

LA MAGA Y MARÍA IRIBARNE: BEATRICES INCOMPRENDIDAS, BEATRICES SIN PARAÍSO

1. DE ETOPEYAS ENCONTRADAS: EL TÚNEL EN LA RAYUELA

a) Buscando en el desencuentro

“¿Encontraría a la Maga?”¹ Oliveira, por París, se hace esta pregunta, con la que Cortázar inicia su *Rayuela*. Sin embargo, esta pregunta va mucho más allá. Principio y eternidad de la novela, este “¿Encontraría a la Maga?” es lo que va a intentar constantemente Horacio; la buscará mientras se producen esos “encuentros casuales” que son “lo menos casual en nuestras vidas” (*Rayuela*, 1: 49), pero igualmente lo hará tras su desaparición (muerte o huida, pero desaparición al fin y al cabo, con la sospecha -tanto de Oliveira como del lector- de que finalmente el río se quedó con la Maga, de que Oliveira se ahogaría en un río metafísico pero la Maga se nos ahoga en el Sena)².

La de Juan Pablo Castel también es una búsqueda. Busca ansiosamente a la desconocida que se quedó observando el detalle de su cuadro, esa ventana en la que una mujer sola miraba el mar, la única persona que lo percibió como relevante y por tanto la única persona

capaz de comprenderlo. Sin embargo, las búsquedas de uno -Horacio Oliveira- y otro -Juan Pablo Castel- serán muy distintas. La de Juan Pablo es una búsqueda obsesiva de María hasta que consigue dar con ella y entonces, tras varias preguntas de él, María se avergüenza de la respuesta que le da y sale corriendo: “Después sucedió algo curioso: pareció arrepentirse de lo que había dicho porque se volvió brusca y echó casi a correr. Al cabo de un instante de sorpresa corrí tras ella, hasta que comprendí lo ridículo de la escena;”³. En contraposición, en este sentido, la búsqueda de Oliveira y la Maga es una búsqueda mutua, es un “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos” (*Rayuela*, 1: 49), sin miedos, sin vueltas atrás, por cuestiones que consideran de rabadomancia o *fatum*. Tanto Oliveira como Castel harán alusión al desencuentro; Juan Pablo Castel se referirá a María diciendo que ésta “podía ya haber subido y bajado, desencontrándose conmigo” (*El túnel*, VII: 80) y Oliveira dirá, refiriéndose a la Maga: “Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente.” (*Rayuela*, 1: 52). Es curioso que más que ver la búsqueda como un paso para llegar al encuentro, en ellos el desencuentro se sobrepone; es un desencontrar que supone un encontrar, un encontrarse fortuitamente pero al mismo tiempo de forma irremediable.

¹ *Rayuela*, Julio Cortázar. (1: 49) La edición manejada es *Obras completas I*. Editorial RBA. Barcelona, 2005. A partir de este momento se indicará exclusivamente entre paréntesis el título de la novela, capítulo y página.

² Se pueden establecer relaciones por las cuales esta sospecha parece tener indicios bastante significativos a lo largo de la novela, pero éste sería otro tema de estudio.

³ *El túnel*, Ernesto Sábato. (VI : 77-78) La edición manejada es *El túnel*. Cátedra. Madrid, 2008. Desde este momento se indicará solamente entre paréntesis el título de la novela, capítulo y página.

b) La Maga frente a María

Hay que tener en cuenta, lo cual es significativo, que en ambos casos -*El túnel* y *Rayuela*-, los personajes femeninos se nos presentan sobre todo por la voz de su antagonista masculino. Sin embargo, entre una novela y otra hay múltiples diferencias. *El túnel* se nos presenta en monodía, y será por la voz de Juan Pablo Castel, el protagonista, y por lo que éste nos diga de ella como conoceremos a María Iribarne. Por otra parte, en *Rayuela*, igualmente conoceremos a la Maga mayoritariamente a través de Oliveira, pero en este caso tenemos también a un narrador en tercera persona que va objetivando. Además, aparecen otras voces en forma de diálogos (como el grupo del Club de la Serpiente) e incluso la voz de la propia Maga, que arrojarán otras luces sobre el personaje, pudiendo acercarnos a él desde distintas perspectivas y con distintas miradas.

La Maga, “siempre torpe y distraída” (*Rayuela*, 1: 50) pasea por París y por los entramados de la conciencia, anulando puentes físicos y metafísicos, muchas veces incluso sin darse cuenta. Es capaz de asomarse a “esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos [los bohemios intelectuales del Club de la Serpiente] buscaban dialécticamente” (*Rayuela*, 4: 71) sin que éstos pudieran llegar a dilucidarlas totalmente mediante su intelecto. Frente a Oliveira, que dice que existen ríos metafísicos, ella “los nada como esa golondrina está nadando en el aire (...). Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita que la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas.” (*Rayuela*, 21: 144). Igualmente, frente al raciocinio extremado de Juan Pablo Castel, María es más intuitiva, y se encuentra más cómoda en relación con la naturaleza. Cuando Juan Pablo la ve en la estancia le parece que “aparecía en ella una sensualidad desconocida para mí, una sensualidad de los colores y olores: se entusiasmaba extrañamente (extrañamente

para mí, que tengo una sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación) con el olor de un tronco, de una hoja seca, de un bichito cualquiera, con la fragancia del eucalipto mezclada al olor del mar.” (*El túnel*, XXVII: 136).

Las diferencias entre Horacio y la Maga son manifiestas; ella tiene una esencia surrealista que le hace ver el mundo en sí mismo, está en el mundo y lo comprende sin grandes teorías filosóficas, que le quedan grandes. Horacio, por otro lado, más existencialista, intenta racionalizarlo todo (como hará también Juan Pablo Castel en *El túnel*, llegando éste a límites insospechados y extremos), su inteligencia sobrepasa en ocasiones a Lucía, incapaz de comprenderlo, impenetrable para ella, tan reacia a la asunción de conceptos abstractos. En cierta ocasión la Maga dirá a Horacio: “Vos pensás demasiado antes de hacer nada. (...) Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.” (*Rayuela*, 3: 66). El propio Oliveira reconocerá que “me costaba mucho menos pensar que ser, que en mi caso el ergo de la frasecita no era tan ergo ni cosa parecida” (*Rayuela*, 2: 59). Sin embargo, en tanto que son diferentes, se complementan, aunque esta simbiosis no llegará nunca a ser plena. Como observará Gregorovius “Usted y Horacio...En fin, tienen algo de inexplicable, una especie de misterio central. Ronald y Babs dicen que ustedes son la pareja perfecta, que se complementan. Yo no veo que se complementen tanto.” (*Rayuela*, 24: 175).

