

El rapto

Silvio Mattoni

En julio de 1958, la miscelánea revista *Mundo argentino* publicaba una serie de consejos sobre lo que debía hacerse *Después del duelo*, en una sección, firmada por una inverosímil Carolita R., cuya aparente banalidad se exhibía bajo el rótulo de "La buena educación". Pero con asombro leí allí, en esa arcaica revista de modas, lo que habían dicho Philippe Ariès o Geoffrey Gorer con respecto a los rituales del luto en Occidente y su rápida desaparición, casi total, en el lapso de una o dos generaciones. Leí entonces un contraste entre el vacío del presente y esos vestigios que aquellas normas dirigidas a la educación femenina no dejaban de preservar, aunque de una manera mínima. Leí que "para perpetuar el recuerdo de los desaparecidos, los europeos a veces envían pequeñas hojitas, especie de estampas, grandes como las de primera comunión, en las cuales se reproduce la mejor foto del difunto. Debajo se imprime la clásica: 'Acuérdese en sus plegarias de...'" Quien describiera esta rara supervivencia de una costumbre de la antigüedad quizás no sabía cuán apropiado era calificarla de "clásica", cuánto se parece a las inscripciones en piedra, con letras pintadas de rojo, de las tumbas griegas y luego latinas que invocaban al viajero diciéndole: "Detente tan sólo un momento y acuérdate de...". Únicamente las plegarias introducen la diferencia y, el abismo de los siglos, y por lo tanto también el cambio completo del sentido de ese pedido, desde un nombre propio que se resiste a la aniquilación. Pequeñas hojitas volátiles que ya no podrían ser piedra, resto espeso para el desciframiento de lo único, intraducible porque se lee en todas las lenguas su falta de significado y su infinita significación de destino singular, irrepetible, dolorosamente más limitado que la lengua donde pretende salvarse, aunque paradójicamente más duradero que ella, pues

¿quién no sabe pronunciar hoy el nombre de Cleopatra a pesar del olvido que acecha siempre al idioma perdido?

Pero se trata tan sólo de unas hojitas que acaso hoy nadie recuerde. Carolita R. nos advierte de inmediato: "La poquísima gente que sigue esta costumbre ya no bordea la estampa de negro, como antes." Acaso el fin, el último rastro de los epitafios que se veían junto a los caminos de la antigüedad, puesto que en los cementerios, como sitios cristianamente cerrados, ya casi no hay público. "La más grande sobriedad se impone", dice mi revista amarillenta acerca de las inscripciones funerarias; "las fórmulas excesivas deben ser evitadas", añade con gesto imperativo. Sin embargo, la amenaza del pudor todavía no está cerca del recato protestante y aunque "los amigos manifestarán con delicadeza el recuerdo que conservan del difunto", también "es amistoso concurrir al cementerio a poner flores". ¿Y para quién son esas flores que acaso nadie llegue a ver? De ninguna manera para la familia del muerto; no hay que dejar tarjeta en la tumba ni comentar la visita indiscretamente con los allegados; "esta prueba de fidelidad concierne al difunto y no soporta ninguna ostentación". Algo se le debía al muerto, el movimiento de su ausencia dejaba un cúmulo de corpúsculos flotantes en la luz ante los ojos de los vivos. Pero ya el subtítulo "los casos delicados" describe la impertinencia de ciertas preguntas, la turbación y el balbuceo que pueden ocasionar esas rupturas de un duelo cada vez más silencioso. En suma, la "buena educación" y los modales, ese lugar ilocalizable donde se borrarán las alusiones al duelo, los signos del luto, el escenario público de la congoja, son también el último de sus reductos, pues los modales siempre se refieren a una nostalgia y son los abuelos quienes velan por una transmisión al parecer imposible.

Que cada uno, calladamente, junte sus cadáveres: único consejo para después del duelo en el presente. Aunque la literatura sea, justamente hoy, la ostentación de los propios cadáveres, la exclusión del silencio con una palabra que está excluida del discurso útil. No obstante, la literatura parece seguir siendo imprescindible, aun cuando no afecte a todos de la misma manera. Onetti lo dice. Si la vida es breve, también la ajena, será preciso escribirla toda de nuevo.

