

Laberinto (*Rayuela*) de la soledad

Angela Olivos Muñoz
Universidad de Concepción

Resumen/ Abstract

El siguiente artículo es un análisis interpretativo de *Rayuela* (1963), la emblemática y reconocida novela de Julio Cortázar. “Laberinto (*Rayuela*) de la soledad”, plantea una lectura del texto de Cortázar a partir de algunos conceptos otorgados por Octavio Paz, que permiten comprender *Rayuela* desde su esencialidad; es decir, a través de la simbología que en ella se encuentra. Tanto Paz como Cortázar coinciden en la siguiente premisa: la vida está colmada de caminos, y tanto el hombre como la mujer están destinados a recorrerlos y a descubrir que no hay método ni respuestas para llegar al tan anhelado centro del laberinto o cielo de la rayuela; sólo se sabe que el individuo nace y muere solo, y que el deseo –utópico- de superar esta soledad traza el recorrido o señala el sendero para llegar a la comunión con el otro.

Palabras claves: Laberinto, kibbutz, centro, héroe, soledad.

The following article is an interpretive analysis of *Rayuela* (1963), Julio Cortázar’s emblematic and acknowledged novel. “The Labyrinth (*Rayuela*) of Solitude”, raises a reading of Cortázar’s text based on concepts presented by Octavio Paz, which allow to understand *Rayuela* from its essence, i. e. through the system of symbols within it. Both Paz and Cortázar concur with the following premise: life is filled with paths and both men and women are meant to walk them and to discover there are no methods or answers to reach the yearned centre of the labyrinth or hopscotch’s heaven, it is only known that the individual is born and died alone, and that the –utopian- desire to surmount this solitude delimits the route or shows the path to reach communion with the other.

Key words: Maze, kibbutz, center, hero, loneliness.

Rayuela es un viaje colmado de signos y significados, y el primero de ellos radica en el mismo nombre de ésta. ¿Qué nos quiere decir Cortázar al nombrar su novela como un juego callejero? La respuesta es clara: todo juego encierra una ceremonia, un rito; pero, sobre todo, la rayuela encierra en sí misma un laberinto. Si bien Cortázar afirma que su novela debió llamarse *Mandala*¹, pues “había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo religión tibetana” (Harss, 1981: 266), tanto la rayuela como el mandala tienen puntos en común: primero, la característica antes mencionada del laberinto; segundo, que

¹ El mandala es el “laberinto místico de los budistas semejante en su diseño a la rayuela, rectángulos o cuadrados yuxtapuestos, sobre los cuales los monjes ejercitan sus poderes de meditación y progreso espiritual” (Zapata, 1974: 667). Otra definición de mandala es la referida a su simbología: “Es un resumen de la manifestación espacial, una imagen del mundo, al mismo tiempo que la representación y actualización de poderes divinos; es también una imagen psicagógica, propia para conducir a quien la contempla a la iluminación” (Chevalier, 1986: 679).

consiste en ir cumpliendo o pasando por “una serie de etapas espirituales” (Harss, 1981: 266). Sin embargo, hay una diferencia clave entre estos dos conceptos; la rayuela, a diferencia del mandala, requiere un peregrinaje, una vivencia, entre cada estación de este juego para avanzar desde el mundo terrenal en el que el jugador se encuentra, hacia el mundo superior o celestial:

“La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (Et tous nos amours, sollozó Emmanuèle boca abajo), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (Je n’oublierai pas le temps des cèrises, pataleó Emmanuèle en el suelo) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato” (222-223).

El personaje de Horacio está inserto a tientas en el juego de la rayuela. Como todo juego lo requiere, él debe aprender a avanzar por las casillas para alcanzar el cielo -fin último de todo jugador- al cual Oliveira anhela llegar para encontrar su kibbutz. Pero para obtener lo deseado “no hay método, tan sólo una larga preparación” (Deleuze y Parnet, 1980: 11). Horacio navega entre los senderos de la rayuela deseando alejarse del espacio Tierra, de todos esos aspectos de la realidad convencional que lo ahogan; por tanto, lanza una y otra vez la piedra, a veces avanzando, otras retrocediendo. Al ser la rayuela un “ejercicio de preparación para la vida” (Menéndez, 1963: 132), cabe preguntarse: ¿acaso están los personajes de *Rayuela* jugando? Claro que sí. Pero para ellos, este “laberinto no es un entretenimiento de domingo matinal o de la rínglera nocturna. Es [...] una distancia entre cielo y tierra, recorrida y acariciada por el simbolismo de la progresión numeral como una infinita arborescencia derivada de la rayuela infantil” (Lezama, 1977: 13) y, como tal, es tomado con bastante importancia y seriedad. Las reglas de la rayuela son las mismas que las de la vida; es decir, “el jugador no puede ser obligado a jugar” (Menéndez, 1963: 131). En *Rayuela* está presente “la autenticidad de los juegos infantiles y [...] las emociones reales que suscitan entre los participantes” (Zapata, 1974: 667).

A pesar de los insistentes intentos de Oliveira por llegar al cielo de la rayuela, no logra encontrar la forma adecuada de hacer caer la piedra en la casilla indicada. Nuevamente, la solución se la entrega el personaje femenino de Lucía, a quien Cortázar llama, no en vano, *la Maga*. Ella, dentro de su ingenuidad y simpleza, intuye cuál es el camino que contiene la puerta hacia el kibbutz, conteniendo en sí misma la aparente explicación de la vida y la conexión más íntima entre lo humano y lo sagrado.

“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, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, sí, llegar al Cielo a patadas, llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l’azur l’azur l’azur l’azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz” (223).