Mundo endógeno

Otra cuestión es que tanto Horacio como Juan Pablo intentarán adentrarse en el mundo de sus antagonistas femeninas. No en vano tanto el nombre de Lucía, la Maga, como el de María se relacionan con la luz, la pureza. Desde esa concepción pura del mundo, desde ese ser iluminado en sí mismo, intentarán inconscientemente arrojar luz sobre la oscuridad que

presenta el pensamiento de sus compañeros, y éstos al mismo tiempo intentarán la apertura a esa luz, abrirse a ella, poder llegar a verla con claridad, pero sin llegar a conseguirlo. Esa luz al mismo tiempo los deslumbra y los ciega. Hay un mundo-Maga y un mundo-María que es impenetrable, pero del cual intentarán descubrir los resquicios, los entresijos que lo abren, sin obtener resultado. La incompreensión de estos mundos hará que se desemboque en ambos casos en tragedia. Tanto Horacio como Castel expresarán la falta de interés cuando éstas les están relatando parte de sus vidas, abriéndoles parte de su mundo. Oliveira “escuchaba sin ganas, lamentando un poco no poder interesarse;” (*Rayuela*, 4: 67), mientras Juan Pablo, en la escena del acantilado, pensará: “Me pareció que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido.” (*El túnel*, XXVII: 138); es esa incapacidad para escuchar al otro, ese acceso negado a la otredad, que imposibilita la fusión plena.

Lo que desconocemos de Lucía, la Maga, es mucho más que lo que conocemos de ella. Sucede lo mismo pero de forma aún más acentuada con el personaje femenino de *El túnel*, María Iribarne. María, en *El túnel*, es el objeto de deseo vinculada con el mundo de la ceguera (está casada con un ciego), con lo desconocido, lo oculto. Hay una parte de ella que es inaccesible para Juan Pablo Castel; como es impenetrable y desconocida para Juan Pablo, también lo es para el lector. Lo ciego es todo lo que la mente humana no puede dilucidar, lo que se le escapa, es el mundo de María y el mundo de la Maga. Horacio Oliveira y Juan Pablo Castel intentarán dilucidar el misterio, indagar en él, pero lo harán siempre desde el raciocinio, desde su parte más intelectual, sin llegar a comprender que las razones del corazón son el misterio, que “el corazón tiene razones que la razón ignora”, como diría Pascal, y que precisamente en el caso de María y de la Maga lo que ocurre es que, frente a esa necesidad atormentadora de tener que razonarlo todo, ellas prefieren vivir, sentir; prefieren no pararse en pensar los ríos sino nadarlos.

La Maga, por otra parte, es “testigo y espía” (*Rayuela*, 2: 59) de Oliveira sin saberlo.

Tremendamente intuitiva y moviéndose por razones que no incumben solamente a lo racional, “le daba lecciones sobre la manera de mirar y de ver; lecciones que ella no sospechaba” (*Rayuela*, 4: 68). Horacio pretende un ingreso “en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también hehechos con la firma de la araña de Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil” (*Rayuela*, 1: 52)⁴. Oliveira, en su pensamiento, en un diálogo mental con Crevel que se destina a la Maga ausente, le pedirá a ésta que lo deje entrar en su mundo: “Yo, condenado a ser absuelto irremediabilmente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.” (*Rayuela*, 21: 144).

El desorden ordenado de la Maga es el universo en que Oliveira quiere adentrarse. “Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo” (*Rayuela*, 21: 144). “Era idiota sublevarse contra el mundo de la Maga y el mundo Rocamadour, cuando todo me decía que apenas cobrara la independencia dejaría de sentirme libre.” (*Rayuela*, 2: 60). El sentimiento que le produce la Maga y su mundo a Oliveira es contradictorio. Por un lado la desea y la ama pero al mismo tiempo la desprecia. La Maga, sin percatarse, supone para Oliveira tanto un acorralamiento como la libertad. Oliveira no quiere sentirse atado a ella pero sabe que si no fuera así, precisamente en ese instante, dejaría de sentirse libre. Él mismo llegará a plantearse que “lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días, en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota.” (*Rayuela*, 2: 60).

La Maga le ha mostrado a Oliveira el mundo de otro modo, fuera de la intelectualidad y la

⁴ Es curioso y significativo que Oliveira vincule a la Maga, personaje de esencia surrealista, precisamente con artistas relacionados con este movimiento o cercanos a él, y asimismo ya con el juego.

constante biblioteca. Gregorovius se lo hará notar a Lucía y le dirá que Oliveira “empieza a darse cuenta de que cosas así [lo que él busca] no están en la biblioteca. En realidad usted le ha enseñado eso, y si él se va es porque no se lo va a perdonar jamás.” (*Rayuela*, 26: 184).

Mundo exógeno

Pero además de estos mundos endógenos de los protagonistas femeninas en los que Horacio Oliveira y Juan Pablo Castel pretenden adentrarse, existe un mundo exógeno relacionado con ellas. Sin embargo, en este punto, María y la Maga divergirán. Mientras es la Maga quien debe adentrarse en el círculo que forman el Club de la Serpiente, será Castel quien deba penetrar en el círculo social de María. En este punto convergirán, sin embargo, de nuevo las posiciones, puesto que ambos (tanto Lucía como Juan Pablo) serán la pieza suelta del puzzle en esos círculos, no llegarán a encajar en ellos.

Por una parte, Juan Pablo Castel se siente incómodo en el mundo que rodea a María. Su situación con Allende es violenta, puesto que es el marido de la persona a quien ama, y sin embargo tendrá que entrar en su territorio. Allende que, como hemos señalado, se relaciona con lo desconocido, será el encargado en una primera ocasión de darle la carta que María había dejado para él, y en un segundo y último encuentro, se convertirá en el destinatario de las crueles palabras de Juan Pablo, que irá a su casa a confesarle el crimen. Además, en el mundo exógeno de María nos encontramos con Hunter y Mimí. De ellos, Juan Pablo considera que son gente frívola y superficial, y no puede entender cómo ha podido oír con atención las estupideces que salían de sus bocas, ni cómo María puede aguantarlos (a no ser que, como llega a sospechar, María formara parte también de ese círculo y tuviera, de algún modo, atributos parecidos -como indica Castel en el capítulo XXVI-).

