LA VIDA Y LA MUERTE DE BERTHE TREPAT

Pocos de los comentarios notoriamente ambiguos de Cortázar sobre su propia obra resultan tan engañosos como el siguiente en *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos,* citado con tanta frecuencia:

> Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y, sin embargo, no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada [1].

En primer lugar, son pasajes de este tipo los que, junto con el ataque empeñado de Cortázar contra el «lector hembra», dan ocasión a ese «machismo» crítico que aclama servilmente las pretensiones de *Rayuela* —después de todo, los «pocos críticos» aludidos por Cortázar, ¿no constituyen en realidad la gran mayoría?—sin llegar nunca a percatar el verdadero acierto de la novela. En segundo lugar, las observaciones más bien despectivas sobre los capítulos que tratan el concierto de Berthe Trépat y la muerte de Rocamadour no hacen más que cohibir el examen detenido que dichos capítulos reclaman. Y, sin embargo, si se les presta la atención merecida, poco se tarda en reconocer, sin lugar a dudas, que es justamente en ellos donde se encuentran los más grandes aciertos del autor. A continuación nos limitaremos a examinar el episodio que concierne a Berthe Trépat [2].

En otra parte, hablando de Lezama Lima, Cortázar pide un Maurice Blanchot para hacerle justicia a *Paradiso* [3]: los capítulos 21-23 de *Rayue-*

---

[1] *Op. cit.,* México, 1967, pág. 27.

[2] Dejo el episodio de Rocamadour y el resto de *Rayuela* para un estudio más amplio de la obra de Cortázar que espero publicar en un futuro cercano.

[3] *La vuelta al día...,* pág. 36.

la también necesitan un Blanchot—o quizá un Cortázar, pues aquí Cortázar nos revela una capacidad «crítica» y «teórica» que nos lleva al centro mismo de una problemática que tanto preocupa a los críticos de hoy; y lo hace con una claridad y coherencia excepcionales. Tal vez este episodio sobre todo demuestra que la *ficción* es capaz de lograr una exactitud «teórica» que supera por mucho lo que encontramos, por ejemplo, en los «capítulos prescindibles» de *Rayuela,* y que esta misma ficción es capaz a la vez de desenmascarar las limitaciones de una ideología y de permitir un conocimiento nuevo e insistente.

Tan fácil como es abstraerlo y «antologizarlo», es importante, sin embargo, considerar el episodio (de Berthe Trépat) dentro de su contexto —o, mejor dicho, dentro de sus con-textos. Para empezar, es el ejemplo más crítico y significativo de esa serie de conciertos que atraviesa la obra de Cortázar desde «La Banda» y «Las Menades», en *Final del Juego,* hasta las «Instrucciones para John Howell», en *Todos los Fuegos el Fuego.* Es una serie preocupada, sobre todo [4], con la fascinación y la amenaza de la obra artística—el concierto, el escenario—y con la imposibilidad o con la futilidad de todo desafío o resistencia. Es probable que no se deba a una coincidencia el que este episodio se encuentra entre otros dos «conciertos»—la «discada» y el *tableau* de la muerte de Rocamadour: la «discada» nos recuerda el delirio seductivo de «Las Menades», mientras que la impotencia total de la *palabra* para efectuar un cambio en una *escena* fatal es la agonía central tanto del episodio de Rocamadour como de la de «Instrucciones para John Howell».

El segundo «contexto» en el que podríamos ubicar el episodio es el que constituyen los tres «capítulos prescindibles» que (de acuerdo con el «tablero de dirección») están más directamente ligados a él—los capítulos 79, 62 y 124, los tres íntimamente preocupados con la naturaleza de la novela. Todos ellos, sin embargo, están llenos de ambigüedades, y si bien contienen sugerencias y advertencias provechosas, también encontramos una cantidad de mixtificaciones profundamente ideológicas. Así, pues, no es cuestión de recurrir a estos capítulos para buscar esclarecimiento, sino que, por el contrario, un examen estricto del episodio de Berthe Trépat nos permite distinguir en ellos lo que es verdaderamente valioso de lo que tiene un tenor más dudoso. Sin duda el más importante de los tres es el 79, y por esta razón nos referiremos a él en último lugar.

El hecho de que Cortázar se haya referido explícitamente al capítulo 62 de *Rayuela* como una especie de «punto de arranque» para *62 - Modelo para Armar* ya señala su importancia. El tema dominante de este

[4] Tengo presente las otras «interpretaciones» que podrían dársele a estos conciertos—por ejemplo, «La banda», como instancia del temor del autor frente a la «chusma» peronista.

capítulo, recordaremos, es la impaciencia con la «Psicología, palabra con aire de vieja» (pág. 415)[5] y en cambio un interés en

> una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras; drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que *a posteriori*. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama (pág. 416).

y con

> fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usan para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de *homo sapiens*... (pág. 417).

En un nivel muy inmediato encontramos la advertencia, a la que no siempre se hace caso, de que, en lo que toca al episodio de Berthe Trépat, no deberíamos concentrarnos demasiado en el *pathos* humano de la pianista desesperada. Por otra parte, la alternativa que ambiciona Morelli/Cortázar queda muy imprecisa—«niveles subliminales, fuerzas habitantes... que avanzan en procura de su derecho de ciudad». La vaguedad invita a una apropiación profundamente ideológica: se recurre al «subconsciente colectivo» de Jung, se plantea un vago «salto metafísico», una «mutación final» (pág. 418). Sin embargo, como se verá a continuación, una lectura más acertada del episodio nos permitirá reinterpretar y reapropiar estas formulaciones dentro de un contexto más «científico»[6].