La Maga, desde una perspectiva mitológica, es una “mediadora entre dos mundos, interior o el cielo espiritual y el exterior o tierra física” (Noble, 1991: 33) y es, por tanto, la única capaz de recorrer la rayuela, de conectar todo aquello que se encuentra en la Tierra, estar presente en estos territorios, transitarlos como un pez rompiendo con los ríos metafísicos. Ella también se conecta con lo sagrado alzándose como un ave que vuela con fluidez por el cielo; es la única que posee los aspectos femeninos que le permiten tener “la capacidad de moverse entre los cielos y las regiones inferiores” (Zweig, 1993: 233). De esta forma, “la actitud de la Maga permite el contacto visual con la divinidad y al mismo tiempo contacta los elementos más físicos como el agua y la tierra, las copas y las monedas a sus pies. Ella sabe que el ego debe mediar entre la Naturaleza y lo Divino para llegar finalmente a comprender que los dos son uno” (Noble, 1991: 35).

Según esta interpretación, Lucía ya no es la simple mujer que llega a París con un hijo a cuestas, sino que su propia imagen mítica encarna lo propiamente femenino. Ella es la enlazadora de mundos, una de esas figuras que “nadan los ríos y los cielos de la otredad. Y lo hacen sin saberlo” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 203), y es también quien vincula las cosas vivas debido a su conexión íntima con los otros: “La Maga es tal porque para jugar rayuela son necesarias *una piedrita y la punta de un zapato*” (Nifantini, 1993: 4).

Horacio, en contraposición, es un ser que todo lo disocia a pesar de sus anhelos por llegar a una “unión”. Su carácter es distante e impersonal, por lo tanto no logra ni siquiera sostener los lazos con una comunidad. Oliveira vive en la individualidad, mira desde el “Olimpo desapasionadamente las luchas mortales, es un alma aislada que busca la claridad y la amplitud de su mente” (Zweig, 1993: 81); pero siempre desde un plano racional. No es casualidad que la Maga se compare a sí misma con María Elena Vieira da Silva y a Horacio con Piet Mondrian, pues Vieira tiene la capacidad de pintar “como si observara desde el cielo, como un pájaro, o como se imaginara o intentara visualizar algo lejano” (Serra, 2010: s/nº), algo similar a la forma de vivir de la Maga. Horacio, en cambio, sólo se queda en la estructura:

“—Yo creo que te comprendo —dijo la Maga, acariciándole el pelo—. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. Eso que hablaban la otra noche... Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva.

—Ah —dijo Oliveira—. Así que yo soy un Mondrian.

—Sí, Horacio.

—Querés decir un espíritu lleno de rigor.
 —Yo digo un Mondrian.
 — ¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva?
 —Oh, sí —dijo la Maga—. Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta.
 —Dejemos a los poetas —dijo Oliveira—. Y no lo hagás quedar mal a Mondrian con la comparación.
 —Mondrian es una maravilla, pero sin aire. Yo me ahogo un poco ahí adentro. Y cuando vos empezás a decir que habría que encontrar la unidad, yo entonces, veo cosas muy hermosas pero muertas, flores disecadas y cosas así.
 —Vamos a ver, Lucía: ¿Vos sabés bien lo que es la unidad?
 —Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así —dijo la Maga—. La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. ¿Es así, no?
 —Más o menos —concedió Oliveira—. Es increíble lo que te cuesta captar las nociones abstractas. Unidad, pluralidad... ¿No sos capaz de sentirlo sin necesidad de ejemplos? No, no sos capaz” (88).

La Maga como Helena Vieira da Silva miran el mundo desde otra perspectiva, ya no desde el concepto de unidad que requiere de un orden como el que necesita Horacio para encontrar lo que busca; sino desde la “perturbación del orden” (Serra, 2010: s/nº) presenciados en la obra de Vieira, en la cual es clara la expresión de la “deconstrucción de la perspectiva” (Serra, 2010: s/nº). La Maga rompe “los ‘diques del orden’ dictado por el logos, para asumir un devenir ilimitado (también deviene golondrina) donde ‘lo más y lo menos van siempre de adelante’, esquivando suavemente lo igual, el límite, lo mismo o lo semejante. Dulce náyade del Sena², la Maga, como lo ha llegado a entender Horacio, nada los ríos metafísicos” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 203). Oliveira también desea llegar al cielo de la rayuela, pero su recorrido lo realiza casilla por casilla, de la 1 hasta la 10, consecutivamente; organizando en su mente esquemas coherentes, entendiendo lógicamente su sistema de avance y no comprendiendo que “el amor es [...] desorden, transgresión” (Paz, 1972: 178). La Maga, que puede “vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga” (108), tiene la capacidad de pasar directamente de la Tierra al cielo, sin realizar el recorrido intermedio, pues ella posee esa libertad en su esencia: “El espíritu libre es un viajero del mundo de los símbolos, que no se dirige, sin embargo, a una meta final, porque no existe, y, sobre todo, con su existencia, paradójicamente privaría de sentido a cualquier itinerario. Los espíritus libres que tienen conciencia de esto buscan una ‘filosofía del mañana’” (Vattimo, 1989: 151); ella comprende que no hay principio ni fin, sólo un eterno fluir por las vías que conoce y que dibuja con su cuerpo tal como Vieira da

² En el artículo “El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: *nada más que ser feliz*” se señala respecto de la Maga: “La Maga-náyade es esa ‘materia mental’ que se mueve como las aguas ‘encrespadas y mudables’ [...] El Sena, con su luz de ceniza y olivo, sus puentes, es el territorio natural de la Maga” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 203). Sobre su condición de náyade, los autores aclaran que ésta significa “ninfa de las aguas” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 209).

