

# El regreso de Berthe Trépat\*

I

**H**ay en *Rayuela* dos preguntas fundamentales y que funcionan en espejo. La primera, célebre, está escrita en la primera página: ¿Encontraría a La Maga? Es uno de esos comienzos aplastantes que pasan a la historia con independencia del texto que siga. «Cuando Gregorio Samsa despertó, después de una noche de sueño intranquilo...» o «Mucho tiempo he estado acostándome temprano...» representan no sólo una literatura sino cortes más o menos memorables con lo real. ¿Encontraría a La Maga? es uno de los pocos comienzos que la literatura argentina ha hecho célebres.

La segunda pregunta no es tan conocida pero es igualmente importante: ¿Seguiría tocando el piano Berthe Trépat? Esa pregunta cierra el capítulo 48. En este pequeñísimo sistema de preguntas gemelas aparecen claramente los disturbios, los pequeños escándalos gramaticales y retóricos (volveremos sobre esto) que sostienen una novela como *Rayuela*: La Maga y Berthe Trépat. Objeto/Sujeto. Futuro/Pasado. La teoría del escándalo pequeño, de la subversión doméstica, que caracteriza los textos de Cortázar, opera a partir de oposiciones como éstas.

Buscar a La Maga, tensión que la novela marca como fundamental e irrealizable. Preguntarse por Berthe Trépat, si algo despierta, es una melancolía muy de otro tipo. Cada pregunta podría decirse, (des)enmascara un objeto diferente.

Sabemos que Berthe Trépat representa la vanguardia (de hecho, es una pianista de vanguardia y así funciona en la novela, tanto institucional como estéticamente: pianista sin público, el dispositivo de composición del que puede jactarse es una de las formas más obvias del montaje) ¿Por qué el mecanismo Trépat, que tanto tiene que ver con la forma en que *Rayuela* misma está armada, aparece ridiculizado en un episodio en el que la imprevisible *pietas* de Horacio no alcanza a contrarrestar la salvaje ironía del narrador?

Si la primera pregunta nos introduce en temas típicos de la modernidad (la cultura urbana, la contaminación de voces), la segunda trae como tema la vanguardia estética. Entre las dos, queda claro, *Rayuela* expone lo que tiene de más sorprendente: esa

\* La primera versión de ese trabajo fue leída en el contexto del «Foro de Literatura Argentina Contemporánea» organizado en el Centro Cultural General San Martín (Buenos Aires) y auspiciado por el diario Clarín en octubre de 1988.

Los números de página entre paréntesis remiten a la edición de Sudamericana, noviembre de 1988. De la numerosa bibliografía dedicada a *Rayuela*, retomo especialmente algunas hipótesis planteadas en Barrenechea, Ana María. «Estudio preliminar» a Cuaderno de bitácora de *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983; Franco, Jean. «París, ciudad fabulosa» en Loveluck, Juan (ed.). *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976; Jitrik, Noé. «Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales...» en Producción literaria y producción social. Buenos Aires, Sudamericana, 1975; Pezzoni, Enrique. «Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea» en El texto y sus

claridad (que a veces hasta se vuelve irritablemente didáctica) para exponer y poner en cuestión los límites de las vanguardias históricas y para interrogarse sobre los modos en que la literatura puede inscribirse en los grandes proyectos de la modernidad.

## II

Pero *Rayuela* es también un «kibbutz del deseo», es decir, un espacio, un territorio que pone a andar el deseo, o lo mezcla con las demás pasiones que Horacio ha leído en Spinoza, esas pasiones que Spinoza separa y clasifica con prolijidad geométrica y que *Rayuela* mezcla riesgadamente: el deseo, el amor, la atracción y la melancolía. *Rayuela* no funciona, como tanto se ha insistido, sobre la base de pares, sino a partir de triángulos: Horacio/La Maga/Pola; Casip/Lucía/Horacio; Talita/Traveler/Horacio y así infinitamente, la figura amorosa que la novela dibuja es el triángulo, figura cerrada y abierta a la vez, que delimita un territorio, establece pasajes y conexiones heterogéneas, pone a la interioridad de los sujetos fuera de sí. La figura queda así completa, sin aberturas, pero a la vez abierta a otras figuras. Si se quisiera dibujar el sistema de relaciones entre los personajes se comprobaría que ese dibujo es imposible precisamente porque carece de centro. Los triángulos de *Rayuela* son un mero proceso, una deriva, y es por eso que los pares no funcionan bien salvo en relación con un otro, un tercero. Lo sabe Horacio (cfr. pg. 27), lo sabe La Maga (cfr. pg. 109), lo saben Traveler (pg. 318) y Talita (pg. 318).