Cada vez que mi vista recorre un relato de Onetti pareciera que algo no legible, demasiado filoso para dejarme llevar por el fluir de la lectura, vuelve a mí, no como un recuerdo, sino como una insistencia rítmica y acaso ominosa. En *La cara de la desgracia*, por ejemplo, el protagonista está de duelo. Su hermano se ha suicidado y él se cree difusamente responsable de ese acto. Que alguien venga luego a librarlo de esa sospecha no le impide adjudicarse el correspondiente castigo: se dejará encarcelar por el asesinato de una muchacha sorda, a quien cree haberle contado "todo" (eso que no sabemos) en una noche de amor tan intenso como fugaz.

¿Dónde habría un descanso, si no en esa muchacha que aparece y desaparece, pedaleando, el cuerpo vertical sobre el asiento de su bicicleta? "Movía con fácil lentitud las piernas, con tranquila arrogancia las piernas abrigadas con medias grises, gruesas y peludas, erizadas por las pinochas." Dentro del silencioso duelo del personaje, que nos costará averiguar, la epifanía de la chica es por contraste su evidencia más tangible: "repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impostados los ojos en la cara - y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez por todas y hasta la muerte - el excesivo espacio que concedían a la esclerótica." ¿Quién es?: la pregunta más obvia, sin respuesta, que nos exige cada rostro, "como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima", dice Onetti. Pero el narrador, culpable, ya sabía no quién, sino qué era ella, más que una alegoría sin nombre, antes bien la fragilidad misma, la inminencia de una aparición que podría no haber ocurrido, apenas una cara. Él sabrá que esa chica, única oyente de su dolor, en verdad era sorda, sólo después de que decida aceptar un castigo mucho más interminable que aquel suicidio de su hermano contra el obligado superviviente. Pero aparece una pregunta intempestiva del protagonista al policía que lo arresta: "Seré curioso y pido perdón: usted, ¿cree en Dios?". Esta pregunta, contestada por el acto de persignarse del policía, concluye la novela. ¿Cuál es, entonces, su conclusión? No un mensaje, ni una interpretación, sino un elemento, un

vacío necesario para la configuración del duelo en el mundo occidental contemporáneo, el inasequible presente que Philippe Ariès llamó "la época de la muerte salvaje". La muerte está proscrita, no hay ritual de duelo, no se habla de "eso"; luego, sin Dios, no hay otro mundo, y quizá tampoco exista éste; por consiguiente, un muerto, en este caso un hermano, por alguna razón o analogía o asociación que puede interrogarse, pero también la chica, su ofrecimiento, raptada de forma inexplicable hacia la nada, una muerta que nunca se irá de la atención de quien está de duelo. Para evitar el ilusorio paraíso del recuerdo, el resto de un consuelo, el protagonista marcará su desgracia con un acto real, el encarcelamiento, adonde se encerrará con su hermano y con la chica que no pudo escucharlo.

A partir de *El pozo*, publicado en 1939, la escritura de Onetti seguirá un trayecto cuyas variaciones son menos sorprendentes que sus persistencias. También, como es sabido, se trata del relato de un duelo, sólo que más extenso, ya instalado como una insistencia que aparentemente nada podría cortar. Han pasado décadas desde la muerte de esa muchacha que visita al narrador en sueños. La culpa de una caricia arrebatada quedó como suspendida por la muerte inmediata de aquella belleza libre, floreciente. "18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas." Así la imagen del sueño debe requerir siempre ese asentimiento, esa entrega voluntaria que ya no es posible, "como si se tratara de alguna cosa que ya nos había sucedido y que era inevitable repetir", dice Onetti. Repetición de un nombre, una escena, o simplemente una resistencia, el rechazo vivaz que señala la existencia de una voluntad, la presencia real de la irrepetible muchacha en una ocasión determinada. Leo el párrafo donde se realiza la transfiguración, congelando la muerte, ya imposible de admitir: "En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra

corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas." ¿De qué mundo invisible resurge ese cuerpo que la muerte había arrebatado? ¿Por qué lo inaccesible se hace presente en el sueño? Imágenes que para el narrador parecen tener más consistencia que los "sucesos" contiguos, pero distintos, chocantes y desleídos, que habrían originado los sueños. El día no se compone sino de restos, que no coinciden en nada. El sentido, lo real, las verdaderas sensaciones están en otra parte, en ese lugar donde el fuego se ondula, "sube, desaparece, vuelve a alzarse bailando", en esa cabaña donde un cuerpo desnudo parece oscilar, "como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos". ¿Un velorio que negara la muerte? ¿Qué son, si no, esos pasos callados que agitan la luz mortecina de un cirio? Pero el sueño esconde y ofrece a la vez la posibilidad de un encuentro último, que puede repetirse infinitamente porque nunca sucederá. Allí, entonces, "la cara de la muchacha tiene una mirada abierta, franca, y me sonríe abriendo apenas los labios". Ese rostro que mira al soñante, su proximidad, es el opuesto exacto del cadáver, tan lejano como cualquier objeto inerte de la naturaleza. Los rasgos del rostro muestran la unicidad, lo irrepetible de una vida, mientras que el resto mortal sólo recuerda el enloquecimiento de esa naturaleza que nunca se repite para no dejar de florecer y que aniquila para seguir produciendo. Para el que escribe, ubicuo e invisible personaje, el adiós no acepta el sinsentido de que esa chica, única, apenas en el punto de su máxima belleza, muera sin remisión; ningún lenguaje humano podría aceptarlo; incluso los griegos, materialistas que celebraban la alegría más física, veían como a dioses a las personas que morían jóvenes y hermosas, negándose a admitir esa desgracia de un don que ya nadie recibiría. Pero esta recuperación soñada está también más allá del lenguaje, antes del sentido, porque la mera presencia de alguien es ya un misterio, ese instante ofrecido a la percepción que luego, como en una especie de parpadeo involuntario, se convierte en rastro, huella de lo que se ha ido. Desde su pozo, el personaje de Onetti dice "que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura." Belleza entonces de lo indecible, acechando bajo la superficie

de la descripción de una chica muerta que no llega nunca a formularse: el silencio, lo negro en la frase clara de Onetti: "Ésta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce."

El pozo es la confirmación de que un muerto nunca desaparece. Hasta tal punto que, cuando todo el conjunto de las muchachas adquiera el mismo carácter efímero de ese ápice de la edad, de la duración desacostumbrada de una belleza, el narrador terminará separándose efectivamente de esa imposibilidad (toda muchacha se borraría a sí misma en la madurez) para después buscar en vano alguien a quien contarle su sueño: la cabaña de troncos, la nieve, la muchacha que entra desnuda, en suma, la historia de un fantasma. Ni la prostituta ni el poeta logran distinguir qué quiere decirles el narrador con "eso". Entonces, no queda sino escribir, "porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los 40 años", y esa escritura, como toda historia de una vida, para poder ser evaluada en su verdadero peso, más acá del juicio ausente de Dios, se transforma en un catálogo de muertes o en el relato de una sola, infinitamente repetida e infinitamente callada. Y lo que al protagonista le parecía inesencial, es decir, empezar por "el sueño de la cabaña de troncos", se ha vuelto al final el único tema de su vida: "... y ahora estamos ciegos en la noche, escribe, me hubiera gustado clavar la noche en un papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre frías y vagas espumas, noche abajo."

Quien escribe sólo probablemente no está muerto, raptado por su propio anhelo de detener el vértigo de un cuerpo ausente, se aleja él mismo de lo que no sea detención, oleaje inmovilizado, noche para capturar el último resto diurno. Pero la noche misma se mueve y su aparente quietud no vale sino como anticipo de algo que nunca llegará. "Ésta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos." La muchacha muerta es en la noche más vivaz que ese viento frío de una escritura que deshace toda continuidad para poder inscribir en ella la discontinuidad que la muerte pareciera indicar. El lenguaje mismo, acribillado de muerte, es

esencialmente discontinuo, compuesto por elementos analizables, detrás de la aparente continuidad del sentido. ¿Qué dice entonces el viento de Onetti? ¿Qué voz es la que vuelve, excediendo toda literatura o quizá realizándola en su verdadera función? "Todos hemos de morir", y en esta respuesta aparece lo que socialmente se prohíbe, debido acaso al temor de que, ya sin religión, la muerte, cualquier muerte, interrumpa la continuidad serial de nuestra sociedad, como una segunda naturaleza que aniquilaría en silencio a sus especies humanas para poder seguir produciéndose a sí misma. En otra parte, en la literatura, el estilo muestra que nadie es intercambiable.