De acuerdo al «tablero de dirección», el capítulo 124 sigue inmediatamente al 23, y por tanto puede considerársele como una especie de comentario retrospectivo sobre el episodio. Su tema principal es el empobrecimiento radical del mundo novelístico de Morelli y su preocupación por «una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*» (página 558):

> en consecuencia, sus monos sabios parecían querer retroceder cada vez más hacia sí mismos, anulando por una parte las quimeras de una realidad mediatizada y traicionada por los supuestos instrumentos cognoscitivos, y anulando a la vez su propia fuerza mitopoyética, su «alma», para acabar en una especie de encuentro *ab ovo*, de encogimiento al máximo, a ese punto en que va a perderse la última chispa de «falsa»

[5] Todas las citas de *Rayuela* provienen de la segunda edición, Buenos Aires, 1965.

[6] Empleo el término «científico» deliberadamente en el sentido althusseriano de la palabra, o sea, para distinguir entre un *conocimiento* y una *ideología*. (Véase *For Marx*, Londres, 1969, páginas 185 y 189). Me doy cuenta que al hacerlo confiero a la ficción una eficacia que quizá Althusser no aceptaría.

humanidad. Parecía proponer—aunque no llegaba a formularlo nunca—un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna... (páginas 558-559).

Es necesario nuevamente un cierto grado de discriminación: por una parte se nos ofrece aquí un resumen realmente iluminador, por decirlo así, del drama que se desarrolla en el episodio: el empobrecimiento del mundo del novelista—el progresivo «empobrecimiento» de la audiencia del concierto; el acercamiento a un «umbral»—, el de la casa de Berthe Trépat; la tentativa de terminar con una «realidad mediatizada y traicionada» recurriendo a lo «absurdo». Por otra parte tenemos el proyectado «encuentro *ab ovo*» y la búsqueda de «un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna», sin que la especificación escrupulosa que reciben en el episodio en sí quedan sumamente vulnerables a una interpretación místico-metafísica.

La insistencia, en el capítulo 79, en una «antropofanía» futura (páginas 452 y 453) o en la vagamente concebida «carga más grave» o «misterio» que se discierne detrás de «un acaecer trivial» o de la «fachada» (página 453) del texto mismo acarrean un peligro similar. Nuevamente encontramos que el episodio de la pianista será el que nos ayudará a demistificar estas pretensiones irritantes. Y es en el capítulo 79 cuando Cortázar reclama con apremio la cooperación del «lector-cómplice». La confusión absoluta—la euforia y la desdicha—que provoca este término podría llevarnos algunas veces a lamentar su formulación. Sin embargo, lo que lo redime y lo hace especialmente valioso para nosotros es su insistencia en la importancia de la obra, no como producto acabado, sino como proceso: la «materia en gestación» (pág. 453), el obrar de la obra.

La «nota pedantísima» de Morelli—que constituye la sustancia del capítulo 79—reflexiona sobre las posibilidades de un «roman antique» y los párrafos iniciales abundan en observaciones que tocan directa e indirectamente al episodio de Berthe Trépat:

> Intentar el *roman comique* en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista... Intentar, en cambio, un texto que no agarre al lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector-hembra... con un vago reverso de escritura hierática.
>
> Provocar, asumir un texto desalineado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gideano: *ne jamais profiter de l'élan acquis.* Como todas las criaturas del Occidente, la novela se contenta con un orden ce-

rrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (pág. 452).

Por supuesto, existe una referencia inmediata al episodio del concierto en la medida en que éste es obviamente cómico. Además la figura de Berthe Trépat es un buen ejemplo del grado en que el autor no se niega a «los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera». Con todo, lo que resulta especialmente interesante es la ambigüedad latente de las dos oraciones finales. Aquí tenemos, por una parte, un interés en la «apertura» y, por otra, un «método» que requiere «la imaginación al servicio de nadie». La ambigüedad se halla disimulada en tanto que, por una vez, Cortázar no insiste en las esperanzas más espectaculares que generalmente suele asociar con la idea de la «apertura»—aunque éstas se encuentran presentes aquí en otra parte, en las alusiones a una «antropofanía» y a los «rumbos más esotéricos». Sin embargo, se percibe cierto grado de paradoja: la «apertura» evoca un movimiento hacia algo —hacia un «más allá», hacia un «satori», etc.—, mientras que la noción de «la imaginación al servicio de nadie» no da a entender el alcance de un objetivo, sino el resignarse a un desgaste perpetuo. Las inferencias de esta ambigüedad latente aparecen plenamente desarrolladas en el episodio del concierto.

Finalmente, estos párrafos nos ofrecen aún otra distinción más—y aunque a menudo se comenta sobre ella, nadie le ha prestado todavía la atención detenida que merece. Es la distinción entre una «escritura demótica» para el «lector-hembra» y la «escritura hierática» para el «lector-cómplice». Aquí tenemos, en realidad, la distinción planteada por otros entre «ilusión» y «ficción» [7] o entre «parole» y «écriture» [8]—esta última tratada extensamente por Derrida en su ensayo sobre Artaud. La distinción fundamental se halla entre el discurso logocéntrico de la ilusión y el «escape», que se identifica con una ideología, y ese otro discurso —«écriture», ficción, «jeroglífico» [9]—que obra sobre el primer discurso y lo desenmascara [10]. Hasta podríamos decir que en la medida en que el episodio de Berthe Trépat nos presenta un discurso «demótico» ubicado, fijado, por un discurso «hierático», este grotesco concierto tiene cierta afinidad con el «teatro de la crueldad», según lo entiende Derrida en el ensayo citado.

---

[7] PIERRE MACHEREY: *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1966, págs. 77 ss.

[8] Véase J. DERRIDA: «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *Dos Ensayos*, Ed. Anagrama, Barcelona, s. f. En lo posible he tratado de usar versiones castellanas de la obra de Derrida.

[9] La expresión es de Artaud; véase DERRIDA, *op. cit.*, pág. 59.

[10] MACHEREY, *op. cit.*, pág. 78.