Por otro lado, en *Rayuela* nos encontramos con que “dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal” (*Rayuela*, 4: 69). Sin un conocimien-

to tan erudito como el de ellos, la Maga en su ignorancia exaspera a todos con su incansable curiosidad, “Todo el mundo aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando” (*Rayuela*, 4: 69). Sin embargo, “solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente.” (*Rayuela*, 4: 71). Por esta razón, y aun cuando llegaran (sobre todo Étienne) a tratarla de “tonta” y “estúpida”, a veces la admiraban, “un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella” (*Rayuela*, 4: 72). La Maga siente que no está compenetrada totalmente en el grupo y se entristece por ello, siente en ocasiones ganas de llorar, y tiene que respirar hondo para que desaparezca la “sensación violeta” (*Rayuela*, 25: 181) que suponía para ella “ser ignorante” (*Rayuela*, 25: 181).

El agua⁵ como elemento vinculado a la tragedia

El agua, elemento convergente y significativo entre María y la Maga, aparecerá en ambas novelas de formas diversas. Por un lado, María se relacionará con el mar, mientras que la Maga estará vinculada al río. A pesar de que en un primer momento estos motivos podrían suponer algo positivo, una apertura (el mar del cuadro de Castel que establece el vínculo entre él y María, la escena del acantilado que podría suponer un encuentro entre almas, los ríos -reales o espirituales- que la Maga cruza para encontrarse con Horacio...), sin embargo, en ambos casos constituirán en último término un elemento negativo. El mar en *El túnel* supone la caída al abismo desde el acantilado, comparándolo con el estado tormentoso del

⁵ Al igual que se trata el tema del agua, podrían haberse relacionado los restantes elementos (tierra, fuego y aire). Estos elementos no se relacionan tanto con el personaje femenino como con otros aspectos, y es la razón por la cual en esta ocasión la atención se ha centrado solamente en el elemento acuático.

cuadro de Tintoretto; se relaciona con el mal, situado frente al logos, frente al discurso que podría haberlo evitado, ese discurso en que María se abre pero que sin embargo Juan Pablo no llega a escuchar, y por el que se termina con toda posibilidad de salvación. En el caso de la Maga, ésta se encuentra constantemente relacionada con el motivo del río, que puede ser tanto real como metafísico, pero en lo concerniente a este elemento como representativo del mal, no hay que olvidar que probablemente será en el río donde acabe la propia Lucía, y con ello se extinga la posibilidad de salvación de Horacio, que la buscará eternamente.

Por otra parte, en ambas novelas aparecerá el agua en forma de constante lluvia o tormenta. En *El túnel* aparece asociada al infierno negro que está sufriendo Castel en sus elucubraciones sobre María y Hunter. En *Rayuela*, será la constante garúa que llena de nostalgia a París, que entristece y recluye a los personajes -por ejemplo, en casa de la Maga el día de la muerte de Rocamadour-, que se relaciona con la soledad, como los aguaceros de César Vallejo, “me moriré en París con aguacero”⁶, y con aguacero muere Rocamadour, y con aguacero se va descomponiendo la novela desde esa muerte, con la desaparición de la Maga y la muerte espiritual, interna, de Oliveira sin ella.

c) Horacio frente a Juan Pablo

Horacio Oliveira y Juan Pablo Castel son personajes en soledad, personas tremendamente solitarias que intentan indagar en el misterio de la persona a la que aman. En el intento de conocer será cuando consigan salir del laberinto de la soledad, pero esta salida es efímera, irremediadamente después se vuelve a él y no se sabe por qué es.

Tanto Horacio como Castel pueden relacionarse con las corrientes del solipsismo, egoísmo y egotismo. En ambos se produce un en-

frentamiento consigo mismos, por su extrema capacidad analítica; se ven envueltos en una tela de araña tejida por su propia psique. Es el individuo enclaustrado en su soledad, de la que no se puede salir, encerrado en sí mismo; cuestionan el orden establecido pero son incapaces de poder establecer uno nuevo, una escalera que les lleve hasta la luz, una salida del túnel, una “piedrita” que pase por todas las casillas de la rayuela en su recorrido de la Tierra hacia el Cielo.

En Juan Pablo Castel estas tres características (solipsismo, egoísmo y egotismo) se llevan al extremo. Su pensamiento llegará a derivar hacia la locura y el delirio. Juan Pablo odia la multitud, detesta “todos los conglomerados” (*El túnel*, IV: 68), “esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante.” (*El túnel*, IV: 67). Es un personaje tremendamente abocado al individualismo, a la soledad. No puede salir de las paredes de su ego, de los muros de ese túnel que es el suyo propio, desde el cual observa y critica el mundo. Al final de la novela Juan Pablo se dará cuenta de esta situación y dirá que “en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío (...)” (*El túnel*, XXXVI: 160)⁷; comprenderá que la única persona que podría haberle mostrado la salida de ese túnel, la única capaz de comprenderlo, fue precisamente la persona a la que mató, por lo cual, su situación desde ese momento sería de “insalvable soledad” (*El túnel*, XXXVI: 160).

Respecto a Horacio Oliveira, la situación no es tan crítica. A pesar de ser un personaje solitario, en su soledad se relaciona con los demás, no está tan sumamente aislado, aunque sí enredado en la región confusa de su propia psique. Oliveira, con su carácter turbio y turbador, desconcertante y desconcertado, en contra de todo y de todos, se siente resentido, pero precisamente él es el culpable de tal resentimiento. Es orgulloso, y en ese orgullo y egoísmo perderá tantas cosas importantes, incluso a la propia Maga. Muestra de su egoísmo puede verse claramente, entre otras muchas situaciones, tras la muerte de Rocama-

⁶ “Piedra negra sobre una piedra blanca” en *Poemas humanos*. (p.233) César Vallejo. La edición mejorada es *Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.

⁷ Esta cita, además, es el paratexto de toda la novela.

dour, cuando Oliveira piensa que “no sería tan difícil llegar hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. “Pero eso yo lo haría por mí”, pensó. “Ella está mas allá de cualquier cosa. Soy yo el que después dormiría mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho éstos.” ” (*Rayuela*, 28: 225).

