante siglos, la lectura, especialmente la crítica, se ha concebido en este sentido como una herramienta, palanca o ganzúa que debe forzar el texto para levantar lo escrito y hallar debajo el sentido que la escritura cifra y enajena. La metáfora de la crítica como desciframiento de un querer-decir originario que se hablaría en la pureza del blanco de la página (y que esa misma crítica ha fingido no entender nunca como una metáfora), ha impuesto un modelo de análisis consistente en destecer la escritura (el texto) para recuperar el presunto candor (la blancura) del sentido pleno que yace debajo, antes, más allá de ella.

El verbo «enajena» que acabo de emplear nos remite al universo semántico de la enfermedad. Desde Platón, en efecto, implícita o explícitamente, el texto ha sido considerado una enfermedad, anomalía sufrida por un organismo pleno y autosuficiente –el concepto puro e inmanifestado en el interior de la conciencia– que se ve forzado a salir de sí para perderse, disiparse en la imitación deficiente de una escritura que lo reduce y lo hiere mortalmente. Es en esta exterioridad donde reside una de las claves de la culpabilización de la escritura, un elemento material –frente a la intangibilidad de la idea– y extraño que, con la excusa de expresarlo y presentarlo, se adhiere dolosamente al sentido corrompiéndolo y alejándolo de su presencia absoluta, poniendo entre él y nosotros un velo que en lo sucesivo habrá que arrancar, como si de un absceso se tratara, para penetrar su secreto y regenerar su salud. El texto es, entonces, un parásito que se introduce en el organismo y le inocular su veneno, enfermándolo sin remedio. Es, según el mito de la escritura que Platón expone en el *Fedro*, un *fármakon*¹, a la vez droga que altera el estado natural de los

¹ Cfr. Derrida, J., «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 91-261.

seres y veneno que aniquila su integridad, sustituyendo a la vivacidad del discurso interior, presente a sí mismo, el monumento muerto, sepulcral, de la letra escrita con tinta negra. Si analizamos, de hecho, la red de significaciones que en griego clásico convoca la palabra «tinta», *το μέλαν*, comprobaremos cómo todo el mecanismo metafísico de condena de la escritura se halla ya inscrito en la lengua por excelencia de la metafísica. Y leeremos en ella, además, la preinscripción (que se convierte en prescripción) de ciertas prácticas textuales de la modernidad, entendiendo por ello tanto la literatura como la interpretación de la literatura.

Μέλαν es la forma neutra del adjetivo *μέλας*, *μέλαινα*, *μέλαν*, que significa, como es bien sabido, «negro». Escritura-mancha, pues, escritura pecaminosa que viene a emborronar, sin tener por qué, el blanco de la página que le precedía. Lo negro, en la esfera metafísica, será siempre posterior a lo blanco, añadidura, como la tinta, a una superficie potencialmente autosuficiente. De esta secundariedad respecto del ser surge en el adjetivo *μέλας* todo un entramado de significaciones negativas que encajan a la perfección en una cultura que concede un privilegio absoluto a la esencia en detrimento de sus dobles. La primera de ellas es «maligno, perverso». No olvidemos que *το μέλαν*, en tanto sustantivación del neutro del adjetivo, no se limita a evocar vagamente esos significados, sino que es indiscernible de ellos. Reproduce de ese modo en sí mismo el reproche dirigido a la escritura en general: la multiplicación impropia del sentido en sentidos, la imposibilidad de decidirse por uno de ellos, el enmascaramiento de lo verdadero y la simultaneidad temporal de lo diverso. La tinta es, por lo tanto, sin que se perciba ninguna diferencia de forma, también «lo perverso», materia corruptora que aleja de lo verdadero, y por consiguiente de lo bueno, sustituyéndolo por un simulacro engañoso. Recordemos el razonamiento de los moralistas europeos que de los siglos XVI al XIX condenaron a menudo la lectura de novelas (o la lectura a secas) como pernicioso en especial para la jovencitas, paradigma precisamente de la blancura –blancura de la virginidad– que una mancha, siquiera la de tinta, puede tan fácilmente pervertir. El texto como enfermedad moral, pues. En tercer lugar, *μέλας* puede utilizarse como epíteto de la muerte, es «lo fúnebre», la escritura como estela funeraria, necrotización del discurso vivo, del *logos* que para Platón sólo puede ser oral y que tiene la facultad de permitir el diálogo entre individuos presentes. El texto no puede responder ni interactuar, sirve sólo para marcar una ausencia irrecuperable –y así la letra fúnebre remite también al duelo por una pérdida irreparable–, lo mismo que las lápidas de un cementerio aluden al individuo que yace debajo pero no pueden responder por él (¿qué es en el fondo esa superstición vagamente nietzscheana que expresan las primeras vanguardias, cuando proponen quemar las bibliotecas y sacrificar todo el patrimonio textual del pasado en beneficio del impulso vital y la juventud, sino una variación de este mismo topos?). En consonancia con esta diferición de la voz, además, el vocablo *μέλας* significa también «sordo, de voz

confusa». Alejamiento del oírse-hablar que se sitúa en la boca, es decir, más cerca de las alturas atribuidas tradicionalmente al sentido, del cerebro que es sede de la conciencia, la escritura, ejecutada por la mano, está doblemente alienada respecto del concepto puro interiormente presente, por cuanto imita y exterioriza la imitación y exteriorización ya practicadas por la voz. Contribuye, en definitiva, a extender la confusión y la sordera que ofusca las mentes y nos impide percibir en su integridad preverbal (o posverbal) el *contenido* del discurso.

El femenino *μέλαινα*, sin embargo, añade una nueva acepción relacionada oscuramente con las anteriores, legible acaso en la misma serie sólo sobre el *haz* de una lógica de la escritura: alude a las enfermedades que causan secreciones negras. Y, ¿qué es la tinta sino una secreción negra sobre la página que enferma el organismo? Es la *μέλαν-χολή*, la bilis negra que causa la melancolía de la pérdida y el alejamiento del sentido. Precisamente la melancolía que atraviesa y define la modernidad², cuando poetas y escritores, huérfanos de la presencia tutelar de Dios –que proporcionaba un origen pleno, paternidad efectiva de la textualidad que a la vez suponía una garantía de retorno al fundamento incommovible tras el devaneo histórico de la escritura–, se sienten confinados en la enfermedad del texto que hay que curar, bien para regresar al sentido pretextual que lo ha originado (caso de la crítica), bien para trascender el juego de los significantes y encontrar un Significado estable más allá de las palabras (caso de la poesía romántica y simbolista, muchas veces abocada al silencio).

Pero, ¿cómo se cura esta melancolía? Como ha demostrado Jacques Derrida, el término *fármakon* que Platón utiliza en su descripción del mito de la escritura, y que podemos asimilar a la secreción negra de la *μέλαν-χολή*, no sólo significa «veneno», sino también «medicina». Ya en el texto platónico viene prescrita, por tanto, la ambigüedad esencial de la escritura, veneno y antídoto al mismo tiempo. La operación de la crítica moderna, surgida precisamente en este instante en que el ojo vigilante de Dios, en palabras de Nerval, se convierte en una cuenca vacía en cuyo abismo la melancolía del texto ya no encuentra, como antes, su límite, consiste en una restauración, tras la extirpación del absceso, de la pureza del querer-decir originario. La escritura sería así el rodeo que el sentido da para retornar a sí mismo, del mismo modo que Dios, en el viejo mito cosmogónico, rompe su unidad original

² Al referirnos a la modernidad, un término sometido a una intercambiabilidad desconcertante, empleado con cierta ligereza para aludir a cualquier proceso de cambio histórico, artístico o de pensamiento sufrido por Occidente desde la Edad Media, nos vemos obligados en general a precisar nuestra referencia. Desde un punto de vista predominantemente literario, aunque no sólo, hablo aquí de la modernidad como el período que, gestado acaso durante los dos siglos anteriores, comienza de manera visible en la segunda mitad del setecientos con el Romanticismo y el fenómeno que se ha dado en llamar la «muerte de Dios», y se prolonga hasta bien entrado el siglo XX sin que se le pueda atribuir un final definido.

para materializarse en una Historia cuyo único objetivo es regresar a Él³. Liquidada la posibilidad de un regreso trascendente, la crítica genealógica surge como garante alternativo e inmanente de la curación de la enfermedad del texto. El comentario vendrá a restablecer el sentido suturando la herida –la escritura– por donde ese sentido se escapa a borbotones; el comentario genealógico tratará de tapar esa abertura hecha sobre la superficie de la página para restablecer el blanco immaculado del concepto inteligible. Su tarea es eliminar la emisión de bilis negra y volver a poner las cosas en su sitio, restituir el equilibrio al organismo que se ha desbordado. Pero, ¿cómo podría hacerlo sino con otro discurso, es decir, con una escritura sobreañadida a la que se condena y se intenta restañar? Es aquí donde reaparece la noción de la escritura-*fármakon* platónica como remedio o antídoto. La crítica genealógica se apropia de ella para cultivar la ilusión del metalenguaje, un discurso presuntamente depurado de *metaforicidad*, preciso, no afectado por el virus de la *μέλαν-χολή* de la tinta, sino por el contrario transparente, liberado del color. Este discurso crítico habría de funcionar como el fármaco que, borrando la secreción dañina, se borra también a sí mismo reabsorbiéndose naturalmente en el organismo que ha venido a curar. No sólo los metalenguajes de la crítica se verán afectados por esta ilusión de transparencia. También la propia literatura, y el carácter del libro impreso en esta época, delatan una lógica metafísica según la cual el aspecto material del signo podría excluirse sin perjuicio del sistema. Es más, sería deseable que se excluyera. En este sentido podemos interpretar la ilusión de referencialidad perfecta de la narrativa realista, o la proliferación de interjecciones y exclamaciones que se da en la poesía romántica como testimonio no mediado –efusión no explicativa, no enajenante– de las pasiones del alma.

