

UCLA

Mester

Title

Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en *Rayuela*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1cv5h04n>

Journal

Mester, 18(1)

Author

Ibsen, Kristine

Publication Date

1989

DOI

10.5070/M3181014017

Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en *Rayuela*

Desde sus principios, una de las grandes preocupaciones de la literatura se ha centrado en torno al tema de la búsqueda del hombre para recobrar una unidad que un día era suya y que se ha perdido. Este concepto de la totalidad se expresa en la forma de un pasado edénico que se asocia con las civilizaciones primitivas en las que había una fusión ambigua de todos los opuestos. Efectivamente, como observa Erich Neumann, la totalidad siempre ha precedido lo particular, en la conciencia individual tanto como en la cosmología mítica (Neumann, 56-57). Con el advenimiento de la conciencia patriarcal, y, sobre todo, del sistema judeo-cristiano, se intentó resolver las ambigüedades de esta fusión separándolas. Este orden, sin embargo, ha resultado en una visión fragmentaria que divide la realidad a costa del hombre total. Creador y guardián de este orden, el hombre se encuentra incapaz de emprender su búsqueda solo; necesita, entonces, la intervención de la mujer. La mujer, marginada por el nuevo orden, ha conservado su cercanía a la naturaleza y, por lo tanto, tiene una intuición directa del mundo. Por consiguiente, es sólo a través de ella que el hombre puede llegar a tocar de nuevo los misterios del mundo, sólo por ella puede realizarse, como individuo y como creador.

En *Rayuela*, de Julio Cortázar, esta preocupación por la búsqueda, y el papel de la mujer dentro de ella, determina la conducta no sólo del protagonista central de la novela sino que también influye en el propósito del texto mismo. Para Oliveira, "buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas." (Cortázar, 126)¹ No obstante, aunque él tiene la certeza intelectual de la existencia de un plano más allá, está demasiado metido en la razón, con su implícita orientación lineal, para saber por dónde empezar. El único propósito que Oliveira puede nombrar es la necesidad de encontrar de nuevo a la Maga, porque solamente a través de su presencia puede él llegar a la visión totalizadora que busca.

Desde el principio del texto la Maga se manifiesta como símbolo de y contacto con esta zona sagrada que conduce a la totalidad. Se asocia con numerosos símbolos de trascendencia: es espejo, es puerta, es umbral, es puente. Su mundo está formado a partir de un caos primordial, un “mundo-Maga,” mundo mágico, es un “desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas” (234). Al nivel más básico, la Maga representa el doble complementario de Oliveira, el opuesto que él necesita para poder recobrar la unidad perdida. Oliveira, intelectual, pasa el tiempo analizando la realidad en vez de vivirla, porque, como él mismo admite, le cuesta muchos menos pensar que vivir. Atado por su intelectualismo, él sólo puede describir el mundo, mientras la Maga tiene un contacto directo y concreto con la realidad, un contacto que el mismo Oliveira reconoce y quisiera captar: “Hay ríos metafísicos.... Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada” (234).

El nombre verdadero de la Maga, Lucía, recuerda al personaje dantesco de *La Divina Commedia*, compañera de Beatriz y su emisaria después de su muerte. Es Lucía la que físicamente lleva a Dante hacia la puerta del purgatorio y asegura su entrada (Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto ix). De la misma manera, la Maga le permite a Oliveira entrever la revelación a través del acto sexual. Hacer el amor con la Maga es un rito que va más allá de las palabras: es olido, es soñado, no tiene ni tiempo ni espacio. El cuerpo de la Maga es, para Oliveira, eterno, mientras que sus besos son “como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y yo que andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba” (136). Su amor es una “ceremonia ontologizante” (240), pero Oliveira no sabe amar, “Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname” (593). Le atormenta su amor porque él no la ama, “tu amor . . . no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado” (592).

Para el hombre racional, la visión del infinito que le brinda la mujer suele ser una imagen amenazante. La experiencia de lo femenino, afirma Neumann, al igual que la del poder creativo, suele sentirse como una invasión de algo ajeno a su orden, algo al borde de la locura (Neumann, 304-305). Para los primitivos, esta amenaza se expresa a través de la imagen del espejo, símbolo de la multiplicidad del alma, pero es también, y al mismo tiempo, la puerta por la cual el alma puede pasar al “otro lado” de la realidad (Cirlot, 211).² Efectivamente, para Oliveira, la Maga es “un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones” (122). Promete la fuerza creadora que él busca, pero a la vez, amenaza, como un espejo, con absorber la imagen que refleja. La Maga es la noche, es el caos, per-

tenece a un terreno que Oliveira no puede entender. Por eso no se da cuenta de lo que tiene entre las manos hasta que la ha perdido.