Silva en sus obras, abriendo y cerrando las puertas del laberinto sin ninguna dificultad. Cortázar retrata a la Maga como una mujer que porta en sí misma parte de la sabiduría necesaria para guiar a Horacio por el laberinto de la rayuela, aunque ella no lo sepa:

“Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo” (108).

Siguiendo la línea de la historia y de la mitología, “lo femenino ha sido enlazado como la conciencia del hombre, como el símbolo de su sabiduría. La musa del hombre [...] su inspiración, la luz que le guía” (Zweig, 1993: 66). En otras palabras, como menciona Octavio Paz, al representar la mujer lo “otro” es transformada por el hombre en un instrumento, un “medio para obtener el conocimiento y el placer, vía para alcanzar la supervivencia, la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa” (Paz, 1972: 177)

De igual manera, es posible relacionar esta concepción de lo femenino con la Maga, como también con la imagen de Sofía, figura femenina que personifica a la sabiduría, pues en ella se encuentran aquellos aspectos que “eternamente guían hacia lo alto [...], la sabiduría es una inspiración en el sendero de la realización” (Argüelles y Argüelles, 1989: 61). Oliveira es conducido por esta mujer sabia y mítica, por la *Maga ninfa*, una mujer que contiene un “saber no organizado metro a metro, centímetro a centímetro, como lo exige el poder panóptico³” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 211). Horacio no puede liberarse de este último, pues el hombre debe abandonarse en los brazos de la ninfa y dejarse conducir por ella para llegar a ese conocimiento.

La Maga es la única que puede darle a Oliveira “la posibilidad de acceder a otro modo de pensar” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 192), de entregarle “una ‘llave’, un ‘puente’, un ‘hueco’ que permita franquear el abismo, dar el salto hacia el otro lado, en busca de ese saber que ‘no sabe’, pero entiende todo” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 204). En este sentido, la Maga le entrega señales a Horacio para que pueda llegar al centro del laberinto en donde se encuentra lo necesario para comprender que su búsqueda está dentro de sí y no fuera:

“Y así es como los que nos iluminan son los ciegos.

Así es como alguien, sin saberlo, llega a mostrarte irrefutablemente un camino que por su parte sería incapaz de seguir. La Maga no sabrá nunca cómo su dedo apuntaba hacia la fina raya que triza el espejo, hasta qué punto ciertos silencios, ciertas atenciones absurdas, ciertas carreras de ciempiés deslumbrado eran el santo y

³ José Manuel y Mario Rodríguez señalan respecto del concepto de panóptico: “Empleado en el siglo XVIII por Jeremías Bentham para designar una construcción arquitectónica carcelaria, fue reelaborado por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* para pensar ‘un modelo generalizable de funcionamiento, una nueva manera de definir las relaciones de poder en la vida cotidiana de los hombres’. Nosotros lo proyectamos a la literatura en un nivel no previsto por el filósofo al considerar al narrador omnisciente, el de la novela realista por ejemplo, como un narrador panóptico cuya función, luego de instalarse en un lugar donde todo lo ve, es, precisamente, vigilar a sus personajes, castigar a los transgresores de toda norma y premiar a los que la acatan” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 190).

seña para mi bien plantado estar en mí mismo que no era estar en ninguna parte. En fin, eso de la fina raya... Si quieres ser feliz como me dices/ No poetices, Horacio, no poetices” (440).

Sin embargo, la Maga es mostrada como una mujer ingenua. Ni siquiera ella comprende a cabalidad el poder que en su interior posee, es guiada únicamente por un sentimiento de amor que le otorga la capacidad para llegar al centro del laberinto: “La felicidad en las ninfas está conectada a la *ignorancia*” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 211). Es por esta razón que es sometida a la *tiranía de Apolo*⁴ y utilizada por el personaje masculino de Oliveira. Lucía es conducida por impulsos plenamente dionisíacos, en ella se presenta una *condición primigenia* que se “expresa en ese flujo molecular de *saberes sometidos* y ancestrales que ellas (*las ninfas*) portan” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 202) y que, para conveniencia del poder panóptico, debe ser enterrado. Es por esta razón que la Maga en la historia de *Rayuela* es considerada como un personaje ‘tonto’⁵, ‘ignorante’⁶ y ‘torpe’⁷, y es descrito con “términos despectivos producidos por el mundo masculino –el padre y el esposo– para conjurar algo que nunca podrán entender: el pensamiento de la alteridad” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 195). Es por su condición de *otro* que no es comprendida, pues “entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen, el de la imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste” (Paz, 1972: 177). Por esta razón, José Lezama Lima en el texto *Cortázar y el comienzo de la otra novela* afirma que “Cortázar considera a La Maga una concreción de nebulosa que trae lo vital y lo vitalista en una comunicativa canción de Schumann. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía” (Lezama, 1968: 16), pues ella es la portadora de ese conocimiento que debe ser escondido. Horacio, portador del legado masculino, apolíneo, occidental y racionalista, utiliza a la Maga al hacerle creer que su amor es correspondido. Sin embargo, él sabe que no la ama; ella es sólo un puente para descubrir la forma de llegar al encuentro con el centro:

⁴ Sobre la tiranía de Apolo, José Manuel y Mario Rodríguez señalan: “Sabemos que este Dios, en el mito griego, estableció relaciones tortuosas de atracción y persecución mortal de las ninfas. Siempre quiso destronar sus poderes y borrar todo vestigio de un conocimiento distinto y trasgresor. Para conseguir lo último, impuso otro modo de saber, el apolíneo, sepultando lo que no le convenía” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 203).