El tercer y último contexto que debemos tomar en cuenta es, por supuesto, el de la situación narrativa, esto es, a qué altura de la narración ocurre el episodio en cuestión. Esto puede parecer un poco ingenuo en vista de la fama de *Rayuela* como «obra abierta», pero, dicho sea de paso, nunca nos han convencido los críticos que aclaman en dicha obra el abuso del autor del orden cronológico; por el contrario, hay indicios de que Cortázar se ha esforzado por mantener una secuencia cronológica coherente—véase, por ejemplo, el esfuerzo de Oliveira por recordar las actividades de la semana posterior a la muerte de Rocamadour (pág. 207).

El episodio entonces *comienza* cuando Oliveira sale del cuarto donde La Maga cuida del niño enfermo y *termina* cuando regresa al mismo cuarto, donde ahora yace muerto Rocamadour. En otras palabras, el episodio en sí constituye un largo *detour* del cuarto y de vuelta a él. Ahora bien, lo que llama la atención inmediatamente en este *detour* es la obsesión casi neurótica con los constreñimientos de la *palabra,* del *discurso*: son los chicos «que leen a Durrell, a Beauvoir, a Duras, a Douassot, a Quenau, a Sarraute» (pág. 112) los que primero atraen la atención de Oliveira, al mismo tiempo que tiene dolorosa conciencia de su propia existencia totalmente mediatizada por la cultura:

> ... un argentino afrancesado... con en las manos anacrónicamente *Êtes-vous fou?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las *Ionisations* de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso... (pág. 112).

Para él es «más fácil abrir un libro en la página 96 y dialogar con su autor» que tomar parte en las conversaciones en torno suyo. Ve todo a través de los libros. Mientras otros están ocupados con los ídolos culturales de moda, su mano anda a tientas en «la biblioteca, saca a Crevel, saca a Roberto Arlt, saca a Jarry» (pág. 113). Su preocupación principal, sobre todo, es «reinstalarse en el presente», ese presente constituido por La Maga, pero son justamente las palabras las que lo imposibilitan. Oliveira es el esclavo del discurso:

> Entre La maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuadras y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo si no el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapadas a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario... (pág. 115).

Es ese esfuerzo desesperado por trascender el sometimiento interminable a un discurso cohibidor e insistente que atraviesa a *Rayuela* desde

el principio. El anhelo de escapar el discurso de ilusión que por siempre niega lo que ofrece, encubre lo que revela, aplaza lo que presenta, posterga lo que propone—ese discurso que Pierre Macherey compara con la descripción de Spinoza de una vida apasionada:

> Pour mieux comprendre ce que définit cette condition ordinaire du langage, on s'inspirera de la description que fait Spinoza d'une vie passionée: le désir s'applique à un object imaginaire, et il s'éxprime dans un discours voluble, tout entier à la poursuite d'une absence, indéfiniment distrait de sa propre présence; discours inadéquat, impuissant, inachevé, déchiré, vide, lancé à la recherche d'un centre exclu, incapable même de construire la forme finie d'une contradiction: ligne interminable, que se prolonge dans l'ouverture d'une fausse perspective [11].

En gran parte este lenguaje no sólo atraviesa a *Rayuela,* sino que la constituye—la búsqueda de una ausencia, de una «ouverture», de un centro. Es la búsqueda de un fin o de un principio, de un origen o de una consumación, de un nacimiento o de una muerte, que de una vez para siempre romperá con las metonomías incesantes y las tautologías compulsivas de un discurso interminable. Es la vanidad de esta esperanza, que trágica y fatalmente se identifica con el discurso que pretende trascender, que queda desenmacarada y acusada por el episodio de Berthe Trépat.

El accidente del viejo, a quien más tarde conocemos como Morelli, el escritor, interrumpe las reflexiones de Oliveira (pág. 118). El accidente sirve como catalizador o foco de una serie de conjeturas y diferencias de opinión:

> Las opiniones eran que el viejo se había resbalado, que el auto había «quemado» la luz roja, que el viejo... (pág. 118).

El incidente, en suma, se presenta como figura de una ideología del escritor como centro y ocasión del discurso, y al ver a los camilleros llevarse a Morelli Oliveira recuerda todo un panteón de escritores: Poe, Verlaine, Nerval, Artaud y, por supuesto, Keats. Estos son los íconos de la tradición literaria burguesa, los avatares del genio creador, los centros hipostatizados de la palabra. Alabados y difamados, aclamados y despreciados, permiten, sin embargo, que la burguesía atribuya y funde la palabra de manera tal que el verdadero proceso de la producción literaria, el trabajo arduo y la agonía del obrar de la obra quede disimulado y olvidado [12].

---

[11] *Ibid.*, pág. 79.

[12] Cf. MARX: *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei,* citado en W. BENJAMIN: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism,* Londres, 1973, pág. 71.

Pero la reflexión de Oliveira sigue: estos centros no tienen vida, están muertos, están siempre en otra parte:

> ... doblemente solo(s) rodeado(s) de seres que se mueven como detrás de un vidrio, desde otro tiempo... (pág. 119).

siempre distanciados, ajenos a una historia que se niega a detenerse.

Tenemos entonces que en los capítulos 21 y 22 parece darse una división absoluta entre, por una parte, un discurso insistente, autónomo, y, por otra, centros ilusorios, postulados, pero sin vida. Los párrafos iniciales del capítulo 23 vuelven a formular esta polaridad de una manera brillante, si bien discreta—pero lo hacen de tal forma, que se produce una serie de desplazamientos muy significativos.

Oliveira está parado en una esquina:

> ... se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo (pág. 122).

En otras palabras, la escena alrededor suyo es una especie de «correlativa objetiva» de un pensamiento—pero ¿del pensamiento de quién? Pues lo notable de esta breve secuencia es que es también una «ilustración perfecta» de la problemática discurso/centro, obra/escritor, que venimos tratando.

La escena tiene una estructura claramente balanceada: Oliveira que observa, complementado y anulado, por decirlo así, por la mujer que cose y corta en la ventana arriba del café [13]; los albañiles y los estudiantes en el café; el «clochard» que sale de un callejón; la «vieja de mechas irredentas» que vende billetes de la lotería:

> 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 y los Z a los Z (pág. 123).