Si la crítica genealógica se aplica con fe ciega a curar la enfermedad que es el texto, y a curarla por completo, es porque la concibe como un sistema cerrado y unitario que sustituye a un organismo originalmente sano: de ahí la idea de *corpus* textual perfectamente delimitado, y la correspondencia exacta de un sentido por cada texto.

Frente al texto como enfermedad, propongo el recurso a una crítica más actual bajo una nueva metáfora: la del texto como síntoma de una enfermedad incurable, la textualidad. Incurable en tanto no le ha precedido ningún estado de salud plena del sentido ni le seguirá ninguna restauración ajena a sí mismo, en tanto su única medida es el infinito del lenguaje. Enfermedad comparable a la vida, a cuyo juego temporal nunca quieto, nunca estable ni pleno, sólo puede precederle y seguirle la nada que, a fin de cuentas, constituye apenas otro significante.

³ El esquema teleológico de la historia que se generaliza en este momento y que, bajo la influencia de la filosofía hegeliana, sobrevuela toda la modernidad, responde al mismo impulso y a la misma angustia frente a la retirada de la instancia capaz de organizar el discurso (discurso de la literatura o la expresión o discurso de los sucesos) desde y/o hacia un sentido.

Sólo siguiendo todas las líneas, hilos, significaciones e implicaciones del concepto de síntoma podremos leer los elementos fundamentales de la nueva propuesta. Es decir, dicho concepto nos los va a dictar, igual que el texto, como veremos después, nos va a susurrar su propia lectura. Basta con interrogarle adecuadamente.

«Tu escritura no cura más que el síntoma», le dice el rey Zamus a Zeuz en el *Fedro* platónico. Pero, ¿puede un síntoma, estrictamente, curarse? ¿Puede ser ése el objeto de una buena medicina? Siendo como es apenas un indicio, según su más común acepción, el síntoma no prescribe la curación sino el diagnóstico, no reclama su eliminación sino su lectura, el seguimiento de su despliegue. No es, pues, nada por sí mismo; necesita del resto de síntomas a que alude para poder ser leído, para adquirir o configurar un sentido. No posee, por lo demás, un sentido *propio*, en la medida en que puede formar parte de diversos sistemas y construir significados distintos en función de sus combinaciones. No es sino una unidad partida entre lo sintáctico y lo semántico, *indecidida* pues en su valor mismo de unidad. Los demás síntomas aparecen *ya* legibles en él. Lugar de irradiación y confluencia, el síntoma es también en griego *σύμ-πτωμα*, co-incidencia, punto de encuentro o *cruce* entre varios sucesos; la encrucijada que es simultáneamente fin, principio, y parte de los caminos que, imposible decidirse, llegan a ella, nacen de ella, o simplemente la atraviesan. Asimismo, y siguiendo esta línea, el diccionario nos dice que *σύμπτωμα* significa aquello que atraviesa, que pasa, el acontecimiento casual que conspira contra las nociones de causa y efecto y se limita, como el texto, al mero juego significativo de su devenir. El texto y el síntoma, por tanto, carecen de origen. No se les puede remontar a ninguna parte. No se les puede tampoco cerrar sobre sí mismos, ni se puede decretar para ellos un efecto o un punto de llegada. Carentes de apertura y de cierre, no son objetos, sino huellas de objetos (enfermedad, textualidad), diferición infinita de su origen y su fin. Diferición infinita de un sentido nunca alcanzable.

La metáfora del texto como síntoma no pretende remitir a una teoría convencional de la intertextualidad. No se trata, como dice Foucault, de que el texto sea el nudo de una trama. Podría ser, como mucho, el agujero de una red, tal como nos sugerirá el pasaje de *Elitis* que he elegido para el análisis. Y ello porque el texto no *contiene* referencias a otros textos dentro de su organicidad; es incapaz, de hecho, de contener nada. Se halla apenas abierto permanentemente en todas direcciones.

Esa apertura permanente, esa exterioridad pasajera, hacen muy difícil que podamos delimitar un *corpus* textual. Si el síntoma, a diferencia de la enfermedad, no afecta a un organismo entero sino a un órgano o función específicos, y a partir de ahí sugiere todos los demás síntomas con los que podría hallarse coimplicado, el texto que percibimos como unitario, que creemos cerrado bajo el sello de una firma o una cronología, está en realidad compuesto por multitud de núcleos inestables y cambiantes que constituyen otros tantos centros de la circunferencia infinita que es

el lenguaje. Cuando he propuesto la metáfora del texto como síntoma, he querido referirme ante todo a esto: a que el análisis puede perfectamente centrarse en un pequeño segmento textual que, interrogado en su devenir, nos permita seguir por un instante los hilos que establece en todas direcciones con lo que hasta ahora denominábamos el *adentro* y el *afuera* del texto.

Puesto que ya no tenemos propiamente un «objeto», la interpretación no funcionará como una herramienta exterior que fuerza el texto para descubrir lo que hay *detrás de sus palabras*. El texto se lee a sí mismo, igual que el síntoma en su propia aparición está dando a leer, ya, su tratamiento. Puesto que nos estamos moviendo dentro del ámbito de lo que hemos llamado textualidad, no hay motivos para pensar que un tipo de discurso, el metalenguaje de la crítica, posea un estatuto ontológico superior al que utiliza el texto. Así pues, metáforas, ambigüedades, borrones de tinta, lejos de enturbiarnos el sentido, nos ayudarán a rastrearlo, sabiendo que jamás lo alcanzaremos. Y volverán a sabotear el concepto de *corpus* textual cerrado de una vez para siempre, por cuanto el comentario, nacido en el seno del discurso de su presunto objeto, pasará desde ese instante, a su modo, a *formar parte* de él.

Para ejemplificar todo lo anterior, para demostrar cómo un texto puede sugerir su propio comentario postulando su condición de síntoma e, incluso, invirtiendo la consideración logocéntrica de la escritura como secreción negra de la *melancolía*, quiero analizar un breve pasaje del poeta griego Odiseas Elitis. Nacido en 1911 y muerto en 1996, Elitis obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1979 y, tras sus inicios en el descafeinado surrealismo que desembarcó en Grecia ya avanzada la década de los treinta, viró hacia posiciones más personales que, sin embargo, no excluyeron jamás un poso surrealista. Una reivindicación de lo griego, entendido no como la herencia clásica y metafísica que la filosofía y la cultura europeas quisieron ver en ello, sino como la potencia oriental, alternativa, que había encarnado –precediéndolas– en unas vanguardias deseosas de renovar la escena occidental, rige asimismo su obra, con claros ecos de Hölderlin o incluso de Heráclito. Los versos a los que quiero referirme pertenecen al libro de 1982 *Tres poemas bajo bandera de conveniencia* (*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*), en concreto al poema central, «La almendra del mundo»⁴ («Το αμύγδαλο του κόσμου»); su valor presuntamente marginal, menor, se remarca en el hecho de que aparecen contenidos en un breve paréntesis que rompe la por otra parte precaria linealidad del discurso. Ello no impide, sin embargo, que se instituyan en un *espacio de cruce* donde es posible rastrear una serie de factores no sólo *internos*, como podría sospecharse, a la poesía de Elitis, sino además *externos*, asociados a otros autores, otras tradiciones, otros géneros. El texto dice así:

⁴ Todas las traducciones del griego, de aquí en adelante, son mías.

Y tú amargo te has empeñado
 en cortar *la almendra del mundo*
 y te ha quedado la mano
 escribiendo poemas
 blancos sobre la página negra⁵.