⁵ “—Y bueno —dijo Horacio—. Lo mismo da ahora que cualquier otra vez. Sos tan tonta, muchachita, si supieras lo tranquila que podés dormir” (467-468); “—Era tan tonta —dijo Etienne—. Alabados sean los tontos, etcétera. Te juro que hablo en serio, que cito en serio. Me irritaba su tontería, Horacio porfiaba que era solamente falta de información, pero se equivocaba” (537).

⁶ Respecto de su ignorancia, el texto señala: “Todos suspiraban cuando ella hacía alguna pregunta. Horacio y sobre todo Etienne, porque Etienne no solamente suspiraba sino que resoplaba, bufaba y la trataba de estúpida. «Es tan violeta ser ignorante», pensó la Maga, resentida” (142). Y también: “Me abrazabas con toda tu fuerza y querías saber adónde había estado, pero yo no te lo decía porque eras una carga en el Louvre, no se podía andar con vos al lado, tu ignorancia era de las que estropeaban todo goce, pobrecita” (203).

⁷ La torpeza de la Maga y lo que ella suscita es descrita de la siguiente forma en la novela de Cortázar: “Mundo-Maga que era la torpeza y la confusión” (18), “siempre torpe y distraída y pensando en pájaros pintos o en un dibujito que hacían dos moscas en el techo del coche” (16), “lo horrorizaba la torpeza de la Maga para fajar y desfajar a Rocamadour, sus cantos insoportables para distraerlo, el olor que cada tanto venía de la cama de Rocamadour, los algodones, los berridos, la estúpida seguridad que parecía tener la Maga de que no era nada, que lo que hacía por su hijo era lo que había que hacer” (89).

“Supongo que la Maga se hacía ilusiones sobre mí, debía creer que estaba curado de prejuicios o que me estaba pasando a los suyos, siempre más livianos y poéticos. En pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses” (25).

Rayuela traza una reescritura del héroe mítico encarnado en Oliveira; su lucha por encontrar el centro del laberinto —que él supone heroico, como él— desconoce e ignora la verdad encerrada en la imagen de la Gran Diosa, sabiduría encarnada en la Maga, quien aparece y desaparece entregándole las señales necesarias para descubrir el camino hacia su anhelado kibbitz. Cuando Horacio abandona a la Maga sin comprender su real importancia, comienza su confusa huida por los senderos de la soledad y la angustia, los cuales sólo lo llevan hacia la pérdida del centro. Sin embargo, Oliveira no renuncia a su búsqueda, sólo se aparta de la ninfa náyade que ilumina el sendero del *vertiginoso laberinto*. De igual forma, al dejar a Lucía pierde la posibilidad de encuentro con el otro. Así lo comprueba el propio texto cuando, luego de la muerte de Rocamadour, el Club de la Serpiente lo expulsa de su comunidad, pues “la Maga es la que guarda una más profunda relación con todo el Club” (Lezama, 1968: 17), ella es la que conecta los mundos, la serpiente cósmica “portadora del mundo, al que asegura su estabilidad” (Chevalier, 1986: 927), aquélla que puede ascender desde la tierra en dirección al cielo y viceversa. Aunque parezca que Lucía no comprende las conversaciones del Club ni sus discusiones sobre arte y filosofía, ella era capaz de rescatar la esencia de las cosas por medio de su sensibilidad y, por lo mismo, estaba más conectada al cielo que el resto de los personajes. Etienne explica en la novela esta diferencia de percepción entre ellos y la Maga:

“4. — Era capaz de felicidades infinitas, yo he sido testigo envidioso de algunas. La forma de un vaso, por ejemplo. ¿Qué otra cosa busco yo en la pintura, decime? Matándome, exigiéndome itinerarios abrumadores para desembocar en un tenedor, en dos aceitunas. La sal y el centro del mundo tienen que estar ahí, en ese pedazo del mantel. Ella llegaba y lo sentía. Una noche subí a mi taller, la encontré delante de un cuadro terminado esa mañana. Lloraba como lloraba ella, con toda la cara, horrible y maravillosa. Miraba mi cuadro y lloraba. No fui bastante hombre para decirle que por la mañana yo también había llorado. Pensar que eso le hubiera dado tanta tranquilidad, vos sabés cuánto dudaba, cómo se sentía poca cosa rodeada de nuestras brillantes astucias.

5. — Se llora por muchas razones —dijo Ronald—. Eso no prueba nada.

4. — No vale la pena que te conteste. Ella hubiera comprendido mucho mejor. En realidad vamos todos por el mismo camino, sólo que unos empezamos por la izquierda y otros por la derecha. A veces, en el justo medio, alguien ve el pedazo de mantel con la copa, el tenedor, las aceitunas.

3. — Habla con figuras —dijo Ronald—. Es siempre el mismo.

2. — No hay otra manera de acercarse a todo lo perdido. Lo extrañado. Ella estaba más cerca y lo sentía. Su único error era querer una prueba de que esa cercanía valía

todas nuestras retóricas. Nadie podía darle esa prueba, primero porque somos incapaces de concebirla, y segundo porque de una manera u otra estamos bien instalados y satisfechos en nuestra ciencia colectiva” (431-432).