Por un lado, entonces, albañiles y estudiantes: aquéllos *hablándole* al «patrón», éstos *leyendo* y *escribiendo* (pág. 122)—el discurso asociado con el *trabajo* y el *esfuerzo,* con la *afirmación.* Por otro, el «clochard» y la «vieja vendedora». El «clochard», sobre todo, reclama nuestra aten-

[13] Otro ejemplo de este procedimiento lo encontramos, por ejemplo, en «Circe» (*Bestiario,* Buenos Aires, 7.ª ed., págs. 91 ss.); «la de la casa de altos», enigmática e incluso amenazadora, sirve de complemento estructural al narrador. Es posible que ésta sea una de las maneras en que Cortázar asegura la «autarquía» de su obra (*Último round,* México, 1969, pág. 37).

ción—en parte porque el «clochard» y la «clocharde» aparecen en otra parte de la novela, en parte por su cochecito tan «cargado» (tanto en el sentido literal como figurado):

> ... y ahora un *clochard* desembocaba de una calle transversal, con una botella de vino tinto saliéndole del bolsillo, empujando un cochecito de niño lleno de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía una cola de pescado (pág. 122).

No es difícil ver en el cochecito la imagen del libro que estamos leyendo, *Rayuela*: la colección de desechos, los pedazos sueltos, el lugar de encuentro de una tradición fragmentada. Quizá lo más notable sea la «muñeca rota», que asumirá un papel central en *62 - Modelo para Armar,* pero que ya anticipa Rocamadour en *Rayuela.* Tenemos también el paquete con la cola colgando—y recordemos la «cola» de *Rayuela,* los capítulos que vienen después del «fin» problemático de Oliveira. Pero el cochecito también está lleno de «periódicos viejos», o sea del discurso reducido a su fin más abyecto, saturado de significación, completamente gastado. El «clochard», pues, se convierte en una especie de parodia degradada y grotesca del escritor.

Mientras que la figura del «clochard» con su cochecito significa el *fin* del discurso, un discurso saturado y agotado, la vieja vendedora puede verse como el *origen* del discurso: sus billetes miran al futuro, son significantes completamente vacíos que esperan un significado siempre en el futuro, son una forma de intercambio todavía inocente, virgen, totalmente disponible. Juntas, entonces, las dos figuras, personifican el origen y el fin ilusorios del discurso atribuido al escritor burgués—son ecos grotescos del panteón de autores ya citado. Pero no lo son del todo, pues al examinarlas más detenidamente estas figuras asumen una cierta calidad problemática; su inercia queda amenazada, y se evidencia un posible desplazamiento. Pues mientras que el «clochard» presagiaría un *fin,* la «muñeca rota» insinúa un *comienzo* frustrado y la vendedora —cuyos billetes significan un *comienzo*—se encuentra en un «ataúd vertical»—augurio de un *fin* todavía por cumplirse. En otras palabras, la mitología de la identidad del escritor se ha fragmentado, primero diferenciada por la parodia grotesca de las figuras polares del «clochard» y la vendedora, y luego por las *diferencias* que se perciben en ellas mismas. A esta altura nos es posible llegar a aún otra reformulación de nuestra problemática original: discurso/centro, obra/escritor y, ahora, diferencias/identidad. Teniendo en cuenta esta última formulación, podemos pasar ahora a tratar el concierto en sí.

No es difícil ver que el concierto de Berthe Trépat es una parodia

apenas disimulada de *Rayuela*; y la introducción extravagante de Valentín es tanto el eco de las preocupaciones que encontramos a través de toda la novela, que la distancia propia de la parodia apenas se discierne:

> En cuanto a la *Síntesis Délibes-Saint-Saens*... representaba dentro de la música contemporánea una de las más profundas innovaciones que la autora, madame Trépat, había calificado de «sincretismo fatídico». La caracterización era justa en la medida en que el genio musical de Délibes y de Saint-Saens tendía a la ósmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente y condenadas a no precipitarse en una creación superior y sintética de no mediar la genial intuición de madame Trépat... podía resumir su estética en la mención de construcciones antiestructurales, es decir, células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra, pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales... (pág. 125).

El «sincretismo fatídico» nos hace pensar en seguida en las permutaciones arbitrarias que posibilitan los «capítulos prescindibles» de *Rayuela,* así como en la predilección que Cortázar muestra en otra parte por las estructuras tipo *collage*; tanto la música como *Rayuela* comparten una protesta contra el «exceso individualista del Occidente»; y, para terminar, ¿qué es *Rayuela* sino una «construcción antiestructural»?

De una manera muy evidente, entonces, la figura de Valentín invita la postulación y la permutación de identidades: podemos verlo expresar las preocupaciones de Morelli, de Oliveira, del club: de Cortázar mismo. De ahí que podamos decir, literalmente, que Valentín *tiene la palabra* —aquí están centrados y fundados la fatuidad y el fervor del discurso obsesivo que constituye a *Rayuela.* Pero la sustancialidad de este centro es una ilusión: Valentín no es el creador de su propio discurso, sino su criatura—un «guacamayo» (pág. 124)—, completamente a disposición de todo discurso que se le imponga:

> Por quinientos francos ése es capaz de hablar con admiración de un pescado muerto (pág. 132).

Su perversidad sexual es el índice de su servilidad [14], y el contraste que ofrece a las connotaciones románticas de su nombre—Valentín—atestigua su desplazamiento interno, sus diferencias.