Perfecto ejemplo de texto-síntoma, este pasaje se lee a sí mismo, ilumina otros textos, ejerce su poder de imantación sobre toda la obra de Elitis, y tiene algo, algo que no está *propiamente* ahí, que decimos. Elitis, no lo olvidemos, escribe en griego, un griego moderno que a pesar de todo conserva las huellas de la *lengua de la metafísica*; no puede evitar, a este respecto, utilizar las mismas palabras, si bien remozadas y coloreadas por siglos de intercambios y contactos lingüísticos, que Platón o Aristóteles. Lo que en autores europeos que pretenden *hacer filosofía* recurriendo a unos términos que consideran más *proprios*, más elocuentes, que los vernáculos, es una elección consciente que injerta la diferencia de esta presunta lengua originaria o fundacional en las lenguas de la modernidad –y denuncia de este modo una suerte de deficiencia en éstas últimas–, en un escritor griego contemporáneo es una orden recibida, un amarre involuntario al tronco de la metafísica, que atraviesa así todo discurso desde uno u otro punto de vista. ¿Es ésa la *restancia*, el *algo más*, que tienen que decimos pero no dicen los versos de Elitis? No sólo. Todo un posicionamiento respecto de la escritura, que estaríamos tentados de denominar filosófico, se deja leer aquí. También, un posicionamiento respecto de la poesía (la propia y la ajena), la lectura o la crítica, e incluso sobre un más amplio discurso cultural que opondría lo griego, la potencia de una escritura griega emblemática de un orientalismo suspendido entre *lo ideogramático* (en el sentido de un ideograma en movimiento, sometido al devenir y no a la estabilidad, como veremos enseguida) y lo judío (por cuanto implica un pensamiento de lo *otro* y una cierta concepción cabalística de los signos), al racionalismo y teleologismo de una modernidad occidental cimentada sobre las Luces y la metafísica logofonocéntrica. Pero, ¿se *deja* leer? O, más bien, ¿se *deja leer*? Esta pequeña unidad, prácticamente una nota al margen –protegida de la obra en que aparece bajo unos paréntesis que parecen confinarla a un núcleo inaccesible, a una interioridad reduplicada que no obstante se encarga de dinamitar enseguida–, concita sin embargo una lógica *indecidible* que abre más allá del *tema*, que no se limita a transmitir un contenido semántico sino que actúa transversalmente, abriendo sobre su hendidura a una multiplicidad de referencias, cuestionando la clausura no sólo sobre un sentido unívoco, sino además sobre un género (el propio Elitis, en un poema de este libro dice: «hablo en filosofía»), un *corpus* textual (en la medida en que, como veremos, Mallarmé o el surrealismo, por no hablar de otra serie de tradiciones que no tendríamos espacio

⁵ Elitis, O., *Ποίηση*, Atenas, Ícaros, 2002, p. 454.

para tratar aquí, comparecen en ella) o una obra (la afirmación acerca de la escritura blanca sobre negro no parece aludir meramente a este poema). Es difícil, por tanto, leer este pasaje, al modo de la crítica genealógica, en el sentido de un desciframiento. Más bien nos invita, no a *concluir* cuál es su significado, sino a seguir leyendo o a seguir escribiendo en busca de los síntomas con los cuales forma *sistema*, sin pretender no obstante agotar este último o concederle el valor de una organicidad delimitable, sino entendiéndolo apenas como un fragmento rizomático que cruza fugazmente ante nuestra mirada. Lo que se *deja leer* en estos versos, por consiguiente, es una ilegibilidad sustancial, una irreductibilidad de la escritura, como veremos, que se niega a reabsorberse en las alturas de un sentido del que no tiene conciencia de haber partido. El blanco de su trazo será, ante todo, el blanco de una impermeabilidad.

Una poética antimoderna –habría que dilucidar, de ser posible, si ese «anti» es el de una *premodernidad* o el de una *posmodernidad*, con todo lo que de convencional tienen estos términos–, en consecuencia, se manifiesta en estas líneas. La escritura ya no es el médium transparente que deja traslucir un sentido, sino que se *indecide* entre lo temático y lo formal desencajando estas dos nociones de la crítica genealógica. La superficie de lo escrito se adensa y el texto –territorio, según una concepción de la escritura literaria como *μέλαν-χολή*, de la inconsciencia y la confusión– adquiere conciencia de su propia materialidad. El proceso de construcción textual, el acto físico de la inscripción, se convierte en contenido del poema y socava las fronteras, antes nítidas, entre su *afuera* y su *adentro*. ¿Dónde se encuentra la mano que, se nos dice, está escribiendo el texto? ¿Es sujeto u objeto? ¿Se halla en el interior o en el exterior? ¿Domina el sentido como derivación de la conciencia o es por el contrario dominada por él? ¿Escribe o se escribe? Parece sugerirse una suerte de *mise en abîme* que nos sumerge en cierta inagotabilidad de la escritura: toda mano escribe cómo otra mano escribe una mano. Debe haber ahí un gozne del texto, de la escritura, una cierta *atopicidad* que se suspende más allá del *lugar* –más allá de la premisa de una ontología o una metafísica, de un *tematismo* como tal– y duplica sobre sí, como si la (des)plegase, la mano que habría de determinar la oposición entre el *adentro* y el *afuera*, el significante y el significado. ¿Qué otro sentido podría tener la poesía sino el mismo gesto de su inscripción, el *ductus* que conduce a trazar líneas blancas, abiertas, sobre un fondo negro? ¿Cuál es su objetivo pues sino suspender toda clausura semántica y conmovir la noción misma de *lugar*, de cuerpo (*corpus* literario, además, o cuerpo que a la vez precede y antecede, vulnerando sus propias leyes físicas, a la mano que (se) escribe), de tema o de referencia? La semántica deviene en definitiva sintaxis, y viceversa; ninguna posee predominio alguno sobre la otra. La poética de Elitis es antimoderna en este aspecto: en la medida en que se funda sobre (y se funde con) una bisagra *indecible* que, en lugar de articularla o estructurarla como el sostén de un organismo autónomo,

dueño de una identidad, la desarticula conduciéndola siempre más allá de su presunto querer-decir, construyéndola sobre el filo de una (falsa, imposible) tematización de la escritura o sobre un exceso de sí que la determina exclusivamente como apertura, como síntoma que se niega a instalarse sobre un solo cuerpo y a ser, en consecuencia, sanado de una vez para siempre. ¿Cómo desentrañar, con qué heramienta, una grafía que no se traza como añadidura o secreción destinada a entorpecer la visibilidad de lo verdadero o lo *propio*, integridad enturbiada por la tinta, sino que sustrae simplemente materia –una materia negra que parece constituir el magma primordial de nuestras vidas– como quien estampa una huella sobre el barro? ¿Cómo no sumergirse, en cambio, en el vacío y en la lógica de esa huella para rastrear, sin fin, los cruzamientos que se proponen en ella, la *poiesis* estrictamente vinculada a la escritura –que abriría en el interior de su trazo un espacio de revelación– que construye y origina –lejos de las nociones lineales de origen y *telos*– sin cesar nuevos sentidos?

Una concepción oriental, antiplatónica, hasta cierto punto, si eso puede decirse, *presocrática* de lo griego subyace a la idea de la escritura blanca. Ello significa también una concepción antimoderna, antiteleológica, antioccidental –dado que Elitis considera que la apropiación racionalista, necrotizadora, que Occidente ha hecho de lo griego basándose exclusivamente en el clasicismo y presentándolo como la recuperación de un fantasma muerto y bien muerto en los abismos de la historia, es el culpable de la tergiversación de un elemento que, a lo largo de los períodos de la Grecia tardoantigua, bizantina y contemporánea, ha preservado de espaldas a Europa su valor originario y su inagotable fecundidad–, presuntamente antimetafísica. Elitis, como ya he dicho, escribe en griego. No puede ni quiere evitarlo. La blancura que atribuye a las letras que componen sus poemas es, de hecho, una blancura consustancial a la escritura griega, exclusiva de su alfabeto. Es en él donde el esquema platónico de la *μέλαν-χολή*, inscrito acaso, a su juicio, en un falso griego, se invierte por completo. Basta con escribir en un *auténtico* griego para que la melancolía desaparezca. Quizá por ello la palabra empleada para referirse a «blanco» no sea la moderna *άσπρος*, la más común en la expresión coloquial, sino la arcaizante *λευκός*, antónimo preciso, en la Antigüedad, de *μέλας*. Una de cuyas acepciones, no nos sorprenderá saberlo, era «dichoso, feliz». ¿En qué radica, sin embargo, la felicidad de la escritura griega y de la escritura po(i)ética, que en opinión de Elitis son una y la misma, y su contraposición a los tonos sombríos de la grafía moderna y occidental? ¿Por qué no hay en ella muerte o enfermedad pese a su evidente secundariedad y a su condición de espaciamento (reafirmado, acaso, en el blanco de esta huella que parece remitirnos siempre a nuevas escrituras)? La clave podría encontrarse en una noción heraclítica, y por ende también holderliniana, de la grecidad: la de *construibilidad* incesante. Lejos de cerrarse sobre una identidad o un dualismo platónicos o sobre una ontología parmenídea, cuyo resul-