Tanto la separación con la Maga como la dispersión del Club de la Serpiente se deben a que Horacio no es capaz de comprender esa esencialidad. Él existe en su condición de occidental siendo “el producto de esa tradición incubada por el pensamiento griego y el monoteísmo judío. Todos sus logros (y fracasos) derivan de esa tradición y a ella se deben” (Alazraki, 1994: 229)⁸, porque sólo entiende desde lo conceptual lo que significa la unidad. Oliveira no consigue mantener una comunidad, a pesar de que la añora; por eso, cuando se le presenta, no es capaz de vivirla y por eso también la pierde con facilidad: “*Nadie se puede salvar o condenar por su cuenta y sin que su acto afecte a toda la colectividad*” (Paz, 1972: 87). Es por eso que, “a pesar de todas estas precauciones el grupo no está a salvo de la dispersión. Todo puede disgregarlo [...] Apenas el grupo se divide, cada uno de los fragmentos se enfrenta a una nueva situación: la soledad, consecuencia de la ruptura” (Paz, 1972: 87). Esta situación es la que afecta a Horacio y es la que provoca la separación del Club de la Serpiente:

“Inútil. Condenado a ser absuelto. Vuélvase a casa y lea a Spinoza. La Maga no sabe quién es Spinoza. La Maga lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pérez Galdós y las olvida en seguida. Nunca sospechará que me condena a leer a Spinoza. Juez inaudito, juez por sus manos, por su carrera en plena calle, juez por sólo mirarme y dejarme desnudo, juez por tonta e infeliz y desconcertada y roma y menos que nada. Por todo eso que sé desde mi amargo saber, con mi podrido rasero de universitario y hombre esclarecido, por todo eso, juez. Dejate caer, golondrina, con esas filosas tijeras que recortan el cielo de Saint-Germain-des-Prés, arrancá estos ojos que miran sin ver, estoy condenado sin apelación, pronto a ese cadalso azul al que me izan las manos de la mujer cuidando a su hijo, pronto la pena, pronto el orden mentido de estar solo y recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia. Y con tanta ciencia una inútil ansia de tener lástima de algo, de que llueva aquí

⁸ Para completar esta interpretación es necesario situarla históricamente, a saber: “El fundador de esta visión racionalista y optimista del mundo es Sócrates. Su filosofía es exactamente lo contrario del espíritu dionisiaco; en ella el mundo apolíneo de la forma definida se cierra sobre sí mismo, rechazando toda relación con lo diverso, con la oscuridad de donde viene y que lo somete continuamente a debate. De aquí la desconfianza de Sócrates ante las pasiones, el instinto, todo aquello que no se refiere al conocimiento claro de la conciencia. Incluso lo divino, en el mundo de Sócrates, es pura y simple sanción y garantía del orden establecido: no es más, como en la tragedia dionisiaca, ‘alegre esperanza’ en otro mundo donde la ley de la individualización sea suspendida, donde cesen los conflictos y todo sea libre creación. En la tragedia euripídea, lo divino es el *deus ex machina*, una especie de dios cartesiano que garantiza al público la veracidad del mito y la racionalidad y justicia de su desenlace. Este dios es, en este sentido más literal del término, el dios de las máquinas. Característico de la tragedia euripídea, en efecto, es ‘el reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, e incluso por un *deus ex machina* propio, a saber el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior, el creer en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia...’. El egoísmo superior que rige, como principio supremo, el mundo del realismo euripídeo, es la ratio científico-técnica que ha sabido dominar las fuerzas de la naturaleza” (Vattimo, 1989: 49-50).

dentro, de que por fin empieza a llover, a oler a tierra, a cosas vivas, sí, por fin a cosas vivas” (108).

El momento en el que el héroe niega aquello que lo guía, como sucede cuando Horacio niega el mundo-Maga, es mencionado como *la negativa al llamado*⁹. Oliveira rechaza el hilo que la Maga le extiende, se desprende de él perdiendo el camino y su kibbutz, y es en este instante cuando se refleja con más intensidad al personaje masculino envuelto en lo absurdo y en profundas divagaciones. Horacio comienza a ser “hostigado, de día y de noche, por el ser divino que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto cerrado de nuestra propia psique desorientada. Los senderos que llevan a las puertas se han perdido; no hay salida. El individuo sólo puede aferrarse a sí mismo furiosamente, como Satán, y estar en el infierno” (Campbell, 1972: 41). Es en este momento de la historia contada en el que Horacio comienza a perder la cordura:

“Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del Oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you’ll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz” (224).

Luego de la crisis vivida por Oliveira tras abandonar a la Maga y ser expulsado de París, se despierta en él un primer atisbo de comprensión de la importancia de su pérdida, entendiendo que ésta no sólo le mostraba el camino a su kibbutz, sino que también le entregaba una posibilidad de libertad: “Lo que 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” (26). Horacio

⁹ La negativa al llamado, como señala Campbell en el texto *El héroe de las mil caras*, es “la llamada que no se responde [...] la llamada no atendida convierte la aventura en una negativa [...]; el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada. Su mundo floreciente se convierte en un desierto de piedras reseca y su vida pierde todo significado” (Campbell, 1972: 41).

comprende que, por más que lo intente, “no puede ser como la Maga, ni puede ver lo que ella ve” (Alazraki, 1994: 234). Por lo tanto, Oliveira tampoco puede abrir ese tercer ojo que la Maga-Zen utiliza para percibir el mundo, lo cual le provoca un profundo sentimiento de nostalgia y deseo de volver a encontrarla: “Horacio [...] necesita saber, es la contrapartida de la Maga, está forzado a abrir los dos ojos que le cierran el tercero” (Alazraki, 1994: 235). Ella es quien mantiene viva la historia de *Rayuela*, pues “sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta. La novela se extingue cuando ella desaparece [...] la Maga era el único apoyo inquebrantable. Su limitación era una síntesis temporal, una acumulación reminiscente, el enlace infinito” (Lezama, 1968: 17).