Tras la pérdida de la Maga, que es -como María Iribarne para Juan Pablo Castel- la única capacitada para alejarlo de la soledad, Oliveira deambulará por los territorios de la locura, e incluso podrá verse en él al término del capítulo 56 (último de la lectura lineal) una tentativa hacia el suicidio, que realmente queda nublada, difuminada, difusa, no llegando a poder discernir si realmente se trata de un saltar al vacío desde la ventana física y estrellarse contra ese Cielo pintado en el suelo -muerte real, o al menos daños físicos- o una muerte muy distinta, más existencial e íntima, interna y cotidiana, que corrompe y mata de a poco, la muerte del espíritu que se resigna y acepta (si no del todo, sí en parte) vivir en ese orden establecido porque, al fin y al cabo, “algún encuentro había” (*Rayuela*, 56: 409), y a partir de ahí, seguir imaginando eternamente a su Maga, en un recuerdo desde el dolor.

d) Gregorovius y Allende

De igual forma, pueden encontrarse puntos de conexión entre Gregorovius y Allende. Ossip Gregorovius aparece en *Rayuela* como un Allende de *El túnel*. Él quiere a la Maga, al igual que Allende quiere a María. En un momento dado Gregorovius incluso llega a sentirse “un poco padre” (*Rayuela*, 24: 176) de Rocamadour, se ve a sí mismo en una vida utópica cohabitando con la Maga y cuidando del bebé; asume papeles al igual que Allende asumirá el de buen marido.

Asimismo, tanto Allende como Ossip constituyen, aunque de forma muy divergente y distinta, el tercer vértice del triángulo de rela-

ciones erótico-amorosas, satisfechas o no. Por una parte, Gregorovius piensa que Horacio “le dejaba a la Maga para que jugara un rato pero él seguía ahí, moviendo los labios en silencio, hablándose con la Maga entre el humo y el jazz, riéndose para adentro de tanto Lautréamont y tanto Montevideo” (*Rayuela*, 11: 90), por lo cual se muestra celoso, pero está celoso de una relación que nunca ha tenido y que nunca podrá llegar a alcanzar. De alguna manera Horacio juega con Ossip desde su posición privilegiada, puesto que sabe que el amor de la Maga es suyo. Horacio, en su amor por los juegos que rozan la autoflagelación, llegará a preguntarle a Ossip tras la desaparición de ésta “¿por qué no se quedó con vos que resplandecés de humanidad?” (*Rayuela*, 31: 237) y él, consciente y franco, responderá sin pensarlo que porque no es a él a quien ella quiere.

En el caso de Allende, todo queda bastante más oculto. En ese mundo desconocido de María, desde la óptica única de Juan Pablo, ignoramos cuáles son las razones y relaciones del matrimonio Allende, al igual que ignoramos cuál es la exacta relación de María con Hunter. Parece, sin embargo, que en este caso el amor de María pertenece a Juan Pablo, María ama a Juan Pablo pero sabe que esa situación no es la más apropiada; pero no puede evitarlo, son almas gemelas, los dos sienten igual y así lo sintieron ante el cuadro de Castel, son dos solitarios necesitados el uno del otro, apartados de la multitud. Sin embargo, Juan Pablo sospecha de todo y de todos, y en su sospecha y tendencia al análisis exacerbado y exhaustivo, se plantea si quizás María no está jugando con él, o incluso si Allende no está jugando, si ese llevar amantes a casa, ese dejar cartas al marido para que las entregue (como ocurre en el capítulo XII), ese saber sin saber de Allende no podrían ser incluso juegos de pareja. “*María deseaba que yo fuera a la casa y me enfrentase con el marido*. Pero, ¿por qué? En este punto se llegaba a una situación sumamente complicada: podría ser que ella experimentara placer en usar al marido de intermediario; podía ser el marido el que experimentase placer; podían ser los dos. Fuera de estas posibilidades patológicas quedaba una natural: María había querido hacerme saber que era casada para que yo viera la inconveniencia de

seguir adelante.” (*El túnel*, XIII: 97). Por tanto, mientras en el triángulo establecido entre Horacio-la Maga-Ossip, es Ossip con quien se juega y queda al mismo tiempo fuera del juego amoroso, en las relaciones entre Castel-María-Allende es precisamente Allende, el marido, quien queda fuera de lugar.

Por último, el “-Y Lucía está mejor en el fondo del río que en tu cama.” (*Rayuela*, 31: 238) que le espetará Gregorovius a Oliveira puede compararse con el “-¡Insensato!” (*El túnel*, XXXVIII: 164) que recibirá Castel de parte de Allende. Hablando desde el dolor, ninguno de ellos podrá contenerse y dejarán entrever sus sentimientos y pensamientos más profundos. Ambos se lo dirán a los protagonistas cuando ya no hay remedio posible. Gregorovius ha entendido que Oliveira nunca llegaría a comprender a la Maga porque ni tan siquiera puede comprenderse a sí mismo, y por tanto, ella sufrirá menos muerta (“en el fondo del río”) que a su lado. De hecho, piensa que todos estarían mejor cuanto más lejos de él y así se lo dirá; sin embargo, es consciente de que “Oliveira hubiera salido corriendo si hubiera tenido una idea del paradero de Lucía. Parecía especializarse en causas perdidas. Perderlas primero y después largarse atrás como un loco.” (*Rayuela*, 31: 234), por tanto, sabe que la quiere; sin embargo, Oliveira ha tenido que perderla para tomar conciencia plenamente. Por otra parte, Castel ha matado a María, la única persona que podría salvarlo de la soledad, y Allende (llorando con un llanto sin lágrimas, queriendo a María a pesar de saber que ella no lo quería del mismo modo), ha comprendido antes que el propio Castel que, sin María, Castel está perdido, que María era la única posibilidad de salvación, la única que podría llevarlo a la otredad y a la comunión fuera del propio ser solitario, y que él mismo ha destruido cualquier posibilidad aniquilando al propio objeto de deseo.

2. EL PUENTE COMO ELEMENTO AXIAL

La relevancia de los puentes (físicos o metafísicos) dentro de *Rayuela* es manifiesta. Ya la distribución de la novela en dos partes principales tituladas “*Del lado de allá*” y “*Del lado de acá*” sugieren este motivo -y se relacionan, igualmente, con París y Buenos Aires respectivamente, suponiendo un enlace entre los dos continentes-; además, la tercera parte “prescindible” vendrá titulada “*De otros lados*”, estableciendo nexos de unión. El puente, asimismo, es un elemento axial, que posibilita los paseos de Oliveira y sus encuentros con la Maga, siendo la Maga, en otro nivel, el propio puente⁸. Desde el Pont des Arts donde Oliveira había encontrado a la Maga tantas veces y desde donde se inicia la novela (“su puente [el de ella] el Pont des Arts” -*Rayuela*, 1: 52-, le diría Madame Léonie a Oliveira “mirándome la mano que había dormido con tus senos” -*Rayuela*, 1: 52-), pasando por otros que cruzan el Sena y, al mismo tiempo, divagando por esos puentes existenciales por donde ondula el pensamiento de Oliveira, paseando por los puentes que pueden llevarle a ese “kibbutz del deseo”, puentes estos últimos que generalmente son la Maga; ella, de igual manera, funciona como puente físico y metafísico, su cuerpo como puente -el cuerpo como una rayuela que va de la Tierra al Cielo- y su persona como puente, como camino a la posible salvación de Oliveira, salvación que no llegará a realizarse. Es significativo igualmente que la Maga, el puente de Oliveira, precisamente desaparezca al tirarse desde uno de esos puentes del Sena, es decir, el puente metafísico utiliza un puente físico para su trágico final (considerando que Lucía muera ahogada -lo que se sospecha en la novela- y que su desaparición no haya sido solamente una huida de París, sino una huida total, de París, del mundo, del tormento y de la propia vida).