tado más palpable y desafortunado ha sido la Ilustración, la imposición de una tecnociencia basada en los valores de verdad y de-finición del sentido (así como una historicidad teleológica que nos aboca, en el desciframiento del trayecto –que es también desciframiento del texto, de los sucesos entretejidos de acuerdo con una instancia trascendente–, a una sanación que se confunde irremediamente con la muerte), lo griego implica una constante construcción del significado, una *poiesis* sin *telos* que es también autoconstrucción (suspensión, pues, entre sujeto y objeto, entre forma y contenido) en el seno del devenir. Escribir no significa por lo tanto exiliarse de la verdad o de la presencia en la temporalidad, sino acudir en su busca –bien es cierto que imposible de completar desde parámetros de adecuación o identificación– haciéndolas habitar sobre la irreductibilidad de un intersticio o un espaciamiento. Escribir poemas blancos (o en griego) es, a fin de cuentas, inaugurar el desierto en que está por venir una revelación. ¿No dice precisamente el pasaje que la escritura blanca surge en el intento de «cortar la almendra del mundo»? ¿No hay en ello una pretensión religiosa, casi diríamos mística, de apropiarse del núcleo de lo existente o de la fuente de todo sentido? Si en la modernidad occidental, como hemos visto, la revelación –revelación, incluso, del mero sentido, de la verdad del discurso– se da antes o después, en cualquier caso *fuera* (debajo) de la escritura, aquí en cambio se da dentro, durante el despliegue de los signos que en su blancura parecen venir precisamente a generar las condiciones de dicha revelación. No hay, en consecuencia, tergiversación, confusión, sordera o mudez fúnebre del *logos* en la escritura griega, no hay alejamiento de la *propiedad* del sentido, sino únicamente construcción incesante, revelación, diríamos, de la *revelabilidad* que lo promete. Elitis no considera, de hecho, que la escritura nazca de la caída inaugural de ningún contenido plenamente presente para la conciencia. De ahí que el blanco, a diferencia de lo que ocurre en la modernidad, incluso en Mallarmé, como veremos, no se encuentre fuera, en el fondo de la página, en el espacio que rodea a los signos, a la espera de recuperar, al final del poema, sus prerrogativas en tanto silencio de la no manifestación, sino imbricado en el *ductus* mismo de la escritura que hace de todo instante y de toda dicción el espacio griego de una originariedad. La confusión y la oscuridad se han trasladado, por el contrario, a un cierto *afuera* o antes de la escritura (griega, po(i)ética): sin ella, se diría, no podríamos pasar de un estado de ceguera y opacidad que Elitis identifica en general con la historia o el transcurrir de la naturaleza, un trayecto teleológicamente guiado hacia un límite, el límite de la muerte que se asimila implícitamente en su obra al *telos* del significado o del *tema*. ¿Cómo podría, en esas condiciones, su escritura *decir algo*? ¿Cómo podría decir *sólo* algo que la trascendiera y contribuyera a abolir su necesidad, cómo podría dejar de decir ese *algo más* que es un decirse –recordemos la suspensión o la *mise en abîme* de la mano en el pasaje-síntoma que comento– y que la pliega sobre sí remarcando su materialidad, convirtiéndola en el verdadero significado

de su referencia? Su decir(se) debe asegurarse, en consecuencia, la candidez: reducirse, bajo la exclusión implícita de un *tema* que no sea ella misma⁶, a la condición de anunciación inaugural, de huella que espera abierta más allá de cualquier género de saturación o clausura la revelación por venir. En el poema inaugural de su libro *María Nefeli* (*Μαρία Νεφέλη*, 1978), «El estigma» («Το στίγμα») –elemento que posee también el estatuto de impronta escritural de lo trascendente, además de remitir, en griego, al punto de cruce que señala un lugar preciso sobre el mapa–, lo enuncia con cierta claridad:

Todo lo que veas, bien visto está
basta que sea *Anunciación*.⁷

¿Podríamos pretender, por tanto, practicar una crítica temática o genealógica convencional frente a estos textos? ¿Cómo aspirar a dilucidar antes o más allá de la escritura un sentido que no nace sino con ella y que no se cierra en el interior de la obra? ¿No nos están dictando ellos mismos, en tanto poética de la intersticialidad, si se quiere, su resistencia a todo desciframiento radical, la necesidad de leerlos en su ilegibilidad consustancial, es decir, a través de un desplazamiento por la superficie metafórica de los signos o de los síntomas?

Esperar abierta la revelación por venir: he ahí una imagen implícita en el pasaje de «La almendra del mundo» que proporciona a Elitis una metáfora muy nítida de la escritura. Se trata de la escritura como trampa, cepo o red tendida a la espera de atrapar en sus fauces a lo trascendente. Y, sin embargo, decir «tendida» reduciría el valor germinalmente griego que se le pretende atribuir, borraría la especificidad de este ideograma que sólo puede ser concebido en movimiento, inmerso en un devenir que no es historia pero sí temporalidad. La trampa de la escritura asume y explota la sucesividad del signo para sorprender, creándolo *poiéticamente*, al absoluto. No sólo el sentido *propio*, sino incluso Dios, cuyo *lugar* sin lugar está para el platonismo o la teología apofática en el blanco de la página, en el margen de un decir que pretende primordialmente abolirse para despejar el campo a una revelación, *tiene* (su) *lugar* en esta *atopía indecible* de la escritura en que, si no se deja atrapar como presencia –lo cual contradiría el valor mismo del texto como espacio irreductible de anunciación–, sí puede darse a ver como promesa. Es él mismo –y toda la constelación que gravita en torno a la noción de absoluto– la huella que desde el otro lado trabaja la inscripción espaciándose en ella. La escritura se determina así,

⁶ Es fácil encontrar en lo que la crítica, especialmente la crítica griega, ha señalado a lo largo de las décadas como los temas principales de la poesía de Elitis, este mismo trazo blanco de la estructura significativa o escritural, una suerte de obsesión por la apertura o por la *indecidibilidad* entre lo semántico y lo sintáctico, que convierte todos los objetos de su referencia en metáforas o figuras de la textualidad y de la operación que la (des)articula.

⁷ Elitis, O., *Ποίηση*, Atenas, Ícaros, 2002, p. 365.

en cierto modo, como huella de huella. En su carácter de intersticialidad sintáctico-semántica, incluso, en su materialidad corpórea pero inconcreta, podríamos poner en relación la escritura griega de Elitis con el *himen* derridiano, la entidad suspendida entre sujeto y objeto que *re-vela* (es decir, vela dos veces, difiriendo aún más, en el acto mismo del desvelamiento, lo que ofrece) toda posible verdad, toda presencia total, preservando sin embargo el deseo, permitiendo *entrever* aquello mismo que niega. La trampa a la que Elitis se refiere funciona igualmente prometiendo una captura. *Desapropiando* los lugares que transita –dado que no es un objeto estático que se apueste en un lugar único, como acabo de decir–, se compone apenas de un vacío o un blanco que sugieren la necesidad de un otro que los ocupe y justifique su función. La heroína que da título al libro que acabo de mencionar, símbolo de la poesía y la operación de traspaso que ésta implica, *María Nefeli*, parece compendiar en su nombre las dos dimensiones de *himen* y cepo que pueden asociarse a la escritura griega. Pues si por una parte es María, la Virgen, la receptora de una Anunciación que reemite después a través de la encarnación efímera de(l) Dios sin rotura del himen⁸ –¿no estaríamos de lo contrario ante la Segunda Venida o el Juicio Final y, por tanto, ante la aniquilación de lo fenoménico en la Presencia absoluta?–, también es *νεφέλη*, palabra que significa a la par «nube» (en su acepción actual más corriente) y «trampa para pájaros» (en una ocasional acepción clásica). No conviene descuidar las implicaciones del primero de esos significados, el de nube: por una parte evanescencia blanca e inapresable que, como la escritura, se traza en el cielo, contra el cielo⁹, y por otra opacidad que, en la Biblia, oculta dando a ver las manifestaciones de la divinidad o bien señala su imposible localización. Recordemos la obra mística inglesa *The Cloud of Unknowing*, en que la nube se constituye en el umbral o el (no) lugar de residencia de Dios. Sea como fuere, en sus ensayos Elitis se refiere en varias ocasiones a la escritura como trampa de lo trascendente. Una escritura que puede identificarse con un suceso natural –que ha eliminado ya, por tanto, las sospechas de artificiosidad– y que no constituye una mediación tergiversadora ni tampoco una voluntad genérica o reflexiva, es decir, una voluntad de sentido o de mimesis:

⁸ Uno de los poemas del libro se titula, de hecho, «La partenogénesis», y en él esta muchacha que representa la poesía (re)genera virginalmente el cosmos a través de las palabras.