Esta disparidad radical, esta diferencia insistente que una ideología de la identidad del artista trata de disimular se evidencia nuevamente cuando pasamos a considerar los compositores del concierto: Alix Alix, Rose Bob. Los dos nombres sugieren una identidad que se diferencia y

[14] Véase JEAN-LOUIS BAUDRY: «Escritura, ficción, ideología», en *Teoría de conjunto,* Barcelona, 1971, pág. 175 (trad. del francés *Théorie d'Ensemble,* París, 1968).

se desplaza a sí misma. El primero insinúa una tautología en miniatura, un ser *gemelo,* un par de dobles, cada uno de los cuales vuelve redundante al otro pero al mismo tiempo lo constituye; en el segundo nombre pareceríamos tener una especie de conflicto sexual oximorónico, una oposición desconcertante y sin solución. Sin embargo, la aparición de estas figuras dobles nos deja en territorio más conocido. Pues lo que tenemos aquí no son sino otros dos ejemplos de esos pares de *paredroi,* esos *syzygy* [15], que constituyen la «estopa necesaria» [16] de la obra de Cortázar, desde el «matrimonio de hermanos» de «Casa Tomada» hasta Calac y Polanco de *62 - Modelo para Armar.* Son esos «êtres doubles... qui vont toujours par deux comme pour bien montrer qu'ils ne sont que les reflets l'un de l'autre» que Blanchot examina en la obra de Kafka y que representan, no un poder superior y del más allá (Blanchot se refiere aquí a la lectura teológica, a la que Kafka es tan susceptible—en nuestro caso sería la apropiación de estas figuras por una ideología de la identidad), sino

> plutôt le bonheur et le malheur de la figuration, de cette exigence par laquelle l'homme de l'exile est obligé se faire de l'erreur un moyen de vérité et de ce qui le trompe indéfiniment la possibilité ultime de saisir l'infini [17].

«L'homme de l'exile», Cortázar, obligado a empler el error como camino hacia la verdad, «forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que pudiera licenciarlo y seguir...» (pág. 99), condenado a usar la novela para combatir a la novela, la literatura para combatir a la literatura, el discurso para combatir al discurso. Pues esto es lo que Alix Alix y Rose Bob significan: no la presencia de un artista o compositor omnisciente, una identidad responsable y en última instancia capaz de controlar y de fundar el discurso, sino el insistente e incesante *juego de diferencias* [18] del discurso mismo. La serie de cambios tan estratégicamente situados de este episodio—discurso/centro, obra/escritor, diferencias/identidad—nos lleva, finalmente, a asimilar el segundo polo de cada par—centro, escritor, identidad—al primero—discurso, obra, diferencias [19]—,y al hacerlo llegamos a esas observaciones seminales de Saussure que son tan centrales en el pensamiento de Derrida:

---

[15] Véase C. J. JUNG: *The Archetypes and the Collective Unconsciousness,* 2.ª ed., Londres, 1968, págs. 106, 59, 64, *et al.*

[16] *62 — Modelo para armar,* Buenos Aires, 1968, pág. 51.

[17] M. BLANCHOT: *L'Espace Littéraire,* París, 1955, pág. 78.

[18] J. KRISTEVA: «The semiotic activity», en *Screen,* vol. 14, núm. 1/2, 1973, pág. 37.

[19] Cf. ALTHUSSER, *op. cit.,* pág. 244: He aquí la paradoja: el concepto práctico [o ideológico — D. M.] que nos señaló la dirección del desplazamiento fue consumido en ese mismo desplazamiento; de ahora en adelante el concepto que nos señaló el lugar de investigación estará ausente de dicha investigación.

> Ahora bien, si nos referimos una vez más a la diferencia semiológica, ¿qué es lo que Saussure, particularmente, nos ha recordado? Que «la lengua [que no consiste más que en diferencias] no es una función del sujeto hablante». Ello implica que el sujeto (identidad en sí, o eventualmente conciencia de identidad de sí mismo, conciencia de sí mismo) está inscrito en la lengua, es «función» de la lengua; que el sujeto no se convierte en *sujeto-hablante* más que cuando hace que su habla esté conforme con la lengua incluso en la llamada «creación», incluso en la llamada «transgresión»; conforme, pues, con la lengua como sistema de diferencias... [20]

Quizá ahora quede claro por qué este drama es «impersonal» (capítulo 62), por qué no tiene un Edipo, un Rastignac, una Fedra, pues con la descentralización radical del sujeto, con el juego incesante de diferencias, toda identidad sólo podrá proyectarse y postularse «en otra parte». Es significativo, por ejemplo, que Alix Alix es un *pseudónimo* y que Rose Bob es una *ex* alumna (pág. 125) de Berthe Trépat—identidades en otra parte, ahora asimiladas por las diferencias del discurso.

La figura «central» (y se entiende por qué usamos esta palabra con precaución) del episodio, por supuesto, es la propia Berthe Trépat. Es una figura compleja y extraña, y su nombre tiene una fascinación especial para Oliveira:

> No sabía por qué le hacía gracia que la pianista se llamara Berthe Trépat (pág. 123).

Probablemente no se debe a una coincidencia el que el nombre de la pianista contenga un eco fonético de dos palabras que ya han recibido la atención del autor: «el «trepar/reptante» aventurado para describir uno de los delirios de «Cefalea» [21], y como se ve, la semejanza fonética de las dos palabras—trepar/reptar—esconde un conflicto semántico. Ya encontramos aquí, pues, ese juego de diferencias constitutivo característico del discurso. Pero Berthe Trépat es mucho más: cuando Oliveira la ve por primera vez «lo paralizaron los zapatos, unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos» (pág. 126), y así tenemos la insinuación de una ambigüedad curiosamente desarticulada—como una marioneta (pág. 127), con un peinado apenas mantenido armado con horquillas (pág. 129), que al saludar parece «quebrarse» (pág. 130). Es a la vez conmovedora y repugnante, entretenida y repelente, necesita ayuda pero es rencorosamente ingrata. Artista envejecida, nos recuerda a Morelli (y también a la vieja vendedora de billetes de lotería), pero en varias ocasiones se la describe como una «muñeca rellena de estopa» (pág. 129)

[20] J. DERRIDA: «La différance», en *Teoría de conjunto*, pág. 64. Véase también F. DE SAUSSURE: *Course in General Linguistics*, Nueva York, 1959, págs. 120 y 14.