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por encontrarla, ella no vuelve a aparecer como tal, sólo deviene su esencia en la imagen de otras mujeres. Lucía ha desaparecido, su carácter etéreo de ninfa náyade se lo permite, sólo ha dejado el hilo de los recuerdos que Horacio deberá mantener vivos para reencontrarse con el camino que le permitirá llegar a su centro. Sin embargo, esta búsqueda sin su contraparte femenina contiene mayores dificultades, pues debe recorrer el laberinto solo y, como ya se ha mencionado, la soledad conlleva la angustia desesperada de estar en comunión: “Cuando Oliveira pierde a la Maga se produce una búsqueda delirante de ella. Predominan los desvíos, las confusiones, la alucinación, incluso” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 192). En el momento en que se da cuenta de esta pérdida tan valiosa comienza su redención, logra cruzar el *primer umbral*¹⁰ del camino del héroe por el laberinto, aceptando y entregándose al “delirio filosófico” (Rodríguez y Rodríguez, 2008: 201) que viene de las ninfas, reconociendo su error y asumiendo las consecuencias:

“Pero ella no estaría ahora en el puente. Su fina cara de translúcida piel se asomaría a viejos portales en el ghetto del Marais, quizá estuviera charlando con una vendedora de papas fritas o comiendo una salchicha caliente en el boulevard de Sébastopol. De todas maneras subí hasta el puente, y la Maga no estaba. Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernst contra las molduras baratas y los papeles chillones, aun así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos. Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, como un paraguas mojado que se cierra” (15).

Tras la frustración de tener que volver a Buenos Aires y a pesar de su constante rechazo hacia esa tierra que es su cuna, Horacio comienza a vivir una lenta reconciliación

¹⁰ Según Campbell: “El cruce del umbral es el primer paso en la zona sagrada de la fuente universal” (1972: 52).

con la patria, como le sucede al niño que vuelve arrepentido al pecho de la madre para refugiarse del dolor vivido. Experimentada la ruptura de Oliveira con la nación en la que germinó y el fracaso en la conquista del otro territorio (París), éste regresa derrotado. Sin embargo, en su interior mantiene una vasta esperanza de encontrar una comunidad en lo que le queda de conexión con sus orígenes: “Se moriría sin llegar a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba y él sabía que estaba porque era hijo de su deseo” (213). Es por eso que Horacio regresa para jugarse desesperadamente y en soledad la última piedra que le queda para llegar al cielo de la rayuela: “La soledad es ruptura con un mundo caduco y preparación para el regreso y la lucha final” (Paz, 1972: 184).

Lo que Oliveira cree hallar al retornar a sus tierras y tras el reencuentro con su amigo Traveler, quien ahora está casado con Talita, es la posibilidad de un nuevo espacio de comunión. Confundido por la pérdida de Lucía y la imposibilidad de concretar una encuentro con ella, ve su deseo amoroso proyectado en la relación que esta pareja mantiene, reflejando aquello que no pudo construir con la Maga, identificándose con Traveler y sintiéndolo como “una suerte de versión suya sin experiencia del exilio, por haberse quedado en el mundo porteño” (Terrones, 2008: 9); por lo tanto, sin el dolor del desentierro ni ese sentimiento de soledad que a él le atormenta. Este retorno es el final o centro del laberinto al cual el héroe debe llegar para vencer aquello que persigue.

“Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados. Entendió (solo en la proa, al amanecer, en la niebla amarilla de la rada) que nada había cambiado si él decidía plantarse, rechazar las soluciones de facilidad. La madurez, suponiendo que tal cosa existiese, era en último término una hipocresía. Nada estaba maduro, nada podía ser más natural que esa mujer con un gato en una canasta, esperándolo al lado de Manolo Traveler, se pareciera un poco a esa otra mujer que (pero de qué le había servido andar por los barrios bajos de Montevideo, tomarse un taxi hasta el borde del Cerro, consultando viejas direcciones reconstruidas por una memoria indócil). Había que seguir, o recomenzar o terminar: todavía no había puente” (234).

Campbell señala en el texto *El héroe de las mil caras* que, para llegar a la realización de su misión, el héroe debe encontrarse con el *guardián del umbral*¹¹: aquel ser que custodia el espacio al que se desea acceder. Por lo tanto, sólo derrotando a éste el héroe puede mirar al otro lado del umbral y encontrar la realización de su búsqueda; sin embargo, la lucha con este ser puede implicar la muerte del individuo que desea atravesar al nuevo espacio: “Es mejor no sacar al guardián de los límites establecidos. Y sin embargo, sólo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el

¹¹ Campbell menciona que “con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al ‘guardián del umbral’ a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro” (Campbell, 1972: 50).

destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia” (Campbell, 1972: 53). En este sentido, lo que Oliveira encuentra tras su llegada a Buenos Aires es el encuentro con el guardián del último umbral de su viaje: su amigo Traveler, que representa al hijo que permanece en la Madre Patria y a quien Horacio envidia porque no ha vivido la experiencia del exilio, porque no ha sufrido el camino de la soledad provocada por el desarraigo del espacio que alguna vez fue propio.

Es por esta razón por la que Horacio transforma su búsqueda en la aniquilación de su contraparte, de su *doppelgänger*, porque cree que sólo de esta manera podrá obtener la posibilidad de conexión con un nuevo espacio o la reconciliación con su antiguo territorio. En otras palabras, lo que Oliveira necesita es sentirse parte de uno de los dos lados que la novela propone: *el lado de allá o el lado de acá*.