⁹ Lo cual no puede dejar de recordarnos a una expresión cabalística del *Sefer Yesirá* o *Libro de la formación*, donde se dice que Dios inscribió su palabra, la *Torá*, como «fuego blanco sobre fuego negro». Se diría que es en esa escritura blanca, texto sagrado que se identifica con el cosmos o su modelo, donde se funda lo existente. Lo divino, lo esencial, se daría, como en Elitis, en su interior. No parece casual que el pensamiento judío de la alteridad invierta explícitamente la metáfora griega, platónica si se quiere, de la escritura como mancha de la esencia. En ese aspecto Elitis, como he sugerido antes, apostaría acaso por una consideración judía, oriental, de lo griego.

Rosas, por decir algo; porque aquí no se trata de flores, sino de su correspondiente en el campo de la expresión, en el sentido de que el mismo mecanismo misterioso que hace brotar capullos, hace brotar frases en estado adolescente, frases capaces de atrapar los sucesos de lo trascendente sin mediación alguna. Y esto, en el espacio de un poema que no aspira ni a la elegancia ni a la reflexión filosófica, sino apenas a lo que llamaríamos «sacudida» o «eyección», en el sentido espiritual.¹⁰

En su «Pequeño discurso en el gran anfiteatro de La Sorbona» («Μικρός λόγος στο μεγάλο Αμφιθέατρο της Σορβόνης, 1992) es aún más explícito:

Esto es un pequeño milagro. Un milagro suscitado por la poesía. Es decir, de nuevo por las palabras, pero esta vez colocadas de tal modo que aprenen lo que nos trasciende. ¿Qué otra cosa es la poesía? Una cacería interminable.¹¹

En el libro que contiene estos textos, su segunda colección de ensayos, titulada muy sintomáticamente *En blanco* (*Εν Λευκώ*, 1992, nuevamente empleando el término arcaizante al que me he referido más arriba), encontramos sin embargo, de nuevo relegado a un margen que simula un *fuera del texto*, un singular fragmento que asocia de manera inmejorable, como si se tratara de otra unidad *sintomática*, las nociones de la cacería, la *poiesis*, lo griego, la escritura blanca, la verdad y lo sagrado. Todo ello en el seno de un procedimiento tipográfico que remarca el valor material de la escritura y multiplica gracias a ella los sentidos, *indecididos* sintáctica e incluso semánticamente por su particular disposición. Se trata del encabezamiento del libro –que, por otra parte, no es sino un compendio de ensayos dispersos publicados aquí y allá en las décadas anteriores–, una suerte de cuadro alfabético que acaso imite, como había sucedido en un libro de poemas anterior (*El Pequeño Nautilo*, *Ο μικρός Ναυτίλος*, 1985), las inscripciones clásicas sin minúsculas ni separaciones entre palabras. Transcribo el original con la mayor fidelidad posible:

Κ Α Π Ο Τ Ε Ε Ι Ν Α
 Ι Η Α Λ Η Θ Ε Ι Α Γ
 Ρ Α Φ Ω Τ Ο Σ Ο Α Σ
 Π Ρ Α Π Ο Υ Δ Ε Ν Δ
 Ι Α Β Α Ζ Ο Ν Τ Α Ι

¹⁰ Del ensayo *Memorial a Andreas Embiricos* (*Αναφορά στον Ανδρέα Εμπιρίκο*, 1977), en Elitis, O., *Εν Λευκώ*, Atenas, Ícaros, 1993, p. 131.

¹¹ *Op.cit.*, p. 281.

El texto dice, si lo seguimos de manera lineal, lo siguiente: «A veces, es la verdad, escribo tan blanco que no se lee»¹². Pero dice también, sin decir las –como *restancia* que se oculta entre los intersticios de ese blanco y que se relaciona, una vez más, entre otras cosas, con la lengua griega y su tradición–, muchas más cosas. Es preciso leer dentro del blanco, y leer también en diversas direcciones que eluden la linealidad de un discurso meramente basado en la significación. Salta a la vista, en todo caso, en primer lugar, que Elitis vuelve a tematizar aquí, en un fragmento que se sustrae al dominio de la obra –o que pretende situarla bajo su dominio–, la escritura blanca. Que formula un atisbo de poética, poética del blanco o del intersticio, en un texto que no es texto, que se dispone como imagen (ideograma secuencial o en movimiento) y subraya desde distintas perspectivas su materialidad. Que se adelanta incluso al título o a la firma que le suceden en la portada interior. Desde un punto de vista literal, desplegando la frase en una línea convencional como yo he hecho al traducir, desmaterializándola, habría que leer algo muy semejante a lo que hemos leído en el pasaje de «La almendra del mundo»: la poesía elitiana se escribe en ocasiones en blanco, como si quisiera sustraerse a una lectura o un desciframiento, operando apenas una visibilidad total –ausencia del negro que empañaría la visión– que deviene, en el blanco absoluto, plena invisibilidad. Un desplazamiento tropológico, una *poiesis*, se desencadenaría acaso entonces ante la resistencia de esta letra a dejarse traspasar en busca de un más allá de la escritura. La lectura se convertiría en ese caso no en una sustitución por la presencia originante del concepto, sino en una incesante acumulación de signos, en una multiplicación de escrituras. Sería preciso interpretar un texto que, sin dejar de serlo, constituiría también una borradura, borradura sin embargo no exterior a las letras, sino interior a ellas, simultánea a su propio despliegue. Un blanco griego, fundante, a la espera de una revelación que se dejara atrapar en su hendidura, se estaría dando a leer por consiguiente en poemas y ensayos. Nos hallaríamos, en definitiva, ante un sentido siempre por venir, frente a una escritura que apenas si diría su apertura intransitiva.

Pero la falta de espacios y de puntuación no nos permite limitarnos a esta versión. Nos impide, incluso, segmentar de manera unívoca el texto, que contiene corrientes contrapuestas, términos cruzados, direcciones de lectura diversas, superposiciones sintagmáticas. El objetivo, en el fondo, parece ser el que declara la frase principal (pero, ¿es realmente principal?): imposibilitar la lectura. No hay tal cosa como una lectura *propia*, sucesiva, unívoca, al modo en que Occidente la ha concebido según una lógica que queremos griega, en este cuadro de texto. La integridad de la palabra como unidad mínima de sentido, ese dogma de la gramática deudora del pensamiento metafísico, parece ser aquí puesta en cuestión. También, lo cual resulta más llamativo, la condición fundacional de la escritura alfabética y fonética:

¹² *Op. cit.*, p. 7.

disponerse como imitación de un habla que se halla más próxima al *logos* y, por tanto, a la presencia o a la plenitud del sentido. En su pretensión de (re)construir lo griego como oposición oriental a Occidente, incluso en lo que éste tiene de herencia del clasicismo y la filosofía platónica, Elitis conduce hacia una lógica ideogramática a la escritura que se creó para negarla. Convertido en imagen y constelación de escrituras, este cuadro alfabético no se deja reducir por la voz, no puede mimarse fonéticamente si no es excluyendo la *restancia*, ese *algo más* que, no diciéndose, es lo único que *se dice*. Hay varios textos en este texto. Simultáneos pero a la vez diferentes, entrelazados pero imposibles de concertar en la misma secuencia. Leerlo, pues, es, como parece sugerirnos la frase que he denominado principal, (re)escribir(lo). Algo que se corresponde a la perfección con la idea que Elitis tiene de la poesía y de la escritura griega: un tejido dispuesto no para ser disuelto o desentrañado en una lectura lineal y teleológica (orientada desde la letra al sentido que se esconde tras ella), sino para desencadenar nuevas escrituras, para circular hacia nuevos textos y recomponer circularmente el *himen* de la textualidad que garantice una infinita continuidad del ámbito de los significantes. De ahí la declaración de autoilegibilidad que encontramos en el pasaje: ante una escritura blanca y densa como la que encontramos aquí, como la que encontramos siempre en su obra, es imposible practicar una lectura clásica, resolutoria, que rompa el *himen*.