La Maga “era de las que rompen los puentes con sólo cruzarlos” (*Rayuela*, 1: 54), pero al mismo tiempo es un puente para Oliveira. La

⁸ Hay que tener en cuenta que incluso los personajes representan este motivo, siendo uno argentino y la otra uruguaya, es decir, situándose en lo que ellos llaman “la otra orilla”.

Maga “habita” y es un puente, puente que vincula a Oliveira con el Cielo de la rayuela que pretende jugar, puente que es el único que podrá salvar a Horacio, pero, sin embargo, puente que se ve truncado. La Maga “rompe los puentes con sólo cruzarlos” y además se rompe ella misma como puente. Ocurrirá algo similar con María Iribarne en *El túnel*, sólo que en este caso ella no se destruirá a sí misma, sino que será Castel quien la destruya. María es la única persona capaz de salvar a Juan Pablo, la única que puede sacarlo de su túnel, y por ello constituye un enlace, un puente mediador hacia su salvación. Es la *donna angelicata* que permite al hombre salir del Infierno, ese Infierno que en este caso es su propia existencia tenebrosa y solitaria⁹. Además, este nexo de unión se dará a través de la pintura, que es el gran puente en el que todo se enmarca, el arte establece esa ventana que abre al exterior y servirá de nexo para establecer la unión que finalmente truncará quien podría ser su máximo beneficiario.

El puente que se rompe entre la Maga y Oliveira es el que se pretenderá recobrar por parte de éste a través de la presencia de Talita. En ella igualmente podemos observar la convergencia de puentes físicos y metafísicos, no en el sentido en el que lo veíamos con Lucía, pero sí recordando el capítulo en el que ella atraviesa el puente de tablonos que han construido Traveler y Oliveira de una ventana a otra. Éste sería el puente físico que se relaciona con Talita, mientras que el metafísico vendría dado de la presencia (el “fantasma”) de la Maga que en ella ve Oliveira. Ella se “convierte” en la Maga y de este modo en su posible puente, aunque tergiversado, pues no es puente por ella sino por lo que de otra se quiere ver en ella.

Igualmente es interesante y bella la figura de la rayuela como propio puente, un puente

⁹ En este sentido aparecen bastantes similitudes con el cuento “Ester Primavera”, de Roberto Arlt (en *El jorobadito*). En él sucederá como en el caso de Oliveira y de Castel: precisamente los posibles beneficiarios serán quienes acaben con ese puente que podría sacarlos de su Infierno.

que nos lleva de la Tierra al Cielo, eso sí, recorriéndola por completo, pasando por cada una de sus casillas y sabiendo lanzar adecuadamente nuestra “piedrita” para no perder el rumbo adecuado (en este sentido puede apuntarse la comparación expresada anteriormente entre la rayuela y el cuerpo de la Maga, ambos como puentes que Oliveira desea recorrer y descifrar –recorrer el cuerpo como recorrer la rayuela-). Movimiento de ida y vuelta de la Tierra al Cielo y de éste a la Tierra, como un orgasmo con la Maga. Como indica Saúl Yurkievich “la rayuela es a la vez juego y puente o pasaje, o mejor dicho es puente o pasaje en tanto juego”¹⁰. Pero no hay que olvidar que en este juego orgiástico con la Maga se suceden distintas situaciones en las que puede percibirse esa incapacidad de satisfacción total (“porque aunque hiciéramos tantas veces el amor la felicidad tenía que ser otra cosa, algo quizá más triste que esta paz y este placer, un aire como de unicornio o isla, una caída interminable en la inmovilidad”. -*Rayuela*, 2: 59-), ese no poder llegar a la conjunción íntegra, puesto que son como una sonata a dos voces en la que el piano y el violín van cada uno por su lado. “Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas.” “Es así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos.” (*Rayuela*, 20: 138).

Yurkievich señala: “Recorrido de la rayuela se equiparará con recorrido de la existencia humana, el juego será como el destino: una conjunción de destreza más azar”¹¹. De este modo, puede verse ya la relación tripartita entre rayuela, cuerpo y existencia del hombre. El recorrido de la rayuela es el recorrido de la vida, al mismo tiempo que la rayuela se recorre como el cuerpo de la mujer que se ama.

¹⁰ Yurkievich: “Eros Ludens (Juego, amor, humor según *Rayuela*)” en *Rayuela / Julio Cortázar*. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.) España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16) p.760

¹¹ Yurkievich: “Eros Ludens (Juego, amor, humor según *Rayuela*)” en *Rayuela / Julio Cortázar*. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.) España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16) p.760

Pero si tenemos Cielo y Tierra, también tenemos Infierno, y éste se manifiesta de múltiples formas. Bien puede ser la bajada a la morgue con Talita (el descenso al Averno) como el infierno de dentro, el infierno que siente Oliveira en su búsqueda de algo que no sabe qué es (y sin embargo consciente de esa búsqueda “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo” -*Rayuela*, 1: 54-) y el que le hace pasar a la Maga con sus falsas acusaciones¹².

3. EROS, THANATOS, LUDUS

“¿Por qué me hacés sufrir, bobo? Ya sé que estás cansado, que no me querés más. Nunca me quisiste, era otra cosa, una manera de soñar.”¹³

Julio Cortázar. *Rayuela*, capítulo 20.

María y la Maga serán esas personas a las que los protagonistas aman pero al mismo tiempo a las que más harán sufrir; esto llega a convertirse en una especie de juego por el cual amor y muerte (sufrimiento) irán siempre unidos. A este respecto, algo similar sucede en el cuento “Ester Primavera” de Roberto Arlt, donde el personaje masculino confesará que “pienso a toda hora en Ester Primavera [a quien ama], la única criatura que he ofendido atrocemente. No, ésa no es la palabra. No la he ofendido, hice algo peor aún, arranqué de cuajo en ella toda esperanza de la bondad terrestre.”¹⁴

Tanto Horacio Oliveira como Juan Pablo Castel y asimismo el protagonista masculino innominado de “Ester Primavera” gustarán de atormentar a sus compañeras basándose en su propio juego erotanático, un juego que llegará

a límites insospechados¹⁵. De esta forma, harán constantes interrogatorios, llevarán situaciones hasta el extremo, se inmiscuirán en “malvados experimentos”¹⁶ e incluso -en el caso de Castel y del protagonista de “Ester Primavera”- llegarán a amenazarlas con el asesinato, o escribirán una carta infame, vejatoria, tergiversando las palabras de quienes se abrieron un poco a ellos, para causar el tormento¹⁷.