Oliveira quiere apropiarse de la Maga, llevarla a su lado en un acto ritual de sacrificio. La convierte en "bestia," en "puta," la degrada como si quisiera rebajar sus propios instintos animales a la razón. Sin embargo, la Maga se entrega a su rito, en primer lugar porque lo ama, pero también porque tiene la intuición de que ella sólo será un puente para Oliveira.³ Sabe que su búsqueda no es hacia ella sino a través de ella, y que por eso tendrá que desaparecer a fin de que Oliveira la pueda re-inventar, como Dante a su Beatriz, como Cortázar a su novela. La Maga tiene que morir para poder renacer, como un fénix, en la imaginación de Oliveira. Porque la Maga es además Beatriz misma, recuperada a través del amor, permitiéndole una segunda oportunidad de redención.⁴

Perdida la Maga, Oliveira sigue su viaje, cruzando el mar para volver al lugar de sus orígenes, en la Argentina.⁵ Al llegar a Buenos Aires, lleva con él la presencia de la Maga. Ha admitido que la llave no se encuentra dentro de la abstracción intelectual, no obstante todavía "no había puente," todavía no había logrado encontrar la puerta que busca. Otra vez, Oliveira no puede emprender su viaje solo, ahora necesitará la presencia de otra mujer, Talita, para seguir su búsqueda.

Talita es la esposa de su mejor amigo y doble, Manuel Traveler. Traveler representa el lado de la razón y el orden establecido. Talita lo llama "Manú," nombre que sugiere el guardián de lo humano según la mitología hindú, único sobreviviente del diluvio apocalíptico que abrió el mundo. Sin embargo, Manú forma solamente una parte de la totalidad, al igual que Traveler no será completo a menos que pueda conciliarse con el lado que ahora representa Oliveira (González, 238). Para acabar con el dualismo que les amenaza, Oliveira y Traveler tienen que romper las líneas que los separan. Pero la barrera resulta insuperable por las palabras que los atan: no existe ninguna comunicación entre los dos hombres. El fulcro entre los dos lados y lo que representan, entonces, será Talita.

De cierta manera, Talita es en sí un puente entre los dos lados de la realidad. Difiere de la Maga en que su existencia junto a Traveler está basada en el orden y en la mente. Es farmacéutica, lectora de enciclopedias, y, sobre todo, esposa legítima y devota.⁶ A la vez, tiene algo del "otro lado" dentro de su ser. A Oliveira, Talita le da la impresión "de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino" (556). Su papel como puente se concreta dentro del episodio del tablón. En esta escena Talita actúa como mensajera de Traveler y Oliveira, a riesgo de su vida. Como los dos lados de la realidad que representan, Traveler y Oliveira viven en lados opuestos de la calle. A Oliveira se le ocurre que necesita unos clavos y yerba para su mate. Entonces, para que ellos no tengan

que subir y bajar las escaleras, es decir, para que no tengan que enfrentarse en el nivel auténtico, ponen unos tablones entre sus ventanas, en forma de puente, y Talita hace el viaje en su lugar. Sin embargo, al llegar ella al centro, se detiene. En este momento se da cuenta del otro puente, el más fundamental, que ella misma forma entre los dos hombres. Ahora el empeño toma la naturaleza de una prueba. “Podés hacer dos cosas,” le dice Traveler, “seguir adelante, que es más fácil, y entrar por lo de Oliveira, o retroceder, que es más difícil, y ahorrarte las escaleras y el cruce de la calle” (415). Talita decide regresar al lado de Traveler a “una vuelta al orden” (451). La comunicación no se realiza, y el puente se disuelve.