¿Qué se deja leer y reescribir en el interior de este cuadro que, sin embargo, se abre más allá de sí hacia el libro que domina y hacia el *corpus* entero de la obra elitiana sobre la que extiende su *sintomatología*? En primer lugar, una respuesta que lo entronca con un sobreentendido discurso anterior. Pues el «es la verdad» que he situado entre comas funciona a modo de marcador discursivo que respondiera a un reproche recibido desde una exterioridad que no oímos. No obstante, Elitis no emplea la más frecuente expresión *είναι αλήθεια*, «es verdad», que parecería convenir mejor a este uso coloquial y *figurado*. Apuesta por incluir el artículo como si lo que importara aquí fuera más bien resaltar que esto, esta escritura blanca, esta ilegibilidad fundamental, es *la* verdad, que sólo aquí, sobre esta superposición de velos o de estratos, sobre esta superficie adensada de espera de la revelación, podemos encontrarla. No bajo, sino sobre la escritura. No antes o después de su trayecto teleológico, sino *durante* su despliegue sucesivo pero multidireccional. Hay una voluntad deíctica en la frase, *esto es la verdad, esto que soy yo misma*, este escribir en blanco y cortocircuitar la lectura o el desciframiento, es ya la verdad. El proceso de la construcción o la espera siempre diferida del sentido implica ya a la verdad, que se escenifica en él como no podría escenificarse en ningún otro *lugar*. Podríamos segmentar también de otro modo, tomando la palabra *αλήθεια* (de implicaciones heideggerianas que Elitis acaso no ignoraba¹³) como objeto directo

¹³ El blanco de esta escritura se identifica en Elitis no pocas veces con el blanco de Delos, la manifi-

del verbo *γράφω*, que aparece justo detrás. A fin de cuentas, las comas son el añadido de una traducción regida por un impulso *fonetista* o incluso *saussuriano*. Nos quedaría, así, *αλήθεια γράφω*, es decir, «escribo verdad». No hay motivos para excluir este predicado, coherente con la lógica de la escritura blanca. Aún más: segmentando la palabra *αλήθεια*, que no tiene por qué ser tal, nos podríamos quedar con una declaración aún más audaz: *θεία γράφω*, «escribo lo divino, escribo cosas divinas», o bien «escribo al modo de la divinidad». ¿No era eso lo que Elitis pretendía sugerir con la metáfora de la trampa o la cacería, no era lo trascendente lo que se podía aprehender por medio de la hendidura del signo? O, del mismo modo, ¿no era la suya una escritura fundante, superficie de originación, como la del Dios judío en la tradición cabalística? La metáfora de la caza no deja de aparecer tampoco; segmentando de un modo distinto, en el centro mismo del cuadro podríamos leer *άγρα φωτός* o, con otra disposición, *αγράφωτος*. La primera expresión significa «caza de luz», mientras que la segunda, compuesta por las mismas letras, quiere decir «inescribible». Una paradoja por lo tanto quiebra o espacia la solidez del *mensaje* que podríamos pretender estar descifrando o leyendo según un mecanismo genealógico y unívoco: la verdad o lo divino se escriben pero, al mismo tiempo, son inescribibles, no hay modo de *reseñarlos*. Al igual que la escritura blanca propone una ilegibilidad total, sugiere también una *inescribibilidad*. No estamos, en definitiva, *propriamente* ante una escritura, no hay identidad ni siquiera para ella en su operación; sólo el desencajamiento de una *indecidibilidad* que lo suspende todo, incluida la posible tematización de la escritura, en la imposibilidad sustancial del *tema*. Pero más interesante resulta que con los mismos materiales se nos diga que todo esto es, de nuevo, una «caza de luz». ¿Qué luz? La luz, sin duda, de una revelación trascendente que es *revelabilidad*, promesa de una presencia, y que se halla ya emblematizada por el trazo blanco de la letra, que constituye la apertura hacia toda manifestación. Una *revelabilidad* que, no obstante, es, como he dicho más arriba, *re-velación*, acto simultáneo del velar y el desvelar que no sólo sugiere la lógica heideggeriana de la *αλήθεια* sino que se hallaba ya implícita en la metáfora de

esta, la isla de Apolo, una isla a la que dedica incluso un poema. En las *Estancias* de Heidegger, durante su visita a Grecia, leemos una vinculación que no deja de estar oscuramente relacionada con esta lógica de la *re-velación* dentro de la escritura (escritura que es, de algún modo, para Elitis un ámbito de *revelabilidad* también, como he dicho) entre Delos, la blanca, y la *αλήθεια* como ámbito de la espera, el advenio o la apertura: «Δήλος, la sacra isola, il centro della Grecia, delle sue coste e dei suoi mari: essa rende manifesto nell' istante stesso in cui nasconde. Ma che cosa lascia apparire quell' isola? Verso dove fa cenno? Verso "quello" che fu esperito e chiamato per nome dai poeti e dai pensatori greci grazie all' amplissimo sguardo su ciò che si rese loro presente: l'essere uno della svelatezza e della velatezza: l'Αλήθεια. [...] Dall'Αλήθεια ogni dire riceve la determinazione della sua impronta e in essa la conserva; dall'Αλήθεια è poi determinata ogni immagine e ogni opera, ogni fare e ogni agire. L'Αλήθεια è infatti l'ambito: l'aperto che si offre, che tutto comprende, delimita e libera, che concede a tutto ciò che entra nella presenza e nell' assenza l'avvento, il trattenersi, la partenza e la mancanza», Heidegger, M., *Soggiorni: Viaggio in Grecia*, Parma, Ugo Guanda, 1997, pp. 37-38.

la nube o en la propia acumulación de estratos de escritura que la poética elitiana exige para garantizar una adecuada recepción. Hay algo muy importante de esa Delos que acabo de mencionar en nota dentro de este texto: el dios Apolo. Un dios se oculta y se da a ver en el interior del cuadro alfabético. Se difiere a través de una desviación escritural. Si leemos en vertical, de abajo arriba, la cuarta columna, encontraremos la palabra *Απόλο*. No se trata del *nombre propio* del dios, que en griego habría de escribirse correctamente *Απόλλωνας*; pero el sonido evoca inequívocamente su denominación en otras lenguas, y estas letras desgajadas de otras palabras, conspiradoras en su verticalidad contra la linealidad teleológica del signo, contra el alfabetismo, sugieren a la vista la ceguera o la aniquilación de un exceso de luz, del exceso de luz apolínea en su manifestación solar, dado que remiten a la palabra *απόλεια*, «pérdida o destrucción». Esta luz, la de lo divino, la de un fulgor absoluto que impide lo que pretende propiciar, la visión, es acaso lo que la escritura blanca pretende cazar en su trampa, o bien, sin distinciones, lo que la escritura blanca constituye en su ilegibilidad. Es dentro del trazo de la letra, no obstante, donde se sitúa el (no) *lugar* de nacimiento o mostración del dios. Sobre ella se construye, en una lectura que obliga a escribir, el sentido o la instancia que habría de dominarla bajo la forma de una presencia exterior. Porque, ¿no es dable ver en esa inversión escritural de Apolo también su faceta de Padre Sol que en el *Fedro* platónico representaba la garantía del *logos* contra la imitación y el simulacro mudo, *melancólico*, de la escritura?

En Elitis, sin embargo, ni siquiera el sol, padre del discurso, presencia plena del sentido para sí, escapa a la dominación del signo o a la necesidad de autoconstrucción. La escritura blanca no sólo es caza de luz o de trascendencia: es, a la vez, haciendo honor a la *indecidibilidad* entre forma y contenido, entre organización sintáctica y referencia semántica, entre estructura y *tema*, inscripción de la luz, una cierta forma del amanecer de la manifestación. Delos y Apolo se encuentran ya imbricados en su procedimiento. Trazándose sobre negro, los grafos griegos parecen sugerir la llegada del día —que se desenvolverá a partir del surco de su trazo— tras la noche: ellos *son* el sol. Es *dentro* —si puede hablarse así— del texto, y no fuera, donde amanece el mundo. La escritura no ofusca la luz del *logos*, sino que la hace posible como apertura ineludable que ha de conducir a nuevas escrituras, a nuevos modos de manifestación. Todo ello se hace claro en un fragmento del más célebre poema de Elitis, *Axion Estí* (*Ἄξιον Ἑστί*, 1959), donde se relata el surgimiento como paraíso escritural, hecho sólo de significantes, de una Grecia que más tarde cae en el abismo de la historia (y del significado) para recuperarse finalmente en el seno de una textualidad infinita. Se trata de un poema considerado «nacional», pero también de un poema acerca del poder de la escritura griega y del privilegio que es preciso reconocerle. En la primera parte, «El Génesis», encontramos un nuevo simulacro de ideograma que, como en el cuadro alfabético que

acabo de analizar, es simultáneamente un anagrama. En él se «dice» de nuevo una instancia superior o trascendente, apresada en la lógica del signo: el sol. No sólo el sol, sin embargo; también otros elementos que conforman el cosmos griego o el universo del autor: el mar, la inmortalidad, el dios Eros, la muchacha arquetípica Marina –isomorfa sin duda de María Nefeli, en cuyo nombre se contiene anagramatizada a su vez¹⁴– y, lo que acaso resulte más importante, el *nombre propio* del autor, Elitis, suspendido así, como la mano del poema «La almendra del mundo», entre el *afuera* y el *adentro* del texto, entre la condición de conciencia intencional que lo ha creado y la de producto de su misma inscripción. Muchachas blancas, vaporosas, oníricas, trazan en blanco (con una tiza) estos signos enigmáticos:

ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ
ΟΛΗΙΣ, ΑΪΑΣΑΝΘΑ, ΥΕΛΤΗΣ¹⁵,

están por las palabras *Έρωσ, θάλασσα, Μαρία, ήλιος, αθανασία* y *Ελύτης*. Su voluntad ideogramática es en algunos casos clara: si ΑΛΑΣΘΑΣ, *θάλασσα*, «mar», ha llevado esas tres letras picudas al principio es acaso para imitar el ideograma o pictograma arcaico que lo representaba. No es menos cierto que la O antepuesta de *ήλιος*, «sol», parece responder a la misma lógica. El sol, en consecuencia, *sale* en el poema, en el interior de una escritura blanca que nuevamente se sustrae a la lectura descifradora. ¿Cómo leer, en efecto, estos anagramas que trastocan la secuencialidad fonética del signo si no es a través de un proceso previo de reescritura, reordenando las letras y teniendo de este modo que multiplicar el procedimiento de ocultación? ¿Cómo no ver en ellos una autoconstrucción escritural incluso de lo que debería funcionar como garante del sentido: los dos padres del discurso, el sol y el autor? ¿Cómo no ver, a la vez, una nueva transgresión del valor metafísico del alfabeto griego, *retrotraído* a una condición ideográfica y adensado en la materialidad que nació para reducir al mínimo?