La persistencia de la muchacha en la memoria de este personaje de Onetti, su recurrente ofrecimiento juvenil, es una suspensión del devenir similar a la que Jean-Michel Rabaté, en su libro *Espectografías de la modernidad*, veía en la persecución del fantasma de Albertine, la fugitiva, por parte del narrador proustiano. "Porque después de la muerte, dice Rabaté, el Tiempo se retira del cuerpo", aun cuando ese cuerpo radiante se vuelva una obsesión, una constante ofrenda, una exhibición erótica que sin embargo recuerda la exposición del cuerpo arreglado para el velorio.

También para Marcel, entonces, Albertine está desaparecida, no muere del todo: "profunda Albertine que yo veía dormir y que estaba muerta", escribe Proust en *El tiempo recobrado*. La muchacha queda suspendida por la muerte, como flotando "contra el horizonte del mar, una flor, dice Proust, que mis ojos querrían cada día ir a mirar, pero una flor pensante y en cuyo espíritu anhelaba yo ocupar un sitio". Desde que ese pensamiento ha cesado, aunque la desaparición del cuerpo le quite al narrador el objeto que alimentaba sus imágenes, de todas formas la memoria permanece atenta, obsesionada por el instante de un florecimiento estacional. Proust compara ese dolor sin objeto con el de los amputados, a quienes el menor cambio climático les renueva punzante los sufrimientos de aquel miembro que hoy no existe. Amputación sorpresiva, sin consentimiento, raptó de la muchacha entre sus flores hacia el reino de lo invisible. Así Hades habría raptado a Perséfone, según el *Himno homérico a Démeter*,

mientras jugaba con las hijas del Océano,

jóvenes de grandes pechos, y recogía
flores en un blando prado: rosas, azafrán,
bellas violetas, lirios, jacintos y un narciso,

última flor del engaño, que recuerda al efébo hundido en la muerte por su propia hermosura y que ahora el señor de los muertos usa para atraer a la muchacha, en griego *koré*, ambiguo nombre de la que en lo sucesivo sería esposa en el infierno durante una tercera parte del año. Démeter, la madre (por antonomasia según la etimología popular griega), llora por su hija desaparecida, su querida *koré*, pues escucha los gritos que ésta da sobre el carro de oro que la rapta.

Un dolor lacerante atravesó su ánimo;
con sus manos destrozó la cinta que ataba
su cabellera inmortal, arrojó en sus hombros
un velo sombrío y salió rauda como un ave
a buscarla por tierra y por mar; pero ningún
dios o mortal quiso decirle la verdad
y ningún pájaro veraz vino a traerle un mensaje.

Según el filólogo Carles Miralles, vemos aquí "a Démeter como una madre desvalida que responde a la desaparición de su hija buscándola, angustiada, inútilmente". Está ciega de desesperación sin "la niña de sus ojos", no ve más que oscuridad y sombras mortíferas, condena al mundo a un invierno eterno.

Por otro lado, es asombroso descubrir que *koré* quiere decir también "pupila", "niña del ojo", ese espejo miniaturizado donde podemos ver, en el rostro del prójimo, reflejada nuestra propia naturaleza interior (algo que no sólo los griegos llegaron a pensar). Y *koré*, la chica raptada, quiere decir además "muñeca", el ancestral juguete de las niñas. Lo que nos conduce a esta oscura pregunta que no tiene respuesta: ¿por qué hay juguetes infantiles entre los objetos ligados a los misterios de Eleusis, por qué se cargaban de secreto esos juguetes que los atónitos arqueólogos pretenden reducir a la mera alegoría de un renacimiento en otro mundo? El

juguete muestra de algún modo el padecimiento que se deriva del hecho de hablar cuando las cosas callan, muestra también que todo misterio es infantil y que sin lenguaje no hay muerte. No es insólito tampoco ver, entonces, que el nombre de la forzada compañera de Hades se aplicaba a una figuritas de marfil o de mármol que se ponían sobre las tumbas de las niñas, las chicas que morían sin hijos: ese corte de una descendencia, ruptura del anhelo de inmortalidad que de ahí en más quedaba confinado al epitafio, al azar de sus lecturas casuales.