Sin embargo, a partir de este momento, Talita se siente progresivamente habitada por la presencia de la Maga, cuya presencia se transmite por Oliveira mismo. Se da cuenta de que su relación con Oliveira representa algo fuera de la realidad cotidiana, “estaba al lado de la caza, de la búsqueda, o más bien como una expectación terrible” (445). Con Talita como su guía, Oliveira va acercándose paso a paso, como un héroe trágico, hacia su meta, todavía indefinida. La primera prueba la ganó Traveler, ganó la razón, el orden, y el sol del día. La segunda prueba, en cambio, los llevará a los tres a otro lado, con otras consecuencias. Durante el día predomina Traveler, pero existe una región en la que él no tiene control sobre Talita, el territorio de la noche, la zona del sueño. En el sueño, Traveler percibe entre él y Talita una “barrera infranqueable, la distancia vertiginosa que ni el amor podía salvar” (722). La noche se asocia con las fuerzas irracionales y con lo femenino, y será precisamente en la noche cuando Oliveira emprende su segunda prueba, la del descenso a la morgue con Talita y la confrontación subsecuente con Traveler.

La escena tiene lugar en el manicomio, donde evidentemente la búsqueda de Oliveira está llevándolo hacia la locura. Desde su ventana ve a Talita en la rayuela e imagina que es la Maga. Sintiendo ahora su presencia, busca desesperadamente un pasaje mientras juega a la rayuela en el linóleo verde del pasillo. Pero aún así no puede actuar solo, necesita la ayuda de Talita para guiarlo. Juntos bajan a la morgue donde, por primera vez, Oliveira habla abiertamente de la Maga y de su amor por ella. A través de la compasión de Talita, las dos mujeres llegan a ser una. Oliveira la mira con ojos “del otro lado” y la besa al borde de la puerta que conduce a la subida. Es un beso ceremonial, un beso que ambos sienten

desde otra parte, con otra parte de sí mismo, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por nosotros Y los Campos Flegreos, y lo que Horacio había murmurado sobre el descenso, una insensatez tan absoluta que Manú y todo lo que era Manú . . . no podía participar en la ceremonia. . . . De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar

de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río . . . y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (481-482).

Oliveira resucita a la Maga a través de Talita y sólo entonces borra los límites del espacio y del tiempo. Llega a un terreno donde la Maga puede estar muerta en un río y viva, besándolo, donde uno puede *estar* de gris, pero *ser* de rosa.⁷ Con Talita, Oliveira hace a la Maga de nuevo de carne y hueso, da objeto a su amor, y así encuentro el hilo que le faltaba, el árbol de la vida que lo puede llevar hacia la revelación. Se entrega al mundo-Maga y recibe una segunda oportunidad para la redención.⁸

Sin embargo, como indica Steven Boldy, esta revelación no tendrá ningún sentido a menos que Oliveira logre comunicársela a Traveler y su mundo, para unificar el lado de acá con el lado de allá (Boldy, 86). Por lo tanto, es imprescindible que Talita cuente a su esposo lo que ha pasado entre ella y Oliveira, para hacer posible el enfrentamiento de los dos hombres. La confrontación se realiza en el cuarto de Oliveira, en el que ha construido un laberinto de hilos para protegerse de Traveler. En este momento, aunque ambos se quedan en el territorio que les corresponde, Traveler y Oliveira logran por primera vez entenderse. Antes de salir del cuarto, Traveler expresa su amor por Oliveira con un gesto que anula la distancia: “Traveler lo miraba, y Oliveira vio que se le llenaban los ojos de lágrimas. Le hizo un gesto como si le acariciara el pelo desde lejos” (507). Entonces Traveler baja al patio para reunirse con Talita, ella con un pie en la casilla tres, y Traveler en la seis, juntos forman la nueve que conduce al cielo.

Para Oliveira, “todo era un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear” (507). Las miradas de Traveler y Oliveira se encuentran “como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve” (508). En este momento, el triángulo que forman Traveler, Talita y Oliveira niega por fin el dualismo y el doble: es un momento en que el mundo se siente íntegro.⁹ Pero este momento armónico, como todos, dura sólo un instante. Oliveira ha tocado el borde de la eternidad pero también el de la locura, porque no puede desatarse de la carga de “los cinco mil años de territorio falso y precario” (508), está condenado a caer de nuevo en el orden. Como Orfeo, mira atrás y pierde el paraíso.

El fracaso de Oliveira es el de todos los hombres. No hay cielo, no hay verdad, sólo existen instantes de revelación que se dan a través del amor

y de la literatura. Por lo tanto, aunque Oliveira fracasa, la novela tiene la capacidad de vencer, porque la tarea creadora también es una búsqueda, una “cacería” que va más allá de la existencia individual.