“Atacar a Traveler como la mejor defensa era una posibilidad, pero significaba invadir lo que él sentía cada vez más como una masa negra, un territorio donde la gente estaba durmiendo y nadie esperaba en absoluto ser atacado a esa hora de la noche y por causas inexistentes en términos de masa negra. Pero mientras lo sentía así, a Oliveira le desagradaba haberlo formulado en términos de masa negra, el sentimiento era como una masa negra pero por culpa de él y no del territorio donde dormía Traveler; por eso era mejor no usar palabras tan negativas como masa negra, y llamarlo territorio a secas, ya que uno acababa siempre llamando de alguna manera a sus sentimientos. Vale decir que frente a su pieza empezaba el territorio, y atacar el territorio era desaconsejable puesto que los motivos del ataque dejaban de tener inteligibilidad o posibilidad de ser intuitos por parte del territorio” (336-337).

Sin embargo, lo que Horacio no es capaz de percibir es que Traveler no es el guardián al cual debe temer, sino quien le mostrará el camino hacia la reconciliación añorada. De la misma manera, Lucía junto con Talita –esta última representa sólo una imagen personificada de la Maga para Oliveira- corresponden a puentes para llegar a su kibbutz, son los guías que aparecen en el camino del héroe para que éste encuentre el camino a casa: “Tanto la imagen de la Maga en el centro de un puente en París como Talita sobre el tablón en Buenos Aires, corresponden a símbolos de la capacidad de estos personajes de unir dos mundos, *los puentes y los tablonos son símbolos del paso de una dimensión a otra*” (Harss, 1981: 295). Por lo tanto, la única lucha real que Horacio siempre sostuvo es aquella con su propio ego; sólo venciendo a sí mismo podrá encontrar el cielo de la rayuela y lograr la iluminación de la que habla el Zen y que él añora, éste es “el último guardián del umbral que debe atravesar el héroe universal en su suprema aventura al Nirvana” (Campbell, 1972: 96). Sin embargo, Oliveira opta por luchar contra sus guardianes y, en un acto desesperado debido al encuentro con la posibilidad de la muerte, comprende que lo que él consideraba como el final de su búsqueda era sólo el comienzo.

Por lo tanto, este último cruce de frontera, que para Horacio significaba la aniquilación de Traveler, no es otra cosa que su propia muerte: “El paso del umbral es una forma de autoaniquilación” (Campbell, 1972: 57) que lo obliga a eliminar su ego y aceptar su espacio presente. *Rayuela* no habla de una muerte necesariamente física de Oliveira, sino

que más bien de una muerte interna del personaje, pues éste se descubre sin identidad, sin su *kibbutz del deseo* que ahora es lejano e imposible.

Horacio es, por lo tanto, la representación del hombre sin territorio en una eterna búsqueda de pertenecer a uno de los dos lados del laberinto de la soledad y, mientras más busca, más se enreda en sí mismo. Oliveira comprende su destino en el momento en que Traveler desiste de la lucha y le demuestra su amor. Esto transforma la lucha en un momento de conciliación, de hermandad profunda y verdadera. Horacio queda sorprendido ante este acto íntimo y sincero y comprende, en un momento de lucidez, que aquello que busca en ese territorio no le pertenece; por lo tanto, no puede acceder a ese espacio aunque lo intente, pues no forma parte de él.

“Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado: «Metete la falleba, no les tengo mucha confianza», cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer” (353).

Es así como Oliveira descubre que en el centro del laberinto no se encuentra la respuesta que él estaba esperando, sino un momento pleno de comprensión de su presente, un estrellarse contra la rayuela que dibuja el pasado lleno de errores cometidos, de desviaciones y pérdidas del hilo mágico que lo conducía por el laberinto. Horacio entiende en este lapso de luz tras el rompimiento brutal de sus egos, que cada paso dado, seguro o incierto, sólo lo condujo hacia la terquedad de no ver que siempre estuvo parado en la misma línea entre la felicidad y la desdicha de encontrarse completamente en soledad.

Es decir, siempre dio el paso equivocado sin ser capaz de seguir aquella intuición que lo llevaba a lanzar la piedra en la rayuela y vivir realmente su instante actual. Es por esto que tarda en darse cuenta de la sabiduría que encerraba la Maga:

“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 (*personalidades que ilustraron el apellido de Bueno de Guzmán*, pero mirá las cursilerías de este tipo, Maga, de cómo podías pasar de la página cinco...), pero no te explicaré eso que llaman movimientos brownoides, por supuesto no te los explicaré y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, otro en alguna parte, desplazándonos, vos ahora a lo mejor en

la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chemin Vert, donde me tengo descubierto un vinito extraordinario, y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, 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” (206-207).

Es la ceguera de Oliveira la que hizo de él un héroe carcomido por la nostalgia, pues siempre creyó que en su camino por el laberinto encontraría un paraíso idílico, sin aceptar que su kibbutz se encontraba en la cotidianidad de la vida que estaba sucediendo y que dejó escapar: “El laberinto se conoce meticulosamente; sólo tenemos que seguir el hilo del camino del héroe. Y donde habíamos pensado encontrar algo abominable, encontraremos un dios; y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos nosotros mismos; y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia; y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo” (Campbell, 1972: 22).

Como Octavio Paz menciona en su texto *El laberinto de la soledad*: “Hay en la vida de cada hombre una serie de períodos que son también rupturas y reuniones, separaciones y reconciliaciones. Cada una de estas etapas es una tentativa por trascender nuestra soledad” (Paz, 1972: 182). Es así como Horacio actúa, siempre en base a romper su soledad; sin embargo, se condena a alejar a quien quiera acompañarlo, pues su destino es buscar eternamente aquello que desea y que nunca encontrará hasta que pueda volver sus ojos hacia su conciencia y logre reconocer al otro.