Una poeta griega del siglo III antes de Cristo, llamada Ánite, que esbozaba en sus brevísimos poemas sobre todo escenas con niños, muchachos, animales e insectos, escribió un epigrama que imita, justamente, esta clase de epitafios dedicados a las jóvenes solteras:

A cambio del lecho nupcial y el solemne himeneo,
tu madre ha puesto encima de tu marmórea tumba
una virgen, ¡oh, Tersis!, que tiene tu talla y belleza;
y así, aun después de muerta, diríase que hablas.

Una estatua no tan diminuta, en este caso, pero igualmente una muñequita, una *koré* fúnebre sobre el sepulcro donde la inscripción intenta mantener el parecido con la muerta, el desaparecido objeto de la representación cuya huella es el nombre. Al leer esta invocación a Tersis, el lector ocasional extendería un instante más la inmortalidad del nombre de esa chica que ningún hijo puede recordar y conservar. En un epitafio real, efectivamente hallado en su piedra sepulcral, se lee:

Soy la tumba de la hija de Nadys el Cario.
Tú que pasas, detente y llora. Soy la estela
y la tumba de su hija que perdió la flor
de su juventud, muriendo única hija de su padre...

Acerca del cual, el helenista Jesper Svenbro comenta que "el lector de esa estela está como incluido en la intimidad de la familia porque es invitado a participar en el duelo. Le corresponde asegurar la posteridad de la difunta

y de su padre." Por lo tanto, cada lector que se detenga ante la inscripción que lo llama "hará resonar un nombre propio, dice Svenbro, que según la onomatopéyica griega es portador de un recuerdo ancestral". El sentido oculto de un nombre, pronunciado por una boca, pensado por una mente vivas, es un himno que adormece a los que lo llevaron, los alivia de su inexistencia con la significación pura, inmediata, sin concepto, de la nada en que están (o estarán, pues todo esto debe pensarse como promesa póstuma).

Por otra parte, la fórmula del rapto era muy común en los epitafios griegos. Y también los varones podían ser llevados por el ávido Hades. En una losa de mármol encontrada en Sidón, leemos:

Cumplidos los veinte años me raptó
el envidioso dios, y me fui dejando
duelo a mi padre. Cesa en tus lamentos,
no llores más por mí, padre querido.
Desde el nacimiento es nuestro destino
abandonar la dulce luz. También
hay aquí muchos jóvenes de mi edad,
motivo de llanto, a quienes el Hades
apartó aún efebos del lado de sus padres.

Sobre estos versos en primera persona, un lema en prosa es la señal del duelo que la ficción de esa voz ya inexistente inscribe. "Adiós, dice, añorado y buen Pasión, prematuramente muerto". El raptado no puede mitigar la agudeza de este reclamo.

E incluso Démeter, una madre inmortal, recorrerá durante nueve días la tierra con antorchas encendidas en las manos, sin beber el néctar que adormece a los dioses, sin hundir en un baño reparador la angustia de su cuerpo. Hasta que al fin se siente junto al pozo Parthenio, el pozo de las vírgenes, agobiada por el dolor y tomando el aspecto de una nodriza para los ojos de las muchachas que van allí a buscar agua con vasijas de bronce. Según Calímaco de Alejandría, sólo Hésperos, gracioso dios del atardecer, pudo hacer que Démeter bebiera,

cuando sin noticias de su hija raptada,
ella buscaba su rastro. Oh venerable,
¿cómo fue que tus pies te llevaron al poniente,
al país de los negros, al jardín
de las manzanas de oro? No bebiste, ni comiste,
ni bañaste tu cuerpo en ese tiempo.
Tres veces cruzaste el Aqueloo pisando
sus olas de plata, tres veces atravesaste
cada uno de los ríos cuyas aguas no se secan,
tres veces te sentaste junto al pozo espacioso,
en ayunas, el cuerpo sucio, y no comías
ni bañabas tu cuerpo.