El papel de la Maga tiene importancia también en este nivel, el nivel del texto, en el que ella representa, de una forma, lo que la novela aspira a ser. Como observa Oliveira, la Maga es un camino hacia lo eterno, y la literatura es otro, ambos son “puentes vivos” (560). Para Morelli, el acto de escribir es “dibujar mi mandala, y a la vez recorrerlo” (564). Como el centro del mandala, la Maga pertenece a una zona sagrada (Eliade, 68-69)¹⁰ donde el tiempo cronológico no existe. La Maga para Oliveira es “raíz de tiempo, cosa anterior, *primeval being*” (596). Su tiempo es un tiempo primordial, sagrado, en el que el presente, el pasado y el futuro son uno. El tiempo mítico en que vive la Maga niega los absolutos del tiempo histórico de la misma manera que una estructura multifacética intenta vencer la novela lineal.

Poco antes del desenlace final, Oliveira revela su entrega al mundo-Maga cuando confiesa a Traveler que “de tu lado ya no puedo estar, todo se me rompe entre las manos” (506). Las líneas del tiempo y espacio se están borrando, y Oliveira está acercándose a la Maga, quien “no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se las hace trizas en las manos” (477). Oliveira denuncia el tiempo cronológico como parte de la dialéctica occidental, y quiere que se rompa en mil pedazos el “tiempo de los empleados” (369). Asimismo, Morelli escribe del error del tiempo histórico:

Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia. . . . intentan una obra que puede parecerse ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes. (659)

La Maga revela su mundo mítico a Oliveira a través de su amor, rito que tiene en sí implicaciones creativas. Como señala Jason Wilson, el paralelo entre el proceso creador y el acto sexual es una idea fundamental de los surrealistas. La poesía y el amor son, en efecto, dos caras de la misma realidad: ambos son intentos de recobrar los orígenes edénicos, y ambos prometen una reconciliación de contrarios (Wilson, 99-100). Esta relación se manifiesta claramente dentro de la relación sexual de Oliveira y la Maga. Oliveira habla de dibujar la imagen de la Maga con el dedo, y evoca su amor ya perdido como “un silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua” (593). Hacer el amor es entregarse a una zona sin palabras, brindar un instante orgásmico en que todo se derrumba y vuelve a nacer.

El amor, entonces, es el acto supremo de la creatividad, pero sus instantes de revelación son como relámpagos, no duran más que un momento. Asimismo, ya escrita, la imagen se queda en el pasado. ¿Cómo, entonces, hacer la palabra presente? ¿Cómo crear un texto que niega la temporalidad? La respuesta, se sugiere, se encuentra en los silencios entre las palabras. Morelli propone la novela des-escrita, una novela que cobra vida a través de la palabra escrita y los silencios afuera. Es el reino del tiempo mítico, es el lado del mundo-Maga. La Maga no vive en el mundo de las palabras, ella *toca* la realidad, “no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía” (718). Ella conoce el secreto de la rayuela y cómo llegar al cielo, “una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien... sin necesidad de vendanta o de zen o de escatologías surtidas” (368). Como la novela frente al lector, la Maga abre la puerta para Oliveira en su primer camino hacia el cielo, pero el único acceso verdadero depende de su propia mano creadora. La Maga y Talita pueden guiarlo al puente, pero él tiene que cruzar el abismo solo.

La mujer es el principio fecundo al que el hombre tiene que volver, es el mar primordial de los orígenes que sólo se expresa a través de la imagen y la metáfora. La Maga sólo puede ser resucitada a través de la palabra, pero no por la palabra cotidiana, no por la novela lineal. La puerta hacia el infinito sólo se abrirá a través de un lenguaje renovado, en una novela en que las líneas cronológicas se borran y se mezclan infinitamente. Esta novela es *Rayuela*, novela que niega el tiempo y permite al lector abrir la puerta a una lectura abierta y sin fin.

Kristine Ibsen
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. En adelante las otras citas de la novela se incluyen en el texto entre paréntesis, con la página indicada.

2. Para más sobre el motivo de la puerta en la obra de Cortázar, véase Angel Rama, “Julio Cortázar en su cielo narrativo,” *Revista Nacional de Cultura*, no. 221 (1975), 27-39 y Hugo J. Verani, “Las máscaras de la nada: *Apocalipsis*, Dylan Thomas, y ‘El Perseguidor’ de Julio Cortázar,” en *Narradores latinoamericanos* (Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980), 231-246.