Entre cabalística e ideográfica, la escritura griega de Elitis conspira, en consecuencia, contra todas las determinaciones de la *μέλαν-χολή* moderna y platónica. Rompe con la idea moderna, saussuriana, de ahondar en la transparencia del signo y eliminar en la medida de lo posible su dimensión material. La luz se deja ver, ya, en ella, que no sólo pretende cazarla sino que se identifica con su misma sustancia. Devenida tangibilidad, objeto inexpugnable, la escritura elitiana no es sin embargo opaca en el sentido que denunciaban los autores modernos o Platón; no detiene la mirada, sino que da a ver algo –un *algo más* que a la vez oculta– sobre su superfi-

¹⁴ En el libro *María Nefeli*, Elitis reescribe su nombre sugiriendo la palabra Marina en la primera de las tres unidades: «ARIMNA EFI EL...», Elitis, O., *Ποίηση*, Atenas, Ícaros, 2002, p. 361.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 127.

cie. Se ha convertido en espejo o pasadizo. Espejo en la medida en que, socavando o al menos cuestionando una tradición, la deja leer *indecidiblemente* sobre sí, la refleja según una lógica que no es mimética, la postula gracias a la *restancia* que precisamente se sustrae a una lectura *recta*. Obliga, con ello, a leer el pasaje de «La almendra del mundo», así como tantos otros, más allá de las limitaciones de una obra o un *corpus*, *con ayuda* de aquellos mismos textos que aparecen, si bien invertidos como la imagen de un espejo, en su trazo blanco y luminoso. Así, encontramos en ella no sólo una reflexión y una prescripción acerca de la operación crítica, sino también la línea que circula de Platón a la melancolía moderna, con los silencios de Rimbaud y Lord Chandos, con las nociones mallarmeanas sobre el blanco y el poema, con la concepción surrealista de la escritura del inconsciente¹⁶. Pero, virtudes del espejo, lo que en Mallarmé es blanco es en Elitis negro, lo que en Platón es condena de la escritura es en Elitis exaltación de ella como fuerza generadora de inocencia y verdad. Lo mismo podría decirse de la metáfora del pasadizo: al igual que el síntoma, la escritura blanca es superficie de traspaso hacia un hallazgo o una verdad que, dándose *ahí*, confluyendo oscuramente en este *cruce*, no dejan, como Apolo o el sol, de diferirse. También es superficie de traspaso hacia otras escrituras, otros géneros, otras obras (dentro o fuera de la producción de Elitis), otras lenguas: es en ellos donde se prolonga un sentido que se niega a cerrarse plegándose sobre sí mismo o destruyendo aquello que le ha dado ocasión de existir.

El caso de Mallarmé, reflejado a su vez en las teorías del surrealismo acerca de la escritura, me interesa especialmente. Se ha hecho repetidamente hincapié en los intentos mallarmeanos por encontrar para la poesía europea lo que se ha dado en llamar un «ideograma occidental». Ello se ha considerado habitualmente un intento de escapar de la concepción moderna de la literatura y de las herencias metafísicas del platonismo y su condena de la escritura. Sin embargo, ¿no hay algo profundamente metafísico en sus pretensiones de «abolir el azar»? ¿No aspira dicha abolición a fijar el devenir y el juego de las diferencias para retornar al uno inmóvil? ¿No se pretende eliminar todo *σύμπτωμα*, toda coincidencia, en el hallazgo del libro *necesario*, invariable, que sane precisamente el circular de los signos encontrando su disposición justa y definitiva? Es cierto que, como ha puesto de manifiesto Jacques Derrida, la escritura mallarmeana aspira en general a liberarse de la tutela del autor y de la referencia de un sentido que imitar para quedar sola sobre la página blanca, entregada a sus propios ritmos, a su propia *mediaticidad* pura. Mucho de la poética elitiana tiene que ver con esta noción. Sin embargo, en mi opinión Mallarmé se ve abocado al fracaso de condenar implícitamente la escritura y regresar al blanco como único espacio no mediado de la Idea. No se escribe luminosamente sobre

¹⁶ En la página final he reunido una constelación de textos que confluyen especularmente en los versos de «La almendra del mundo», y dejan sentir en ellos, más allá del *tema* o la influencia concreta que una crítica genealógica trataría de encontrar *allí*, su presencia.

campo oscuro, parece lamentarse en el fragmento de «Quant au livre» que he citado al final. Un blanco virginal retorna «indefectiblemente» cuando el azar es vendido palabra por palabra, como una «prueba nupcial de la Idea», según «Le Mystère dans les lettres». La tinta es sólo gota de tiniebla que se diría enturbia desde el principio la transparencia deseable del tintero. A pesar de insistir en la materialidad del signo y adensarlo en consecuencia, Mallarmé no deja de pensar que lo verdaderamente valioso en la disposición tipográfica de su «Coup de dés» son los blancos que sostienen el texto. Es en ellos, en esos huecos que espacian las palabras y no las inscriben, que se hallan del otro lado, en un *afuera* que se quiere infinito de posibilidades, donde reside la verdad o el absoluto, la Idea con mayúscula que el lenguaje o la escritura, sucesivos y azarosos, no podrían alcanzar por sí mismos. Sin signos, bien es cierto, ese absoluto no podría siquiera concebirse. Pero, aun así, es preciso desplegarlos única y exclusivamente para recuperar en su borradura, en el silencio que abren cerrándose, la verdad que en su lectura se niega, incapaz de abolir el azar. Por la otra cara de la problemática de la escritura, Mallarmé llega a Platón.

¿Cuál es el valor, por otra parte, del «ideograma occidental» de Mallarmé? ¿Coincide su intento, que por desgracia sólo podemos repasar aquí someramente, con el de Elitis? En mi opinión, existe una diferencia fundamental: mientras que Mallarmé y otros contemporáneos europeos aprecian el ideograma por lo que tienen de detención de la hemorragia del sentido provocada por la sucesividad de la escritura alfabética y del fluir de la voz, por su estabilidad presente frente al parlotear arbitrario de la escritura lineal, Elitis conserva, en su *ideograma griego*, el movimiento y el devenir, cierta linealidad que no es ya teleológica –no se dirige hacia la reabsorción en una presencia–, sino que pretende garantizar la proliferación inagotable de los signos, su mantenimiento en el intervalo de un tránsito o una persecución, de una espera nunca colmada. Diferenciación temporal y espacial se unen aquí, en este «ideograma griego» que fundamenta su valor en la promesa, en la necesidad de no romper un *himen* que se reteje en la constante dialéctica irresoluta entre lectura y escritura para sugerir o suscitar *poiéticamente* dimensiones trascendentes poseedoras asimismo de una historicidad, con mayor efectividad acaso que en el ideograma oriental-occidental de Mallarmé. Porque éste fundamenta su valor en una suerte de metafísica de la escritura: la que le concede el puesto de la estabilidad y la presencia, de la totalidad aprehendida de un golpe, sin necesidad de entregarse al imperio de la articulación o la sintaxis, reduciendo al mínimo la diferencia y usurpándose al desenvolvimiento temporal. Éliane Formentelli lo ha explicado así:

De Segalen à Michaux, de Mallarmé à Macé, la rêverie se nourrit d'une théorie de la langue et de l'écriture. Langue où se love la rondeur du monosyllabe qu'on peut aisément opposer à ce que Gérard Macé appelle « les aléas de l'alphabet » ; le langue des tons, de la voix, du chant et non de l'articulation alphabétique ; langue à l'ordre étoilé

(et labile) au lieu des règles logiques de la syntaxe. Langue qui saura s'installer dans l'espace idéographique au lieu de filer linéairement dans le temps. Dans cette rêverie que soutient l'étude, l'imaginaire assigne d'ailleurs, parfois, des noms et lieux différents à cette langue qui devient mythique. Où le chinois de Mallarmé, c'est peut-être l'anglais. Où l'hieroglyphe de Lefébure, c'est le poème de Mallarmé. Et le poème pour Mallarmé quelque nouveau hieroglyphe.¹⁷

Mallarmé desea, efectivamente, convertir el poema en un jeroglifo semejante, figura de un estatismo que podría acaso desafiar al azar. ¿No proviene precisamente su sentimiento de fracaso de la imposibilidad de lograr algo semejante en el *interior* de la escritura? ¿No es motivado por su incapacidad para crear un poema superior al blanco sobre el que se inscribe? Si Mallarmé y sus contemporáneos aprecian el chino como una lengua más poética, más interesante, no es sólo, y ahí podemos encontrar cierta clave, por su valor ideográfico, sino también por la brevedad fonética de sus palabras y por la inexistencia de etimologías que lo sometan al devenir de la historia y al vaivén de la arbitrariedad. Todo suena, y se escribe, como presencia inalterable, mientras que la dispersión (temporal) de los sentidos se reduce al mínimo: «C'est contre le temps (contre la mort) que la poésie moderne valorise l'espace»¹⁸. Es innegable la existencia de una lógica de la melancolía, acaso por el camino inverso, en estas desesperadas pretensiones de renovar la expresión poética o el discurso de la cultura.