Sobre todo en la relación entre Oliveira y la Maga se fundirán *eros*, *thanatos* y *ludus* en una fusión perfecta. El amor es al mismo tiempo muerte, muerte “terriblemente dulce” a la que suele llegarse mediante el juego. Porque se aman, se mortifican, en una especie de juego sin más normas que las de amarse en el modo en que elijan. “Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella.” (*Rayuela*, 7: 79). La muerte es dulce, y es juego a su vez, su juego de amor.

El juego de amor consiste en la muerte y resurrección de los protagonistas, la creación de nuevos mundos, morir y resurgir de las cenizas como el fénix. “Se llegó así a saber que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía de ser de fénix” (*Rayuela*, 5: 75). La posibilidad de encuentro se da en el morir de amor para que pueda consumarse la resurrección del fénix. Enfrentándose uno al otro, precisamente uno frente al otro, es donde puede pretenderse el

¹² Véase, por ejemplo, cuando Horacio le reitera que se ha acostado con Gregorovius a pesar de que ella se lo niega constantemente.

¹³ *Rayuela*, Julio Cortázar (20: 130)

¹⁴ “Ester Primavera” en *El jorobadito*. Roberto Arlt (p.65). La edición manejada es *Cuentos Completos*. Editorial Losada. Madrid, 2002.

¹⁵ En sendos casos llegarán a producir la muerte a sus compañeras femeninas, aunque ésta sea de diversa índole. En Ester Primavera se da una muerte espiritual; María será asesinada por Juan Pablo Castel y la Maga, muy probablemente, terminará suicidándose (en caso de considerar que la Maga finalmente huya y no se tire al río, en cualquier caso se producirá una muerte interna, ya que es un personaje destrozado por la ineficiencia del amante).

¹⁶ “Ester Primavera” en *El jorobadito*. Roberto Arlt (p.74).

¹⁷ Respecto al motivo de “la carta”, en *Rayuela* igualmente aparecerá una, pero en este caso de naturaleza totalmente distinta, es la carta que la Maga escribirá a Rocamadour.

encuentro. Y este estar frente al otro puede verse de distintas formas, ya como el enfrentarse en el encuentro amoroso, “iguales y desnudos” (*Rayuela*, 5: 76), como el posicionarse uno frente al otro en su propia forma de ver el mundo, siendo Horacio un Mondrian y Lucía un Vieira da Silva, para usar la analogía expuesta en el capítulo 19 de *Rayuela* por ella misma, y estando situada la Maga frente a él rompiendo los puentes, reales o espirituales, mientras él espera en la orilla.

“Reconocimiento, verdadero conocimiento del ser en sí (...). En el amor, la vida se desnuda y se desanuda gozosamente para recobrar la plenitud, la integridad primigenias” expone Yurkievich, y es precisamente lo que les ocurre a Lucía y Horacio. “El amor imán, con su juego de atracciones y rechazos,” -continúa Yurkievich- “opera como causa de razón suficiente o sin razón causal, como conductor concertante/desconcertante de encuentros y desencuentros.” “Pleamar fusora y efusiva”, “amor transgresor que posibilita (...) el salto a la otredad”¹⁸. Y es que el amor de la Maga y Horacio se convierte en un “absorber simultáneo” (*Rayuela*, 7: 79) que enajena a ambos y que hace que se confundan las individualidades y se sea capaz, aunque sea por un instante, de matar al yo egocéntrico.

La forma en que Oliveira trata a la Maga, su forma de amarla, desembocará en parte la tragedia. A Oliveira le divierte “torturar” psicológicamente a la Maga, jugar -en ocasiones de forma algo cruel- con ella. Le toma el pelo constantemente y esto llega a convertirse en un juego de pareja; pero este juego, sin embargo, llega a límites que rozan la violencia. Horacio ama y odia a la Maga, ella lo exaspera y lo deslumbra a partes iguales, y por eso él la hace sufrir. Oliveira sabe dar en donde duele, y no duda en hacerlo, aunque después se arrepienta. Significativo a este efecto es el diálogo que Lucía y Horacio mantienen en el capítulo

20 (*Rayuela*, 20: 131-132) tras una situación conflictiva y delicada (él además le dará un manotón al pelo como si fuera una bofetada).

Horacio no quiere perder en ningún momento el control de la situación, pero además, no permite que la Maga opte por no seguirle el juego. Cuando ella se calla y agacha la cabeza es cuando él le da el manotazo en el pelo. Es su erotanismo continuo, donde el amor no puede ser solamente amor, sino que hay que unirlo al sufrimiento. Son sus muertes cotidianas, la muerte necesaria para la resurrección del fénix. A Horacio le gusta ver en los ojos de la Maga que él le importa (“-Por suerte te importa- dijo Oliveira- Si no me estuvieras mirando así te despreciaría. Sos maravillosa, con Rocamadour y todo.” -*Rayuela*, 20: 131-) y para ello primero la mortifica con situaciones de lo más crudas (la acusa falsamente, le da una “falsa bofetada”...). Llega un momento en que ella no soporta más el dolor y solamente le queda llorar, y cuando esto ocurre, Horacio, fingiendo indiferencia, se refiere a las lágrimas de ella diciendo que éstas estropean el gusto del mate, pasando la relevancia para Horacio de las lágrimas de ella, de su dolor, al hecho insignificante de que esté tomando mate. Se eleva la yerba por encima de la persona que sufre: no es que las lágrimas estropeen a la Maga, por dentro y por fuera -en tanto dolor del alma como enturbiamiento físico- sino que lo que es penoso que las lágrimas estropeen es el mate que se está tomando. Es una manera de seguir en el juego. La situación va condensándose hasta que llega un momento en que no se puede respirar. Y Horacio hábilmente se la ingeniará para ir diluyendo todo lo que ha ido creando. Ella le dice que se vaya, y hábilmente él responde que eso sería casi heroico, y como dista de ser un héroe, es mejor que se quede. Le dice palabras duras hablándole en broma, en un juego dialéctico que la Maga termina por seguir, y que hace que todo se vaya normalizando. Del dolor punzante y profundo se va pasando a un estado más relajado que finalmente concluirá en la risa de ambos, pues la Maga, al mirar a Oliveira, descubre en él los gestos que delatan su ironía, su doble sentido, y en ellos también ve su amor por ella, la imposibilidad de confesarle cuánto la ama y sin embargo el decirselo acudiendo precisamente

¹⁸ Yurkievich: “Eros Ludens (Juego, amor, humor según *Rayuela*)” en *Rayuela* / Julio Cortázar. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.) España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16) p.762-763

a frases que expresan todo lo contrario, como es “No me quedo (...) mucho menos porque vos y yo tengamos todavía algo en común” (*Rayuela*, 20: 132).