3. No es de sorprender que hay muy poco del punto de vista de la misma Maga dentro del texto, ya que es un personaje ausente y su aceptación de su destino dentro del texto es, al fin y al cabo, una mitificación retrospectiva. Todo lo que se sabe de la Maga es transmitido por los demás, como observa Ronald, “No sé cómo era, no lo sabremos nunca. De ella conocíamos los efectos de los demás. Eramos un poco sus espejos, o ella nuestro espejo” (718). De hecho, el mismo Cortázar en los primeros bosquejos de la novela concebía a la Maga como

invención de Oliveira, no como un personaje de carne y hueso. Aunque sí cobra vida en la novela, su papel no es autónomo: su importancia se basa completamente en su relación complementaria/antagónica con Oliveira. Es evidente, entonces, que esta objetivación señala su función simbólica, la cual se confirma dentro del texto por su asociación constante con símbolos de trascendencia (puerta, río, puente, etc.). Para más sobre la evolución de la Maga como personaje y símbolo, véase Julio Cortázar y Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983). El papel de la Maga es también estudiado a fondo en Ana María Barrenechea, "La Maga en el proceso de escritura de *Rayuela*: Pre-texto y texto," *Explicación de Textos Literarios XVII*:1-2 (1988-1989).

4. Hay varias referencias más en la novela que sugieren conexiones con la obra de Dante, entre ellos, los símbolos del puente, la llave, la puerta, y el umbral, el descenso al infierno, la piedad necesaria de Beatriz antes de la confesión de Dante, y la importancia de los números tres y nueve.

5. Según el pensamiento jungiano, cruzar el agua frecuentemente se asocia con un cambio de actitud.

6. Simone de Beauvoir observa que las leyes de Manú prometían el paraíso a la esposa legítima con tal de que aceptara el orden establecido y su papel dentro de ese orden. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley (New York: Alfred A. Knopf, 1952), 74, 158.

7. Para Lida Aronne Amestoy, el recobramiento de la Maga en Talita representa una fusión ontológica de las potencias de la intuición y la conciencia. Lida Aronne Amestoy, *Cortázar: La novela mandala* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972), 73. A la vez, la contraposición del *estar* de gris (color de los uniformes de los empleados del manicomio, representativo del orden y del lado de acá), y *ser* de rosa (color que usan los pacientes de la institución, representativo de la locura, una manifestación del otro lado) sugiere que el orden establecido es un estado superficial, mientras el lado de rosa sigue siendo lo fundamental, al que debe aspirar el hombre. Recordemos también que cuando Oliveira imagina que ve a la Maga en la rayuela, está vestida de rosa, y que los locos, como la Maga, saben el secreto de este juego.

8. Evidentemente, la escena contiene numerosas referencias a símbolos de renacimiento, entre ellos los números ocho y dieciocho, los ojos verdes del paciente número, 18, paralelo además a las velas verdes de la Maga, asimismo el descenso mismo que sugiere el mito greco-romano de Demeter y Kore y el mito hindú de Tara y Maya.

9. En la novela hay varios ejemplos de constelaciones de personajes en la forma del triángulo, entre ellos: Oliveira, la Maga, Pola; Oliveira, la Maga, Ossip; Traveler, Talita, Oliveira; Pola, la Maga, Talita, las tres caras de la luna (y de la locura), el tercer ojo de Shiva, que promete el recobramiento de lo eterno a riesgo de la destrucción total.

10. Cortázar alude explícitamente a la asociación de lo femenino con esta zona sagrada (y la relación de esta zona con la literatura) cuando Morelli comenta que "por la escritura . . . me acerco a las Madres, me conecto con el centro— sea lo que sea" (564).

OBRAS CITADAS

Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*. Trad. Henry F. Cary. New York: P. F. Collier & Son, 1909.

Boldy, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2da. ed. Trad. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*. New York: Harper Bros., 1961.

González, Eduardo. "Cortázar: Figuras y límites," *Modern Language Notes* 89 (March 1974).

Neumann, Erich. *The Great Mother*, 2da ed. Trad. Ralph Manheim. New York: Bollingen Foundation, 1963.

Wilson, Jason. *Octavio Paz: a study of his poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.