Los intentos de Elitis, igualmente antioccidentales, el ideograma fonético o en movimiento, que subyace a la escritura blanca, parecen disponerse según una lógica contraria. Lo que Elitis pretende superar regresando a Heráclito y, por tanto, a una greicidad más griega, es el estatismo o la necrotización que percibe en la consideración europea de la trascendencia o la verdad. El blanco de la revelación no puede estar antes o después del juego de las diferencias temporales y espaciales, fuera del devenir y de las metamorfosis constantes de lo fenoménico. No puede, de hecho, ser nada más que ellas, *indecidirse* en un doble juego de la huella que lo hace inseparable de una escritura primordial, es decir, griega. Es en la grafía blanca donde toda trascendencia, toda comunicación con el misterio, nace como simulacro de ausencia. Lejos de manchar o pervertir una originaria intemporalidad esencial, una fuente virgen del ser, la escritura se sitúa en el lugar de esa fuente, es la virginidad misma que reclama a la vez que proclama un nacimiento sin rotura del himen, la encarnación o reinmanentización de una cierta intersticialidad trascendente. Instauro la inocencia, la originariedad de lo naciente, en todo lo que toca. Todos sus puntos son el punto de lo que Elitis llama una *revirginización* (*αναπαρθένευση*) del mundo:

¹⁷ Formentelli, É., «Rêver l'idéogramme: Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé», en Christin, A.-M. (ed.): *Écrire, voir, conter*, París, Universidad París VII, p. 219.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 221.

Más que los músicos o los pintores, que se expresan necesariamente por medio de determinadas analogías en el mundo de los sonidos o los colores, el poeta, que tiene como instrumento exclusivo el lenguaje, va directamente a la fuente. Allí donde los estados psíquicos, las asociaciones oníricas, las ideas, descubren sus cartas y donde –para expresarnos de modo absoluto– sólo con nombrarlas, las cosas renacen.¹⁹

La captación de la esencia, o su producción, sólo pueden realizarse por consiguiente dentro del azar y el devenir de la escritura. Antes que abolirlo o detenerlo, en consecuencia, Elitis entiende que ésta última ha de contribuir a reproducirlo, a hacerlo proliferar sin fin. No difiere en esto demasiado del surrealismo, que concedía asimismo al azar un valor revelador y encontraba en la escritura automática el instrumento para acceder a sus secretos. El surrealismo invirtió, en cierto sentido, el intento mallarmeano de abolición del azar. La poesía, en su opinión, no se encontraba en esa fijación castradora, sino en los abismos bullentes del inconsciente, que, constituyendo el núcleo del ser, una forma reinmanentizada en la modernidad del absoluto transpersonal, es primordialmente escritura, un torrente de palabras en circulación, incontrolables, sin causa ni efecto. En ellas, en la pureza que las ha desligado de toda instancia anterior y superior, reside la vida, la posibilidad de acceder a una plenitud que denominaron superrealidad. Basta con sorprender esta escritura sin fondo, sin referentes exteriores, autoconstruida y constructora, para tapan el vacío que según Breton nos circunda en nuestra existencia consciente –y que sin demasiada dificultad podemos imaginar negro– y hallar el *cruce* que *desapropia* nuestro lugar y nos pone en marcha, según un mecanismo igualmente sígnico, hacia una alteridad sobre la que lo superreal –uno de los nombres modernos de la *sobrenaturalidad* religiosa– se (re)funda incesantemente. El objetivo del poeta no es pues trasponer el silencio en su escritura, ni tampoco callar como Rimbaud o el Lord Chandos de Hofmannsthal para encontrar la verdad del otro lado de las palabras. No puede haber desesperación por el objeto imposible de una búsqueda o por la degradación de un sentido bajo las secreciones negras de la tinta. Es precisamente en ella donde la verdad *se* transcribe. Sólo escribiendo sin cesar, multiplicando el azar y siguiendo sus vericuetos, puede el autor, no tanto *hallar* o *localizar* lo esencial o lo verdadero, sino mantenerse en la fuente de su producción, (re)producir su posibilidad e impedir que quede sepultada bajo la tiniebla de lo cotidiano y lo convencional. La escritura automática contribuye, de hecho, a *dislocar* el sentido de la realidad.

La escritura blanca de Elitis, emblema de lo sintomático, no es tal cual una transposición de la escritura automática. El propio poeta griego admitió en diversas ocasiones haber adoptado numerosos dogmas surrealistas, pero nunca la escritura

¹⁹ «Breve réplica en el Aula Magna de la Universidad de Roma» («Σύντομη αντιφώνηση στην Aula των Πανεπιστημίων της Ρώμης», 1987), Elitis, O., *Εν Λευκώ*, Atenas, Ícaros, 1993, p. 305.

automática. Y, sin embargo, su espectro sobrevuela su poética bajo esta imagen recluida en diversos márgenes que consigue ganarse una absoluta centralidad, una centralidad a pesar de todo *desestructurante*, la que impide la clausura del mundo, del poema, de la obra y del *corpus* textual sobre un sentido exterior o sobre sí mismo. Una centralidad que dicta, pues lo contiene ya y lo presupone, un método (inseparable no obstante de la lógica que la atraviesa, irreductible a una *teoría* universal) de interpretación que elude toda superación de la escritura y sólo se deja leer a través de un entramado metafórico y textual cuyos límites no se adivinan. La escritura blanca es un síntoma, pero también ha convertido nuestro texto (¿cómo saber cuál era, *propia* y *estrictamente*, nuestro texto?) en un síntoma. El diagnóstico, que debe concluir aquí, podría prolongarse (casi) interminablemente sin esperanza, no obstante, de curación.

Veneno debilitador para la memoria, remedio o reconstituyente para sus signos exteriores, esos síntomas, con todo lo que esa palabra puede connotar en griego: acontecimiento empírico, contingente, superficial, generalmente de caída o de hundimiento, que se distingue, como un índice, de aquello a lo que remite. Tu escritura no cura más que el síntoma, decía ya el rey, con lo que nos enteramos de la diferencia infranqueable entre la esencia del síntoma y la esencia del significado; y de que la escritura pertenece al orden y a la exterioridad del sintoma.

Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”

Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.” Pero él le dijo: “¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. [...] Porque es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa.

Platón, Fedro

κι εσύ πικρέ που τό' βαλες γινάτι	y tú amargo te has empeñado
να βρεις να κόψεις λέει το αμύγδαλο του κόσμου	en cortar <i>la almendra del mundo</i>
και σου απόμεινε το χερι	y te ha quedado la mano
γράφοντας κάτι ποιήματα	escribiendo poemas
λευκά στη μαύρη τη σελίδα επάνου.	blancos sobre la página negra.

Odiseas Elitis, «La almendra del mundo», Tres poemas bajo bandera de conveniencia

Écrire-

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu.

Stéphane Mallarmé, "Quant au livre"

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligne, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence-

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.

Stéphane Mallarmé, "Le Mystère dans les Lettres"

Hice un esfuerzo por liberarme de ese estado refugiándome en el mundo espiritual de los antiguos. Evité a Platón; pues me aterraban los peligros de su vuelo metafórico. Sobre todo pensé en guiarme por los textos de Séneca y Cicerón. Esperaba curarme con esa armonía de conceptos limitados y ordenados. Pero no podía llegar hasta ellos. Comprendía esos conceptos: veía ascender ante mí su maravilloso juego con bolas doradas. Podía moverme a su alrededor y ver cómo jugaban entre sí; pero sólo se ocupaban de ellos mismos, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro.

Hugo von Hofmannsthal, Carta de Lord Chandos