Al final del capítulo, la Maga le preguntará por qué la mortifica de esa manera, y la respuesta de Horacio es esencial en este ámbito que tratamos de amalgamación entre amor, muerte y juego: “-Ah, vos querés saber por qué todo esto. Andá a saber, yo creo que ni vos ni yo tenemos demasiado la culpa. No somos adultos, Lucía. Es un mérito pero se paga caro. Los chicos se tiran siempre de los pelos después de haber jugado. Debe ser algo así. Habría que pensarlo.” (*Rayuela*, 20: 139).

4. LA FIJACIÓN AMOROSA

*“Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. (...) A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige.”*¹⁹

Julio Cortázar. *Rayuela*, capítulo 93

“Te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto (...) me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado” (*Rayuela*, 93: 484). Este “querer porque no sos mía” es lo que le ocurrirá tanto a Oliveira como a Juan Pablo Castel. Desean lo oculto, lo que está del otro lado, pero sin poder llegar a la otredad, sin la plena unión de las almas; ellos mismos serán la causa de que el puente se rompa, de que los dos extremos no lleguen a unirse. Son personajes imbricados en la soledad y la desolación, atrapados en el “laberinto de la soledad”²⁰ del cual no pueden salir (salir del laberinto de la soledad es también salir del yo y encontrarnos con el otro, llegar a la otredad). Se encuentran en el borde de la otredad pero sin poder franquearlo, sin atreverse a dar

el salto con el que avanzarían en esa escala hacia el Cielo de la rayuela, hacia la salida del túnel.

En los protagonistas aparece el “síndrome de Beatriz”²¹, pero en este caso tal síndrome es el dolor por la pérdida de lo que nunca ha llegado a sublimarse, el sufrimiento por la ausencia del ser amado, pero un ser amado del que los protagonistas han tomado plena conciencia cuando ya no había remedio, cuando no existía redención posible. La Maga ya habrá desaparecido cuando Oliveira perciba su verdadero amor por ella, y a María le habrá dado muerte el propio Juan Pablo Castel, imposibilitando su propia redención. En este aspecto podríamos establecer puntos de conexión no solamente entre *El túnel* y *Rayuela*, sino también con *Pedro Páramo*. En esta última novela, Susana San Juan representará a una Beatrice que llega a manos de Pedro Páramo sin posibilidad de amar, puesto que tras larga espera, cuando por fin se produce el encuentro, Susana está loca -y morirá prontamente-. Igualmente en el cuento de Arlt “Ester Primavera”, nos encontraremos con esta Beatrice con la que también el protagonista romperá toda posibilidad de vínculo, de unión, de redención, al arrancar “de cuajo en ella toda esperanza de la bondad terrestre”^{22,23}. Se trata en sendos

²¹Véase *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Vicente Cervera Salinas. Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2008. En él se expone lo que esto significa para el autor y en lo que nos hemos basado para hacer esta afirmación.

²² Ester Primavera” en *El jorobadito*. Roberto Arlt (p.65).

²³ Solamente cuando el daño ya esté hecho serán conscientes de su verdadero amor, y sabrán que las recordarán hasta el último momento de su existencia. Así el protagonista de “Ester Primavera” pensará que “mi alegría es saber que cuando esté moribundo, y los enfermeros pasen a mi lado sin mirarme, la imagen desgarrada de la delicada criatura vendrá a acompañarme hasta que muera” (p.77). Por otra parte, esta imagen de la delicada criatura es la que verá Pedro Páramo en el momento de su muerte, verá a su Beatrice, a Susana San Juan. En el caso de Castel, toda la novela que escribe en la cárcel viene dada por el recuerdo de María y la explicación de los motivos que le llevaron a

¹⁹ *Rayuela*, Julio Cortázar (93: 485)

²⁰ Octavio Paz escribe *El laberinto de la soledad* en 1950.

casos de Beatrices sin Paraíso, pero esto, en esencia, es algo imposible. La Beatrice de Dante se sitúa en el Paraíso, donde, tras un arduo recorrido, éste podrá volver a encontrarse con ella, aunque este encuentro suponga la pérdida para siempre, como diría Borges; sin embargo, se produce la sublimación. En los casos de *Rayuela*, *El túnel* y *Pedro Páramo*, al partir del hecho de que sus respectivas Beatrices son Beatrices sin Paraíso, la posible sublimación se ve sesgada desde el primer momento. Es una fijación amorosa sin posibilidad de redención.

En el caso de Juan Pablo Castel, tras la muerte de la única persona que podía comprenderlo y salvarlo de la soledad, ya en la cárcel (física y espiritual), decidirá relatar la historia de su crimen, con la única intención y esperanza de que alguna persona llegue a entenderlo, “AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.” (*El túnel*, II: 64). Es decir, sabiendo que ha matado a la única persona que lo entendió, necesita seguir buscando e intentar que alguien más pueda llegar a hacerlo, para poder salir de ese “laberinto de la soledad”, de ese único túnel que es el suyo.

Oliveira, por su parte, tras la pérdida de la Maga, “intenta todas las alquimias de sustitución”²⁴, como indica Carlos Fuentes, y sigue buscándola incansablemente, creyendo verla en todas partes, reproduciéndola en otras mujeres, de forma indefinida o concreta (Talita)²⁵. Asimismo será consciente de su dolor por

matarla. Y por último, Oliveira sabe que hasta el último momento de su existencia no podrá dejar de evocar la presencia de su Maga, buscándola indefinidamente.