Luto de la madre solitaria que repite el número de los meses que compusieron su espera de la niña. Acaso sin saberlo, busca los rumores del agua que no tocará; ríos y pozos que los poetas no dejan de comparar con su inagotable llanto. Sobre este dolor queda fundado un misterio como la promesa de un límite, de un final, no un privilegio imperecedero que nos libre de la muerte, sino la conciencia de que el mundo continuo, su constante producción, no es algo ajeno a la discontinuidad de cada vida. Calímaco entonces terminará su *Himno a Démeter*, que simula ser proferido por una mujer durante una celebración religiosa, diciéndoles a las jóvenes vírgenes:

Canten, niñas, y ustedes, mujeres, prosigan
la invocación: "¡Te saludamos, Démeter fecundísima,
que nos alimentas!" Tal como llevan el kálathos
cuatro caballos de crines blancas, así
la gran diosa soberana nos traerá la primavera
radiante, el radiante verano e incluso radiantes
el invierno y el otoño, de año en año guardándonos
esos dones. Tal como descalzas caminamos
sin velo, así nuestros pies, nuestras cabezas siempre

estarán libres del mal. Tal como las canéforas
traen los canastos llenos de oro, así el oro
nos sea dado sin límites.

Sólo Démeter, la diosa que sufrió, puede dar tales cosas: frutos, hijos, oro, la detención del dolor. Aunque no dejaría que los granos surgieran de la tierra, según el himno homérico, antes de que sus ojos viesan el hermoso rostro de Koré. Pero la granada que probará Perséfone en el reino subterráneo será el signo de que su reencuentro, como toda primavera, deberá tener un límite. Por eso el himno más antiguo, más temeroso tal vez que el del atrevido erudito Calímaco, no les pide a las diosas sino "una vida agradable como recompensa de este canto". ¿Acaso el misterio nos salvaría, no de la muerte, por otro lado inaccesible, sino del deseo de inmortalidad, rompiendo los lazos que unen al cuerpo consigo mismo desde que éste empieza a hablar y permanece separado de su nombre?

Pero hay también imágenes modernas, raptos que se parecen más aún a los de las chicas muertas de Onetti o de Proust, ausencias de la atención en un rostro todavía vivo que anticipan el desfallecimiento, cuando una expresión no se parece a nada y la muchacha que la ostenta desaparece hasta de sí misma. Es la acepción del raptó hacia lo invisible no ya del cuerpo, sino de los sentidos. Sería para el observador un atisbo de la unicidad de ese ser que sólo quedaría fijada con la muerte, pues entre tanto es una singularidad fugitiva, sin límites. Como escribió el poeta Robert Marteau:

La variedad de rostros, infinita,
es un enigma, realmente, que nos saca
fuera de nosotros, poniéndonos de improviso
fuera del tiempo donde todo se dice impronunciado.

El enigma de un rostro concentrado en sí mismo, arrebatado, presa de un toque de *picnolepsia*: una captación densa, una percepción que no hace más que repetir el acto de percibir y no pasa al momento de la

verbalización, una constancia que anula por un instante esa inconstante lengua, un raptó como de sueño en la vigilia.

Es también lo que veo en un cuadro de John William Waterhouse, titulado *The Lady of Shalott* (1888), cuyo original, de dos metros por un metro y medio y que desconozco, debe ser verdaderamente conmovedor. El estilo prerrafaelista se nota desde un principio: los árboles sombríos en el fondo, más allá una colina y un cielo grises; cerca de mí, flotan unas plantas acuáticas, algunas salen violentamente del agua y parecen trabar el lentísimo avance del bote. Una embarcación fantasmal, tanto que lleva un candelabro con tres velas, un tapiz aparentemente medieval y una proa de madera torneada, sólo para rodear a la chica, para resaltar el brillo de su vestido blanco, etéreo, con cuya palidez compite el cuello terso. ¿A dónde va ella sobre ese bote de otro mundo? ¿Qué río atraviesa, si no el Aqueronte, con esas aguas negras y verdosas por la aflicción de sus innumerables pasajeros? Sola, los labios rojos entreabiertos, las cejas arqueadas en una expresión de asombro que ningún objeto real puede provocar, esta chica prerrafaelista está siendo raptada. Así lo indican el descuido de su pelo castaño y sobre todo la mano derecha, que saca fuera del bote y que parece apretar suavemente una hoja o una ramita, con abandono, sin la atención requerida para seguir sosteniéndola. Esos rasgos juveniles, al igual que su vestido arcaizante, recuerdan a otra chica prerrafaelista, la célebre *Ofelia* (1852) de Millais. No puedo dejar de pensar que son la misma, forman una secuencia invertida que el parentesco del estilo confirma. Excepto que Ofelia ya se habría arrojado al agua y su cuerpo flota, muerto, aunque sin que se haya alterado todavía la boca entreabierta del raptó, sin que la mano derecha haya dejado de aferrar ese tallo de una flor que descuidadamente arrancara. La secuencia termina con el gesto del pincel, la caricia con que el pintor tiñe ligeramente su tela. Como la caricia que Juan L. Ortiz desliza sobre nuestro idioma, aligerándolo, dejando allí un matiz inaudito y que parece comentar y preservar la belleza de los cuerpos que pasan, el resplandor de las chicas raptadas, Ofelias-niñas.

Pasó a través de la noche...
 Qué mujer o niña
 pasó...?
Pasó con unos ojos de algas que querían
 desprenderse de la profundidad
para flotar sobre la noche, sobre las vías de la noche?

Y también en otro poema, titulado "La muchachita", que "es casi el hilo por que respira el anochecer...", Juan L. Ortiz nos habla de esa huella en el aire de nuestra lengua dejada por la niña ausente y que es una forma de anhelar la naturaleza y devolverle a la muerte su lugar inaccesible fuera del lenguaje.

Y hela a ella con cabellos de algas que de sí ahora geman
 ésas del exorcismo..
y helo a él, por asir de ese cielo a la mano
 en que, por añadidura, derivan...
 helo por asir
 unas gotas más de verdín
para la diadema de esa Ofelia que frustrase y le devolviese, todavía,
 el flujo, aún, de allí,
 y en giros,
del enternecimiento que enjambrara, por otra parte, las animulas
 de los anegadizos de arriba...

Hasta que la distancia de los cuerpos y su caducidad se resuelva no en la comunicación, sino en el cuerpo único del nombre,

en el retorno a la voz de los encuentros en la orilla
 del tiempo, de los hijos
del tiempo, que el tiempo, furtivamente, le libra...
 pero de todos los hijos...
 y de todo, en fin...

Pero siempre las chicas raptadas, "doncellas del minuto", diría Ortiz, dejan un rastro, un sonido, como el grito de Koré que alcanzó a escuchar Démeter. Cada una de ellas es la penúltima desaparición, la negación momentánea de la desaparición final, a la que se enfrentan con un voto de permanencia inscripto en ese mismo resistir, cual un llamado dentro de un epitafio. Juan L. Ortiz pregunta si

No son aquéllas, acaso, como Ofelias que se niegan,
últimamente, al "descenso",
con su imposible de florecillas
en la palidez de Noviembre?

¿Quién puede mirar a esas niñas que de todas formas se hunden, que finalmente descienden? ¿Quién ve su emblema natural en las flores que brillan y luego desaparecen? Pareciera que la silenciosa *koré* moderna se ahoga sin más, sin resto; pero deja en verdad el movimiento de su abandono donde la belleza, expuesta hasta el límite en su carácter involuntario, será captada, raptada una vez más. El último secuestrador, el que espera todavía su propio rapto, es el que escribe, el que intenta guardar los resplandores ausentes que se precipitaron hacia lo invisible.

Pura ilusión, dirá Jean-Michel Rabaté, de registrar una penúltima muerte para perseverar en esa tarea que también quisiera ser invisible, escribir. Hablando de *La fugitiva* de Proust, Rabaté dice que "Albertine fantasma sobrevive más allá del olvido, la indiferencia y las veleidades espiraladas del querer vivir. Como un perfume, como un color, como el canto de un pájaro, subsiste, perpetua anteúltima huella de una escritura que reafirma y asienta al sujeto en la ilusión de que en verdad seguirá siendo 'el último', la pluma en la mano". Sí, al escribir sobre una muerte algo se escapa siempre, precisamente porque la escritura sigue hasta la propia muerte, y quizás la persigue. Pero también Rabaté quisiera ser el último de Proust, un paso más allá; y todo aquel que hace una marca en esa superficie de la página en blanco que es casi conceptual experimenta el desasosiego de que cada pequeño trazo, cada palabra, incluso cada volumen, como en Proust, siempre será el penúltimo, toda muerte será la penúltima. El rapto, la

ausencia de alguien, me señalan entonces que esos acontecimientos, esos seres anteúltimos, son el objeto inaccesible de la búsqueda poética, no un género de la literatura, sino más bien una forma de percibir en la lengua, con el ritmo, las huellas del penúltimo silencio.

En el duelo, repetición de una ausencia en la memoria del que escribe, se invierte la flecha del tiempo. Ya que ante el testigo del rapto se ha extendido el pasado de la desaparecida, según Proust, "tan preocupante como un porvenir, puesto que era igualmente incierto, tan difícil de descifrar y tan misterioso, más cruel aún porque yo no tenía como para el porvenir la posibilidad o la ilusión de influir en él y también porque se prolongaba tanto como mi vida misma". La persecución, la búsqueda de esta chica muerta, cortada en un punto de máxima belleza, recorrerá la memoria entera, retrocederá casi hasta la infancia para encontrar el sentido de esa flecha de dolor y quizá hallar en ese origen el verdadero blanco de su escritura.

Pero es imposible alcanzar la fugacidad de ese principio. El narrador se extravía "como en una playa ilimitada en la que está solo y donde, en cualquier dirección que tomara, jamás la encontraría". Hasta que ese nombre ambiguo, que parece tan efímero como si estuviera escrito en el agua y que sin embargo hiere con su torbellino, termine ahogado por la noche sin rostro, tal vez en el mismo instante en que se acaba la última mirada, se extinguen las pupilas, las muñecas se desarticulan y el que escribe al fin es raptado de sí mismo. Miedo, escribe Proust, pues "me asustaba pensar que a aquel ser evocado por la memoria, al que se dirigían todas aquellas palabras, no correspondía ya ninguna realidad, que habían quedado destruidas las diferentes partes del rostro al que sólo el impulso continuo de la voluntad de vivir, aniquilado hoy, había dado la unidad de una persona". La aniquilación, siempre ajena, inimaginable para el observador doliente del rapto, es vislumbrada sin embargo por el luctuoso canto paralelo de quien escribe. ¿Acaso los escritos no sobreviven al cuerpo? Pero sólo es un sueño de recuperación, la ilusión de un resurgimiento, una nueva ascensión que las religiones prometen y que la literatura, cuando despierta y sólo así se hace conciente de su propia

inanimidad sonora, no puede más que devolver a ese fuego de donde alguna vez su idea habría sido robada.

Libros citados

- Revista *Mundo argentino*, Nº 2473, 23 de julio de 1958, Buenos Aires.
- Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983.
- Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, Monte Ávila, Caracas, 1968.
- Marcel Proust, *La fugitiva*, Alianza, Madrid, 1969.
- El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, 1979.
- Jean-Michel Rabaté, *La penultième est morte. Spectographies de la modernité*, Champ Vallon, París, 1993.
- Homero, *Himnos*, Ediciones B, Barcelona, 1990.
- Antología palatina I*, traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano, Gredos, Madrid, 1978.
- Jesper Svenbro, "El hijo, la palmera y las letras fenicias", en revista *Litoral* Nº 22, Córdoba, 1996.
- Epigramas funerarios griegos*, Traducción, introducción y notas de M.^a Luisa del Barrio Vega, Gredos, Madrid, 1992.
- Calímaco, *Épigrammes, Hymnes*, Les Belles Lettres, París, 1953.
- Robert Marteau, *Louange*, Champ Vallon, Seyssel, 1996.
- Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1996.