[21] BESTIARIO, pág. 75.

o como una «muñeca desteñida» (pág. 136), y es por tanto otro elemento de esa serie paradigmática que incluye a Rocamadour moribundo (y, claro, también nos trae a la memoria la «muñeca sin cabeza» del «clochard»). Así representa a la vez el comienzo y el fin, el fin y el comienzo, y es precisamente esto lo que su nombre proclama: Berthe Trépat—un juego de palabras poligloto: Berthe - *birth* (nacimiento); Trépat - *trépas* (muerte). Es entonces un complejo comprensivo (sobredeterminado) de diferencias, el índice más impresionante de todo el episodio de las diferencias constitutivas del discurso. Ella *es* el discurso, esa carga con la que vemos luchar a Oliveira desde el principio del episodio:

> Oliveira miró hacia atrás, esperó un momento sacudiendo vagamente el brazo como si le molestara un peso, algo colgado subrepticiamente de su codo. Pero era la mano de Berthe Trépat... (pág. 136).

Es significativo, por ejemplo, que cuando está con ella Oliveira, se siente dotado (¿atormentado?) de una sorprendente soltura para hablar:

> Oliveira sintió que debía seguir hablando (pág. 131).
> Se podía seguir enhebrando palabras... (pág. 132).
> ... articuló increíblemente Oliveira (pág. 133).
> Las frases le salían así, no había nada que hacer, era absolutamente el colmo (pág. 137).
> ... fabricó habilidosamente Oliveira (pág. 144).

Que Berthe Trépat es en realidad el discurso de Oliveira queda claramente demostrado en el momento en que el viaje llega a su culminación, ese momento en que la pianista narra el incidente de Valentín con la «caca de gato»:

> No puede aguantar a la vieja del ocho, y una noche que volvía bastante borracho le untó la puerta con caca de gato, de arriba abajo, hizo dibujos... No me olvidaré nunca, un escándalo... Valentín metido en la bañera, sacándose la caca porque él también se había untado por puro entusiasmo artístico... (pág. 143).

Es un momento de suma alegría para Oliveira:

> Era como un camino que se abriera en mitad de la pared: bastaba adelantar un poco un hombro y entrar, abrirse paso por la piedra, atravesar la espesura, salir a otra cosa. La mano le apretaba el estómago hasta la náusea. Era inconcebiblemente feliz (pág. 143; véase también página 144).

¿A qué se debe tanta felicidad? La escena es sin duda muy cómica, pero debe haber otra razón para una felicidad tan extrema. Y la hay: la voz que narra las actividades de Valentín se parece más a la de Oliveira

que a la de Berthe Trépat. Su felicidad se debe a que reconoce su propio discurso frente a él, ofreciéndole la ilusión de una identidad y de una apertura—las características de ese discurso de ilusión que venimos observando desde el principio. La euforia nace de la ilusión de que por fin el discurso ofrecerá un camino, llevará a alguna parte. La caminata heroica (en un momento Oliveira se siente «como un héroe de Conrad en la proa del barco» (pág. 141) bajo la lluvia hacia la casa de la pianista se vuelve la búsqueda ilusoria del discurso para encontrar su centro, su fin o su principio—es la búsqueda que caracteriza a la literatura moderna:

> l'étrange mouvement qui va de l'oeuvre vers l'origine de l'oeuvre, l'oeuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source [22].

Las «fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad» (capítulo 62) son el discurso mismo, indiferente a toda apropiación por parte de personajes específicos, en busca de ese «estado *sin diferencia*» (pág. 561; el subrayado es mío) donde por fin podrá fundarse.

Aquí tal centro está representado por el cuarto lejano de Valentín, hacia el cual se dirigen. Y es significativo que Oliveira se encuentra confundiendo la figura de Valentín con la de Rocamadour (pág. 138) y la Morelli (págs. 138 a 142): con respecto al primero, ya hemos visto que el cuarto donde él yace es donde *comienza* y donde *termina* el *detour* de Oliveira; con respecto al segundo tenemos al artista *moribundo,* que es al mismo tiempo el *creador* de todo un mundo novelesco. Así el cuarto es un lugar de conciliación total: de la juventud y la vejez, del amor y la obscenidad, de la vida y la muerte, donde acaban las diferencias, las sustituciones y los desplazamientos. Derrida caracteriza dicho centro de la siguiente manera:

> En tanto que centro es el punto en donde no es ya posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos... está prohibida... [23].

Pero luego pasa a comentar sobre las presuposiciones y las pretensiones que encubre esta obsesión con un centro:

> El concepto de estructura centrada es, en efecto, el concepto de un juego *fundado,* constituido desde una inmovilidad fundadora y desde una certidumbre tranquilizadora que se hallan fuera del juego. Desde esta certidumbre puede dominarse la angustia que nace siempre de una cierta

[22] M. Blanchot: *Le Livre à Venir,* París, 1959, pág. 240.

[23] J. Derrida: «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en *Dos Ensayos,* pág. 10.

manera de hallarse implicado en el juego, de ser cogido por el juego, de hallarse como recién entrado en el juego. A partir de eso que nosotros llamamos el centro y que... recibe indiferentemente los nombres de origen o fin, de *arjé* o *telos,* las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones se hallan siempre *cogidas* en una historia del sentido—es decir, en una historia *tout court*—, de la que siempre se puede rememorar el origen o anticipar el fin en la forma de la presencia [24].

Apenas es necesario recalcar cuán pertinente es este párrafo a la búsqueda de Cortázar/Oliveira de un «kibbutz de deseo», de un «cielo», de un «reino», etc. También él se ve «implicado en el juego» y busca un refugio «fuera del juego», un fin o un comienzo, un *arjé* o un *telos,* donde se pueda ubicar y fijar un *sentido,* donde pueda reinstalarse en una «presencia» (véase más arriba). Pero este «encuentro *ab ovo*» (capítulo 124), esta centralidad del centro sólo es posible *en otra parte*—el centro de un proceso que lo constituye pero en el cual no participa, un proceso que en realidad él mismo niega, torna prescindible y superfluo. Sólo se puede tratar, pues, de una virtualidad proyectada—como lo es en el episodio de Berthe Trépat:

El hogar o la fuente son siempre sombras o virtualidades, inaprehensibles, inactualizables y ante todo inexistentes [25].