²⁴ Carlos Fuentes: “Rayuela: la novela como caja de Pandora” en *Rayuela / Julio Cortázar*. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.) España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16) p.704

²⁵ “Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento, se sumaba quizá a otras fuerzas, las articulaba y las fundía (...). Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo co-

la ausencia y en su monólogo interior pensará: “qué tengo yo para jactarme de nada, ni a vos te tengo yo porque estaba bien decidido que tenía que perderte (ni siquiera perderte, antes hubiera tenido que ganarte)” (*Rayuela*, 34: 249). Horacio, en este momento de comprensión y aceptación de la pérdida, expresará mentalmente lo que nunca pudo expresarle a la Maga, le confesará que el imperfecto fue siempre él -aunque en realidad se lo está confesando a sí mismo- y así observaremos: “Oí, esto sólo para vos, para que no se lo cuentes a nadie. Maga, el molde hueco era yo, vos temblabas, pura y libre como una llama, como un río de mercurio, como el primer canto de un pájaro cuando rompe el alba, y es dulce decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas, y que tuviéramos derecho a emplearlas. Dónde estarás, dónde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente (...) y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos, (...) y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, (...) algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.” (*Rayuela*, 34: 252).

Pero sin la Maga, ¿es posible que Oliveira pueda llegar hasta su Cielo? En su obstinación por la traslación de ésta a otras personas, verá a Talita jugando a la rayuela, y en ese instante para Horacio será la Maga. Al igual que le habría ocurrido a ella, Talita pierde en la tercera casilla, y entonces Oliveira le confesará que la Maga “es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a tropezones con el mundo. Gracias a lo cual, te lo digo de

rrer al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala” *Rayuela*, Julio Cortázar (48: 348)

paso, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás.” (*Rayuela*, 54: 376). Oliveira, tarde, se ha dado cuenta de que la Maga es absolutamente perfecta para él, es su Beatrice perdida para siempre, pero al no creer en el Paraíso -al menos no en un Paraíso como el de Dante- es totalmente imposible que pueda volver a verla allí. La Maga ha desaparecido y su desaparición condiciona un vacío. Oliveira intentará aferrarse a las posibles dudas de que siga viva, y ansiará que siga viviendo -aunque sea “fantasmalmente”- en otras, pero sabiendo que en el fondo no es así. “Cree que está muerta, Manú, y al mismo tiempo la siente cerca y esta noche fui yo”²⁶, dirá Talita a Traveler. Realmente Horacio piensa que la Maga se tiró al río (y éste era un río real y no metafísico como en el que podría ahogarse Oliveira); la Maga para él es una ahogada en París, pero sin embargo no podrá dejar de buscarla, a ella físicamente (“por las dudas” -*Rayuela*, 48: 346-) en el Cerro de Montevideo, y buscarla en otras, en cualquier otra y en otra particular que es Talita.

Oliveira intenta llegar a su Cielo sin darse cuenta de que en éste tenía que estar la Maga, ya que ella podía ofrecerle un estado de libertad, con lo cual toda posibilidad se reduce en cuanto ella desaparece. Por eso la busca -y la encuentra, en otros cuerpos y otras caras-, y por eso también jugará a la rayuela desde la ventana tirando puchos de tabaco -aunque, eso sí, sin pasar de la casilla ocho-, intentando llegar a ese “kibbutz de deseo” hasta el último momento, cuando desde la ventana vea a Talita “mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hu-

biera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó.” (*Rayuela*, 56: 409)²⁷.

Horacio dudará entre precipitarse al vacío o darse una nueva oportunidad para intentar descifrar y vivir esa vida a la que aspiraba, pero sabiendo que nunca podrá dejar de sentir ese dolor por la ausencia, y que habrá de recordar eternamente a la Maga, reencontrándose con ella efímeramente en esos instantes “terriblemente dulces”, y todo “porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. (...) Una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo” (*Rayuela*, 36: 270).

²⁶ *Rayuela*, Julio Cortázar (55: 383) ó (133: 584). Esta doble referencia se debe a si se sigue una lectura lineal o bien se opta por leer los “capítulos prescindibles”, respectivamente.

²⁷ Podríamos observar que el número tres juega un papel importante en *Rayuela*. Si bien en el “lado de allá” nos encontramos con el triángulo erótico-amoroso entre Oliveira-la Maga-Gregorovius, en el “lado de acá” se nos presentarán otros dos triángulos, siendo éstos el compuesto por la Maga(o su recuerdo) -Oliveira-Talita e igualmente el que constituyen Talita (vista en parte como la Maga)-Oliveira-Traveler. Por otro lado, Talita perderá a la rayuela precisamente en la casilla número tres, y desde allí observará a Horacio al final del capítulo 56 (procediendo Oliveira a una identificación entre Talita y la Maga mediante esta casilla). Horacio, por otra parte, le asegurará a Talita que a la Maga le habría ocurrido exactamente lo mismo, y por tanto, si la Maga no pasó de la casilla tres, no podrá ir nunca más allá de esa casilla puesto que ha desaparecido. Por si esto fuera poco, encontraremos a Talita pensando en Horacio y Traveler como si “los tres estuvieran bailando una lenta figura interminable.” (47: 345), una figura que puede relacionarse con la que Horacio expone al final del capítulo 34 hablándole mentalmente a la Maga.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante: *Divina Comedia*. Edición en tres volúmenes. Traducción de Ángel Crespo e ilustraciones de Miquel Barceló. Círculo de Lectores - Galaxia Gutemberg. Barcelona, 2002 / 2003.
- ARLT, Roberto: "Ester Primavera" en *Cuentos Completos*. Editorial Losada. Madrid, 2002.
- CERVERA, Vicente: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2008.
- CORTÁZAR, Julio: *Obras completas I*. Editorial RBA. Barcelona, 2005.
- CÓRTAZAR, Julio: *Rayuela*. Colección Archivos. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. España: Archivos, CSIC, 1991. Unesco.
- CORTÁZAR, Julio. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica*. Edición de Saúl Yurkievich. Alfaguara. Madrid, 1994.
- FUENTES, Carlos: "Rayuela: la novela como caja de Pandora". En *Rayuela / Julio Cortázar*. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.)
- España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16)
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Cátedra. Madrid, (1993) 2009.
- RULFO, Juan: *Pedro Páramo*. Cátedra. Madrid, 2005.
- SÁBATO, Ernesto: *El túnel*. Cátedra. Madrid, 2008.
- VALLEJO, César: *Los heraldos negros*. En *Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.
- VALLEJO, César: *Poemas humanos*. En *Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.
- VALLEJO, César: *Trilce*. En *Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid, 2006.
- YURKIEVICH, Saúl: "Eros Ludens (Juego, amor, humor según Rayuela)". En *Rayuela / Julio Cortázar*. Edición crítica. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coord.) España: Archivos, CSIC, 1991 (Colección Archivos nº 16)

ISABEL ABELLÁN CHUECOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA