

La subjetividad como *territorio* o *zona*: en esa diseminación la interioridad se desvanece. Si en París Horacio se siente políticamente prescindente, en Buenos Aires se siente amenazado: su subjetividad (habría que decir: su subjetividad pequeñoburguesa) se desmorona porque los espacios no le dan seguridad. Loco de amor, pero también loco de incompreensión política, loco de terror ante «los monstruos» que el peronismo trae a la zona.

En el París de *Rayuela* se pueden ver otros terrores y otros modos de territorializar. En París, la acción política es una especie de «boomerang ontológico destinado a enriquecer en última instancia al que lo soltaba, a darle más humanidad» (p. 475).

Si lo que se pretende es la deshumanización del hombre, la liquidación de los valores que la ideología llamada burguesa atribuye al hombre, toda acción política, desde la situación de extranjería pura de Oliveira, resulta no pertinente. Por eso el territorio París se dibuja según una lógica que ya no deniega la política sino la ideología. Un «París fabuloso», un «laberinto de calles», una fuga como «el voodoo o la marihuana», «una enorme metáfora». París también es territorio de la subjetividad y dispositivo de aislamiento. Según Gregorovius, enamorado de La Maga y *otro* respecto de Horacio, éste se mueve con gran dificultad en París y se anda golpeando contra las paredes: París, también, como casa, como *casa tomada*. Lo que resulta amenazante es allí el ethos de una avanzada sociedad de consumo que neutraliza las utopías de la vanguardia: reunir los lenguajes separados, anular las distancias entre el arte y la vida, cancelar la lucha por el sentido porque el sentido puede ser de libre circulación. Por eso se vuelve a la ciudad de los surrealistas: *Rayuela* sueña su mismo sueño y se pregunta cómo hacer para llevarlo a cabo.

La ciudad moderna es el espacio de combate entre la muchedumbre y los aparatos represivos. Esto lo sabe hasta La Maga, cuando señala que Horacio «tendría que haber nacido en esa época (...) en que nadie estaba intranquilo, los tranvías eran a caballo y las guerras ocurrían en el campo» (p. 83, la cursiva es mía).

La única «guerra urbana» que *Rayuela* representa, sin embargo, es bastante poco épica: Horacio ya ha perdido a La Maga y *se abisma*, emborrachándose con una *clocharde* (el sueño de la reunión, una vez más), cuando ésta comienza a practicarle una *fellatio* la policía llega y los encarcela. Hay que entender que Oliveira es expulsado de la *urbs* precisamente por eso, dado que el próximo capítulo lo encuentra ya en Buenos Aires.

Lo demás es vacío de gente: una ciudad sonámbula o desierta o apestada, un laberinto de calles donde siempre es posible encontrarse porque no hay nadie que lo impida. Salvo el episodio con la *clocharde*, el poder sólo aparece representado como una microscopía de vecinos que se quejan de la música alta, huelen marihuana (que nadie fuma) allí donde sólo hay gulash, se quejan del tráfico excesivo (que por otro lado no aparece en el texto) o de los extranjeros que no respetan las leyes. París como una especie de aldea pretecnológica donde el único control social se ejerce sobre individualidades (poetas, locos y vagabundos: la república platónica).

Y sin embargo, detrás de los puentes, patios y plazuelas hay otro espacio urbano al que *Rayuela* mira con horror: el espacio masificado, la ciudad del capitalismo tardío, ordenada de acuerdo con las leyes del consumo, lo que es vivido como pérdida: el *Angst* de la modernidad. Precisamente Berthe Trépat, es decir: el capítulo-espejo de toda la novela.

En ese capítulo, Horacio observa una ciudad fragmentada, donde las posiciones, los lugares sociales funcionan como cajas de cristal, *vidrieras*. La ciudad como continuidad de lenguajes reificados: «Los albañiles, los estudiantes, el clochard, la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en su caja de vidrio, pero que un viejo cayera bajo un auto y de inmediato habría una carrera general hacia el lugar del accidente, un vehemente cambio de impresiones, de críticas, disparidades y coincidencias hasta que empezara a llover otra vez y los albañiles se volvieran al mostrador, los estudiantes a su mesa, los X a los X, los Z a los Z. Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito» (p. 123). Lo que Horacio observa es que la división de los lenguajes, que enfrenta sistemas y no individualidades, se recorta sobre un fondo de comunicación aparente: el idioma nacional; podría decirse: una práctica *liberal* del lenguaje.