Lo que ocurre es muy sencillo: en la novela el amor es «la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua» (p. 483). Esa lengua desprecia el binarismo de la cultura occidental, tal como se observa repetidas veces.

Oliveira deshace su subjetividad en varios lugares (el texto mismo es un triángulo de lugares). La identidad, la subjetividad, la textualidad son en *Rayuela* un proceso sin fin. Oliveira, literalmente, se deshace de amor y de melancolía: «No estás en mí, no te alcanzo», clama en el capítulo 93. Tristezas de la inacción y la desesperación.

Narcisos melancólicos, los personajes de *Rayuela* no pueden sino verse reflejados unos en otros, armar figuras complicadas, perderse en la imposibilidad de amar al otro porque el otro nunca es todo.

Si algo es *Rayuela* es esa melancolía por la totalidad perdida. Por eso intenta reconstruir una lengua sin separaciones y un amor intolerablemente múltiple: contra la separación de los lenguajes, contra el muro de la antítesis, contra la sedimentación del matecito frío pero también contra el dualismo occidental (el dualismo que la novela atribuye a Occidente). *Rayuela* viene a decir, como Puig y como Perlongher más tarde, que el ser no es posible. También, entonces, contra el sujeto racional, la novela vacía sus personajes de toda interioridad, los pone literalmente fuera de sí.

En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue

voces. Buenos Aires, Sudamericana, 1986; Schmucler, Héctor. «Rayuela: juicio a la literatura», Pasado y presente, III (Córdoba: abril-septiembre 1965) y Tamborenea, Mónica. Todos los fuegos el fuego. Buenos Aires, Hachette, 1986.

Las cuestiones teóricas pueden leerse, a veces literalmente, en Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI, 1982 y El susurro del lenguaje. México, Paidós, 1987; Deleuze, Gilles. Rizoma. México, Premia editora, 1983; Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. Valencia, Pre-Textos, 1988; Kristeva, Julia. Historias de amor. México, Siglo XXI, 1987; Link, Daniel. «La noche postmoderna», Filología, XXIII: 1 (y toda la bibliografía allí citada); Masotta, Oscar. Sexo y traición en Roberto Arlt. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969 y Son-tag, Susan. Bajo el signo de Saturno. Barcelona, Edhasa, 1987. El carácter obvio de las referencias permitió no incluirlas en el cuerpo del trabajo, lo que hubiera entorpecido la lectura.

y la posibilidad de su repliegue; surge una forma que desposee al sujeto de su identidad simple, la vacía y la divide en dos figuras gemelas pero que no pueden superponerse, la vacía y la desposee de su derecho inmediato a decir *Yo* y alza contra su discurso una palabra que es indisolublemente eco y denegación, un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un otro que es el mismo. El *Doppelgänger* sería, entonces, la atracción en el colmo de su disimulo: disimulada porque se da como pura presencia cercana, obstinada, redundante, como una figura más; y disimulada también porque repele más que atrae, porque es necesario mantenerla a distancia, porque se está continuamente en peligro de ser absorbido por ella y comprometido con ella en una confusión sin límites.

En esos umbrales se instalan los personajes. Esos «triángulos trismegísticos» de los que habla Horacio son herméticos porque introducen, junto con la posibilidad de la escritura, el drama turbio, cenagoso, invisible de una «humanidad» a la deriva y desposeída de referencias estables. Nada menos *humano* que esa apariencia falsa de «humanidad» e «interioridad metafísica» que los personajes se atribuyen. No hay interior, no hay humanidad, dice *Rayuela*. *El hombre ha muerto*.

Ahora bien, detener la disolución de la identidad en un mero juego de dobles no hubiera sido sino parafrasear la descripción de Narciso suicida, de la imagen clásica del pensamiento: el Uno que deviene Dos (la lógica binaria, naturaleza y cultura, sujeto y objeto). *Rayuela* quiere ir mucho más allá y restablecer esa unidad de multiplicidades que es lo real, o mejor: piensa la unidad bajo la forma de lo múltiple y lo heterogéneo. Es por eso por lo que los triángulos no forman sistema sino redes, de representación gráfica imposible. Horacio se engancha en varios triángulos a la vez. La Maga, Talita y Berthe Trépat también.