“Ahora se daba cuenta de que en los momentos más altos del deseo no había sabido meter la cabeza en la cresta de la ola y pasar a través del fragor fabuloso de la sangre. Querer a la Maga había sido como un rito del que ya no se esperaba la iluminación; palabras y actos se habían sucedido con una inventiva monotonía, una danza de tarántulas sobre un piso lunado, una viscosa y prolongada manipulación de ecos. Y todo el tiempo él había esperado de esa alegre embriaguez algo como un despertar, un ver mejor lo que lo circundaba, ya fueran los papeles pintados de los hoteles o las razones de cualquiera de sus actos, sin querer comprender que limitarse a esperar abolía toda posibilidad real, como si por adelantado se condenara a un presente estrecho y nimio” (424).

Julio Cortázar deja abierto el final de *Rayuela* sin dar una solución al conflicto de su personaje, sólo entrega pistas que pueden iluminar la conciencia del lector. Una de éstas es comprender que tanto la Maga como Traveler son portadores de un camino posible de

recorrer dentro del laberinto; ambos indican un centro, un espacio de comprensión del momento presente al que Oliveira es invitado. La Maga es un retornar hacia algo más primigenio, hacia el descubrimiento de un origen interno y subversivo que rompe lo cotidiano; ella representa lo ritual, lo instintivo, la posibilidad de entrar y salir de los mundos de la rayuela. Traveler, en cambio, es el camino hacia la hermandad y el amor fraternal, demostrando que más allá de sus propios dolores se encuentra la posibilidad de *estar* con el otro, es por esto que puede vivir en pareja, a diferencia de Horacio.

Rayuela es un viaje por el laberinto de la vida que debe vivir Oliveira para mostrar al lector que no existe un futuro que seguir sino un instante presente que vivir plenamente. La novela entrega la esperanza de encontrar un camino verdadero, comprendiendo que la respuesta necesaria no está ni en el *lado de allá*, ni en el *lado de acá*, ni en *otros lados*, sino en sí mismo y en el aprender a superar el dolor de la pérdida de la madre, de la amante y de la diosa.

“Tal vez el verdadero sueño se le apareció en ese momento cuando se sintió despierto y meando a las cuatro de la mañana en un quinto piso de la rue du Sommerard y supo que la sala que daba al jardín en Burzaco era la realidad, lo supo como se saben unas pocas cosas indeliberables, como se sabe que se es uno mismo, que nadie sino uno mismo está pensando eso, supo sin ningún asombro ni escándalo que su vida de hombre despierto era un fantaseo al lado de la solidez y la permanencia de la sala aunque después al volverse a la cama no hubiera ninguna sala y solamente la pieza de la rue du Sommerard, supo que el lugar era la sala de Burzaco con el olor de los jazmines del Cabo que entraba por las dos ventanas, la sala con el viejo piano Bluthner, con su alfombra rosa y sus sillitas enfundadas y su hermana también enfundada. Hizo un violento esfuerzo para salirse del aura, renunciar al lugar que lo estaba engañando, lo bastante despierto como para dejar entrar la noción de engaño, de sueño y vigilia, pero mientras sacudía unas últimas gotas y apagaba la luz y frotándose los ojos cruzaba el rellano para volver a meterse en la pieza, todo era menos, era signo menos, menos rellano, menos puerta, menos luz, menos cama, menos Maga. Respirando con esfuerzo murmuró: Maga, murmuró París, quizá murmuró: Hoy.

Sonaba todavía a lejano, a hueco, a realmente no vivido. Se volvió a dormir como quien busca su lugar y su casa después de un largo camino bajo el agua y el frío” (493).

Bibliografía

Alazraki, Jaime. 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Campbell, Joseph. 1972. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, Jean. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

- Cortázar, Julio. 1995. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio; Prego, Omar. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara. Disponible en: http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/prego.htm
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. 1980. *Diálogos*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Hars, Luis. 1981. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lezama, José. 1968. "Cortázar y el comienzo de la otra novela". *Casa de las Américas IX*, n° 49: 51-62
- Nifantini, Marco. 1993. "El concepto de juego en Cortázar". México: Revista Estudios. Instituto Tecnológico Autónomo de México, n° 34: 69-76.
- Noble, Vicki. 1991. *Madre Paz; un camino hacia la Diosa a través del mito, arte y tarot*. Santiago: Cuatro Vientos Editorial.
- Paz, Octavio. 1972. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de la cultura Económica.
- Rodríguez, Mario; Rodríguez, José Manuel. 2008. "El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: nada más que ser feliz". *Revista Chilena de Literatura* n° 73: 189-215.
- Serra, Francisco. 2010. "Vieira da Silva. Módulo y manifestación". Barcelona: sitio web Teorificios. Disponible en: <http://teorificios.com/2010/09/05/vieira-da-silva/>
- Terrones, Félix. 2008. "La búsqueda como motivo en *Rayuela* de Julio Cortázar". *Revista hispanoamericana de literatura*, Vol. 9-10: 283-303.
- Vattimo, Gianni. 1989. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zapata, Celia. 1974. "Juego de niños: su magia en dos cuentos de Julio Cortázar". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. ISSN 0210-4547, n° 2-3: 667-676.
- Zwieg, Connie. 1993. *Ser Mujer*. Barcelona: Editorial Kairós.