Pero este centro sólo deja ver su ausencia cuando tratamos de descubrir su presencia poniendo fin a ese juego de diferencias que lo constituye. Al mismo tiempo es su presencia ausente la que hace posible el juego de diferencias—su presencia ausente constituye sus constituyentes [26]. Aquí tenemos la ambigüedad esencial del centro del «otro lado» de la obra:

L'audelá de l'oeuvre n'est réel que dans l'oeuvre, n'est que la réalité propre de l'oeuvre. Le récit, par ses mouvements de caractère labyrinthine ou par la rupture de niveau qu'il produit dans sa substance, semble attiré hors de lui-même par une lumière dont nous croyons surprendre ça et lá le reflet, mais cet attrait qui le déporte vers un point infiniment extérieur est le mouvement que le reporte vers le secrt d lui-mêm, vers son centre, ver l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre et est sa propre et éternelle naissance [27].

---

[24] *Ibíd.,* pág. 11.
[25] *Ibíd.,* pág. 24.
[26] Cf. ALTHUSSER, *op. cit.,* pág. 205: Llanamente esta posición implica que las contradicciones «secundarias» no son el mero fenómeno de las contradicciones «principales», que la principal no es la esencia y las secundarias nada más que fenómenos, hasta tal punto que la contradicción principal prácticamente podría existir *sin* las contradicciones secundarias, o sin algunas de ellas, o podría existir *antes* o *después* de ellas. Por el contrario, implica que las contradicciones secundarias son esenciales aun para la existencia de la principal, que en realidad constituyen su condición de existencia, así como la contradicción principal constituye la condición de existencia de aquéllas.
[27] M. BLANCHOT: *Le Livre à Venir,* pág. 112.

«Vers son centre»: no como centro-presencia, como su *verdad* esencial, fulminante, sino «vers l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre et est sa propre et éternelle naissance»; o sea que el centro no es un *lugar,* sino un *proceso*; no es adonde uno llega, sino de donde siempre se viene; no es una *verdad,* sino un *trabajo* [28]. Es este «centro», desplazado y desplazador; esta dialéctica generativa, que Derrida «designa» (entre comillas, puesto que no puede «designarse», «nombrarse», es decir, volverla presente, fijarla, descubrirla) *différence,* y las palabras que emplea para enfatizar su no-presencia tienen especial interés para nosotros:

> ... la *différance* no existe. No es un ser-presente tan excelente, único, principal o trascendente para que se le desee. No manda sobre nada, no reina sobre nada y no se ejerce en ninguna parte. No se anuncia con ninguna mayúscula. No solamente no existe ningún reino para la *différance,* sino que además ella fomenta la subversión de todo reino, lo cual la convierte en algo amenazador e ineluctablemente temible para todo lo que en nosotros desee el reino, la presencia pasada o futura de un reino [29].

En otra parte leemos que:

> Lo que escribimos con el nombre de *différance* designará, pues, el movimiento de juego que «produce», mediante lo que no es simplemente una actividad, esas diferencias, esos efectos de diferencia. Ello no quiere decir que la *différance* que produce estas diferencias sea anterior a ellas, en un presente simple e inmodificado en sí, in-diferente. La *différance* es el «origen» no pleno, no simple, el origen estructurado y diferente de las diferencias. De manera que el nombre de «origen» deja de ser conveniente para ella [30].

En otras palabras, el «centro», el «reino de la *différence*», no puede situarse, no puede alcanzarse porque es el índice hipostatizado de un *proceso,* de una energía, de una actividad que solamente se manifiesta en diferencias—si usamos el ejemplo a que Derrida se refiere tanto, que se manifiesta en los desplazamientos, las condensaciones, los *detours* del «trabajo de sueño» freudiano [31], o como hemos visto aquí en el episodio de Berthe Trépat, en los cambios, las confusiones y los desplazamientos del discurso. El «otro lado», la *différence,* el centro del discurso no puede situarse en otra parte fuera del discurso, pues se encuentra dentro del mismo, siendo la condición que lo hace posible.

---

[28] Cf. ALTHUSSER: *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Londres, 1971, pág. 210: Cremonini nos lleva a la idea de que el «misterio» de la «interioridad» de un pintor, de su «proyecto creativo», no es más que su propia obra...

[29] J. DERRIDA: «La différance», *op. cit.,* pág. 71.

[30] *Ibid.,* pág. 59.

[31] J. DERRIDA: «El teatro de la crueldad...», *op. cit.,* pág. 54.

Le dejamos a Oliveira en ese momento de euforia cuando la irrupción de «su» discurso en la narración de Berthe Trépat de las actividades de Valentín parece ofrecerle una salida hacia adelante. (No nos parece fuera de lugar mencionar aquí la escena de la película de Cocteau, *Orfeo Negro,* en que Orfeo oye el discurso de Eurídices en boca de la vieja poseída—el encuentro entre Oliveira y la pianista tiene mucho de Orfeo y Eurídices.) Pero Oliveira jamás podrá alcanzar el centro ilusorio, pues si bien éste está constituido por los medios que llevan hacia él, él mismo, a su vez, los constituye. Cuanto más se acerca al centro, más insistente se vuelve la presencia del juego de diferencias que posibilita el acercamiento—hasta tal punto, que la insistencia se convierte en resistencia. Y en el umbral del centro (y recordamos aquí el *umbral* del capítulo 124) lo que Oliveira encuentra impidiéndole y finalmente malográndole el paso es *el discurso viniendo en dirección opuesta*: primero baja una «pareja» (pág. 146) y luego «dos hombres» (pág. 147)—esos «êtres doubles» que manifiestan la necesidad fatal de recurrir al discurso (véase arriba, página 14). Y mientras tanto las luces de la casa se prenden y se apagan como un orgasmo generativo (pág. 147) [32].

Este momento en el umbral es el momento más crítico de la novela. Es al mismo tiempo una magnífica ilustración de la crisis más fundamental en la estructura del pensamiento occidental: ese momento cuando se reconoce que toda estrategia basada en la presuposición de un centro, de una presencia, de una plenitud—Dios, Hombre, Logos—ha perdido su autoridad. Es la crisis y el cambio consecuente de problemática que forma la preocupación principal de Derrida:

> Desde entonces se ha tenido que pensar que no había centro, que el centro no podía ser pensado en la forma de un «ente-presente», que el centro no tenía un lugar natural, que no era un lugar fijo, sino una función, una suerte de no-lugar en el cual se jugaban las sustituciones hasta el infinito. Es éste el momento en que el lenguaje invadió el campo problemático universal; es éste el momento en que, en ausencia de centro o de origen, trocóse todo en discurso—a condición de entenderse acerca de esta palabra—, es decir, en el cual el significado central, originario o trascendental no está jamás absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias [33].

---

[32] No sería difícil percibir aquí también una amenaza específicamente sexual:

> «(Berthe Trépat) miraba hacia el corredor a oscuras, revolviendo los ojos, la boca pintada removiéndose como algo independiente, dotado de vida propia... Berthe Trépat removía la boca de un lado a otro, los ojos clavados en un auditorio invisible en la sombra del corredor, el absurdo peinado agitándose con los estremecimientos cada vez más intensos de la cabeza» (pág. 148).

Eurídices amenaza convertirse en la Gorgona: el «centro» amenaza con la petrificación, la castración, la muerte. (Véase mi estudio sobre *Los premios*. Cf. también R. BARTHES: *S/Z*, París, 1970, páginas 169-170.)

[33] J. DERRIDA: «La estructura, el signo y el juego...», *op. cit.*, pág. 12.

Recién ahora apreciamos la nota retroprospectiva de Morelli/Cortázar del capítulo 124:

> Parecía proponer—aunque no llegaba a formularlo nunca—un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna (pág. 559).

Comprendemos por qué es imposible formular el problema: la *différence* resiste la formulación. Al mismo tiempo también se entiende que comenzar una vez más no es ya una esperanza, sino una fatalidad: el camino hacia el centro hace imprescindible el *detour* que lo constituye, la condena al discurso que pretende trascenderse.

Y la figura central de este discurso—*figurada* por dicho discurso, pero también *figurándolo*—es ese compendio de diferencias y contradicciones, esa «sur-compossibilité autonome des significations» [34], la propia Berthe Trépat. Facilita una búsqueda que ella misma obstruye, representa una unidad que niega, señala un camino que cierra. Se vuelve una opacidad que simula ser transparente, una finitud que promete la infinitud a la vez que la rinde inalcanzable, ese objeto asido en la impaciencia de llegar que Blanchot llama

> ... l'image ou si l'on veut l'idole, et la malédiction qui s'y attache est celle que s'attache à l'idolaterie. L'homme veut l'unité tout de suite, il la veut dans la separation même, il se la représente, et cette representation, image de la unité, reconstitue aussitôt l'élément de la dispersion où il se perde de plus en plus, car l'image, en tant qu'image, ne peut jamais être atteinte, et elle l'en sépare en se rendant inaccessible et en la rendant inaccessible [35].

Al reconocer en las palabras de Blanchot ecos de lo que Macherey escribe con respecto al discurso de ilusión (véase arriba, pág. 8), podemos apreciar uno de los aciertos principales del episodio, pues mientras que por un lado vimos desenmascarar toda una ideología del centro y de la identidad por las diferencias corrosivas del discurso, por otro vimos sacar a luz, por decirlo así, vimos fijar y acusar precisamente a este mismo discurso, sobre todo por la figura de Berthe Trépat [36]. Una «escritura demótica»—el discurso de ilusión—ha sido fijada, cogida por una «escritura hierática» (capítulo 79)—por la estructura total del episodio, por el obrar de la obra.

Las medias mojadas y los fósforos húmedos de Oliveira invitan el *pathos*: no hay una «carga más grave» ni un «misterio» que se discierne más allá de «un acaecer trivial» o detrás de la «fachada» del texto. Pero

---

[34] J. Derrida: *L'Ecriture et la Différance*, París, 1967, pág. 18.
[35] M. Blanchot: *L'Espace Littéraire*, pág. 77.
[36] J. Derrida: «El teatro de la crueldad...», *op. cit.*, págs. 54-55.

advertir sólo el *pathos* es al fin y al cabo una lectura inadecuada e insuficiente del problema planteado por el episodio y la elección que invita:

> Hay, pues, dos interpretaciones... Una intenta descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se escapa del juego y del orden del signo. Otra, que ya no retorna hacia el origen, afirma el juego e intenta ir más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre del hombre el nombre de este ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, de toda su historia, ha soñado la presencia plena, el fundamento tranquilizante, el origen y el fin del juego [37].

Lo que el episodio denuncia es toda una ideología del centro, reemplazándola por el reconocimiento de las verdaderas condiciones que dicha ideología pretende disimular: el juego de diferencias, la obligación de un trabajo, la necesidad de una afirmación. Y tal vez sea este último el mayor acierto del episodio, puesto que no podría haber sido escrito ni desde una posición «fuera del juego» ni desde otra que simplemente se sometiera al «juego», sino como consecuencia de una resolución de jugar el «juego» y así afirmarlo. Ni trascendencia ni pasividad, sino trabajo y afirmación: seriamente, es cuestión de vida o muerte—justamente: Berthe Trépat.

DAVID MUSSELWHITE

University of Essex
Department of Literature
Wivenhoe Park
COLCHESTER CO43SQ
Gran Bretaña

[37] J. DERRIDA: «La estructura, el signo y el juego...», *op. cit.*, pág. 35.