Estos espacios simultáneamente abiertos y cerrados, estas topologías del amor, puede decirse, forman un laberinto, un territorio que se llama Kibbutz o mandala y que carece de centro aunque Horacio se desespere todo el tiempo por alcanzarlo.

Otra de las formas del laberinto, o mejor: otro laberinto que se superpone con el anterior es el espacio urbano. Por lo menos en dos episodios el laberinto del amor y el laberinto de la ciudad aparecen superpuestos: cuando Horacio arrastra a Berthe Trépat por las calles de París en una noche de lluvia y cuando Traveler y Oliveira arman el puente de tabloncillos entre dos ventanas, sobre el que se monta Talita, con un paquetito de yerba y clavos para Horacio.

### III

Podría suponerse que *Rayuela* habla con obsesión de las ciudades, París y Buenos Aires. Sin embargo, el espacio urbano desaparece prácticamente o aparece sólo bajo la forma del anacronismo o la alucinación.

Sabemos que las ciudades que *Rayuela* construye son ciudades muertas, restos de un pasado estético y político, las ruinas de la modernidad. Las calles, los recorridos, los personajes que La Maga y Horacio encuentran en sus vagabundeos por París están marcados por la experiencia de las vanguardias históricas: una visión literaria de la ciudad, filtrada por los surrealistas.

Buenos Aires, por otro lado, aparece sólo bajo la versión prácticamente teatral, prácticamente escenográfica, de un minúsculo fragmento de barrio porteño. Un Buenos Aires atemporal que no parece haber llegado más allá de los años cuarenta.

Las ciudades, la percepción de las ciudades tal como son hacia fines de la década del cincuenta y comienzos del sesenta resultan imposibles para *Rayuela*.

Durante el peronismo, precisamente, se dan tales cambios demográficos, étnicos y hasta lingüísticos que ciertas capas medias de Buenos Aires, entre las que Horacio sin duda se cuenta, comienzan a sentirse extranjeras en su ciudad. «¿De qué hablan los muchachos en mi país? No lo sé ya, ando tan lejos» (p. 113), reflexiona Horacio en París. Pero ese *tan lejos* no es tanto geográfico como político: Horacio ha sido puesto en crisis por la política, o mejor: su relación con ella es crítica. Es por eso por lo que no conoce el habla de «los muchachos» y tampoco reconoce el espacio urbano del que se siente expulsado. Lo que no puede decirse es la experiencia de las masas peronistas.

Sabemos que es precisamente la experiencia de la muchedumbre vivida como *shock* lo que funda la literatura moderna. Es el horror a la anomia y a la pérdida lo que constituye la literatura de nuestro siglo. En Argentina, ese horror tiene dos momentos: la década del veinte y la década del cincuenta. A fines del cincuenta, *Rayuela* sufre igualmente mal la experiencia de la muchedumbre y el temor a *perderse*: en Buenos Aires los personajes se encierran en un circo y en un manicomio (metáforas transparentes de lo real), donde pueden construir relaciones espaciales específicas: la topología siempre se organiza alrededor de un arriba y un abajo antes que el afuera/adentro que la noción de encierro permitiría suponer.

Para Horacio, Talita y Traveler el *afuera* resulta inconcebible (para Gekrepten, esa especie de pareja de Oliveira, no, pero ella no cuenta) porque es el único territorio posible que ellos mismos delimitan con sus cuerpos, su memoria y su deseo. Buenos Aires es en *Rayuela* un espacio privado, el puro afuera de la subjetividad.

Mientras están en el circo, los Traveler y Horacio juegan con fuego y montan un acto de equilibrio, simetría y exhibicionismo: la escena del tablón. Cuando se trasladan al manicomio, Horacio y Traveler construyen sus delirios paranoicos, cada uno es el psicópata del otro. No hay exactamente una *evolución* de la personalidad sino más bien un cambio de lugares: Horacio enloquece porque está en el lugar de la locura. Estructuralmente, la melancolía que lo constituye pudo llevarlo al suicidio o al arte. Pero como lo que se dice es que la conciencia es una pura exterioridad (exactamente lo contrario del espacio como proyección del Yo), Horacio Oliveira termina loco:

¿Te creés que no admiro que no te hayas suicidado? (p. 314), le pregunta Traveler. Por eso siento que sos mi *Doppelgänger*, le dice Horacio, porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío (p. 400).