Desde que se convirtió al realismo, la novela se ha topado fatalmente en su camino con la copia de los lenguajes colectivos. En *Los Premios*, Cortázar ha mostrado hasta qué punto se pueden diferenciar las lenguas y hasta qué punto permanecen en mutua ignorancia, aún cuando deban coexistir necesariamente. En *Rayuela*, en cambio, la mimesis de lenguajes no tiene fondo, no tiene topes: los lenguajes culturales están citados pero gracias al mecanismo extremadamente sutil de la ironía el autor que copia permanece de alguna manera ilocalizable: el narrador no deja nunca leer con certeza si se está o no manteniendo definitivamente exterior al discurso que *toma prestado*.

En *Rayuela* se comprende siempre mal quién está hablando: ¿el narrador? ¿Horacio? ¿La Maga? *Rayuela* es un habla interminable porque quiere decirlo todo y con todas las voces y en ese sueño borra todos los límites.

Lo que se hace con el lenguaje hay que entenderlo como una protesta contra el mundo o, lo que es lo mismo: *Rayuela* construye un espacio textual que es solidario del espacio urbano que elige representar y contradictorio respecto del que la horroriza.

El concierto de Berthe Trépat se realiza en la Salle de Géographie y Horacio lo elige entre la siguiente oferta:

- Una conferencia sobre Australia, continente desconocido
- Reunión de los discípulos del Cristo de Montfavet
- Concierto de piano de madame Berthe Trépat
- Inscripción abierta para un curso sobre los meteoros
- Conviértase en judoka en cinco meses
- Conferencia sobre la urbanización de Lyon.

No deberíamos reírnos demasiado: todo «Centro Cultural» produce un achatamiento semejante. Nosotros mismos, convocados por un Foro de Literatura Contemporánea,

estamos aquí sin saber qué sucede en la sala de al lado y sin saber exactamente quién de nosotros es Berthe Trépat.

Lo que *Rayuela* introduce con ironía es el tipo de experiencia cultural que la ciudad nos ofrece, un tipo de experiencia alienada por la yuxtaposición y la simultaneidad: efecto de cosificación producido por un mecanismo típico de la vanguardia, el montaje, llevado a escala de dispositivo social.

El concierto de Berthe Trépat incluye «Tres movimientos discontinuos» de Rose Bob, «Pavana para el General Leclercq» de Alix Alix y la «Síntesis Delibes-Saint-Saëns» de Delibes, Saint-Saëns y Berthe Trépat. Las piezas, de acuerdo con la presentación al concierto, utilizan «restringidamente los más modernos procedimientos de escritura musical», la «Síntesis» introduce «profundas innovaciones» dentro de la música contemporánea. Su estética, que se opone al «exceso de individualismo de Occidente» puede resumirse, siempre de acuerdo con la presentación, en la mención de «construcciones antiestructurales» y «células sonoras autónomas».

Rayuela viene a decir que Trépat es imposible y no, como se ha dicho, porque carezca de talento, sino porque Trépat está fuera de lugar: en la *Salle de Géographie*, en una ciudad ya tecnocrática aunque los personajes de *Rayuela* se nieguen a verla de ese modo, en un escenario cultural reificado, dominado por los *mass media* y refractario a las «aventuras individuales del espíritu».

Y también *Rayuela* está fuera de lugar: es una novela utópica y es una novela anacrónica, y no tanto porque mira desesperadamente hacia atrás sino porque se proyecta hacia adelante: sus preguntas adquieren hoy estatuto teórico y sus temas se pueden mezclar sin demasiado esfuerzo con las ideas de Foucault, Kristeva, Deleuze o Carlos Mangone (y así *Rayuela* deviene en clásico).

Y su melancolía es también la nuestra porque ya sabemos qué cosas no podemos intentar para cumplir nuestros proyectos inconclusos: *Rayuela* es el luto de la vanguardia en un universo irremediamente *pop*, y habla de nuestros terrores, de nuestros deseos y nuestras perplejidades políticas. Los personajes de *Rayuela* sueñan, como nosotros, «un tiempo en que los hombres podrían encontrarse entre sí en una relación abierta que pasara por los cuerpos, donde el cuerpo no fuera el instrumento del extrañamiento de sí mismo en el otro, sino el vehículo de una relación auténtica de cada uno consigo mismo y con cada uno de todos los otros y con todos los otros» (Masotta).

Es, pues, un enamorado de *Rayuela* el que habla y se pregunta: ¿Seguirá tocando el piano Berthe Trépat?

Daniel Link



Martin Heidegger