

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

Mujeres en fuga: de escrituras y lecturas

Ecós y figuras en Cortázar

Eduardo Ramos-Izquierdo
(Sorbonne Université, France)

Abstract This essay discusses some female characters' escape as a journey by looking at a series of writing variants belonging to a corpus of fiction by Julio Cortázar.

Sumario Inicio. – 1 Puntos de fuga. – 2 Un concepto y una variante. – 3 De la elección de un corpus. – 4 De tramas y contenidos. – 5 De personajes femeninos: algunas generalidades. – 6 De algunas tesis femeninas. – 7 El tema del léxico de términos. – 8 El tema de la fuga en el espacio. – 8.1 Variaciones del acá y del allá. – 8.2 Variaciones del puente. – 9 Variaciones de encuentros y desencuentros. – 10 Variaciones de la ceremonia. – Retórica conclusiva de la fuga. – Coda.

Keywords Escape. Journey. Cortázar. Female character. Writing variants.

Al encanto y a la generosa inteligencia de A, M y S

como no tuviese ningún sueño, se prestó de buen grado a escuchar la narración

Anónimo

no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo
J. de A.

Inicio

Abierto y fascinante sin duda resulta el tema *Mujeres en fuga* que, en el ámbito de lo literario, permite considerar de entrada a personas de la vida real (las autoras en particular) y a personajes de ficción (donde algunas leen y/o escriben). De igual manera permite examinar los posibles entrecruzamientos en el texto, implícitos o explícitos, del nivel de la realidad con el de la ficción (variaciones, reescrituras, formas de autoficción).

Así, resulta un caso hartó plausible enfocar el tema de la fuga en los personajes literarios femeninos.

1 Puntos de fuga

Para examinar esta variedad específica de fuga consideremos los aspectos siguientes:

1. El eco del infatigable Quintiliano que siempre nos auxilia con las *precisiones iniciales*: por qué un personaje se fuga, cuándo, cómo, de dónde, hacia dónde.
2. La pertinencia de reflexionar sobre los diversos *tipos* de fuga que se dan en la realidad y, en especial, en la ficción a través de la libertad imaginativa y de la escritura literaria.
3. La conveniencia de determinar las *modalidades* de la fuga: situaciones personales y/o colectivas (históricas, sociales, culturales, de género) motivadas por causas tanto físicas como psicológicas (insatisfacción, frustración, represión, ruptura emotiva, las múltiples formas de la violencia, entre otras).
4. La *peculiaridad* del tema de la fuga femenina: su señalamiento genérico en el enunciado plantea e implica la necesidad de considerar una diferencia específica en su examen y su caracterización.

2 Un concepto y una variante

Los diccionarios – el DRAE y el Littré, entre otros – nos dan pistas para determinar y construir un concepto de fuga aplicable en la reflexión de las líneas que siguen.

Distingamos que la fuga es ante todo una acción que permite: salir de un encierro o prisión; alejarse de un peligro; soltarse de algo a lo cual se ha estado sujeto y ya no se quiere; quedar fuera del dominio o influencia de alguien o de algo.

En particular mostraremos de qué manera una fuga resulta una forma de viaje con el empleo de diversas variantes literarias. Es decir, la fuga como un viaje y su escritura como una pluralidad, tema de reflexión compartido durante más de seis años por la Università Ca' Foscari Venezia y Sorbonne Université.¹

1 Otro caso particularmente interesante del tema de la fuga en la ficción de Cortázar es el de «Clone» (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), en donde hay una relación estructural entre la escritura contrapuntística de *La ofrenda musical* de Bach y el relato literario. Si un sentido primordial del término 'fuga' en el relato puede ser particularmente atractivo para un estudio de la relación entre lo literario y lo musical, el sentido de 'fuga' examinado en el presente ensayo no carece de interés.

3 De la elección de un corpus

A mi modo de ver, la prosa de ficción de Julio Cortázar constituye un espacio literario privilegiado para el tema de la fuga en sus personajes y en particular en los femeninos. Así, he elegido el examen del tema en las protagonistas de «Lejana» (*Bestiario*, 1951), *Rayuela* (1963) y «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*, 1977). Estos relatos de géneros diferentes (cuento, novela, *nouvelle*) cubren tres momentos de una obra literaria rica y multiforme. En particular, el último relato evoca la fuga final del personaje en la ciudad en donde algunas de estas páginas fueron leídas.

Confieso, sobre todo, que un aspecto determinante en la elección de la ficción de Cortázar es su empleo con sutil pericia de instancias narrativas femeninas.

4 De tramas y contenidos

En «Lejana» se relata la historia de Alina Reyes que emprende la escritura de un diario, se casa y viaja a Budapest en donde al llegar a un puente se encuentra con la 'lejana', una mendiga a quien abraza y se produce el intercambio de almas. Es pues un relato fantástico cuyo tema es la posesión y atracción de Alina gracias a los poderes de bruja de la mendiga y las consecuencias en las vidas de las protagonistas.

Distinguimos en el texto dos niveles narrativos: el diario de Alina, la narradora femenina y otro de un narrador impersonal que al final del texto explicita la conclusión.

El relato oscila entre dos espacios: uno primero sudamericano, el de Alina, que suponemos Buenos Aires (nunca es señalado de manera explícita) y el de un Budapest recreado por el autor en donde está el puente del encuentro de las protagonistas. El tiempo comprendido por el relato va del 12 de enero al 7 de febrero (el diario); una elipsis narrativa del 8 de febrero al 5 de abril (la luna de miel); y los hechos del 6 y 7 de abril en Budapest relatados por el narrador impersonal. En esta parte una prolepsis había señalado el divorcio de Alina a principios de junio.

Imposible resumir en unas cuantas líneas la riqueza y densidad narrativa de *Rayuela*. Baste para la finalidad de este trabajo recordar la división tripartita de la novela: «Del lado de allá», «Del lado de acá» y los «Capítulos prescindibles». En la primera parte aparece el tema central de la relación amorosa de Horacio Olivera y la Maga en París explicitada en tres partes principales: *los inicios* [R1-R8];² *la crisis de la relación*

2 Se señala la novela: 'R'; con el capítulo: 'número natural'.

[R9-R28] con la discada [R9-R18],³ el interludio de gestación de la crisis [R19-R27] y la noche de la muerte de Rocamadour [R28]; y por último *la fuga/desaparición de la Maga* [después de R28]. En la segunda parte, Horacio creará ver en algún momento a la Maga en Montevideo. Si anteriormente, la Maga había salido o huido del Uruguay con su hijo para instalarse en París, el lector nunca tendrá ninguna información precisa de su destino final. A diferencia del relato anterior, el intervalo de tiempo de la relación de los protagonistas nunca es explicitado, aunque en el texto se privilegian dos noches decisivas: la de la discada y la de la muerte de Rocamadour.

En «La barca o Nueva visita a Venecia» leemos la historia de Valentina - uruguaya, residente en Buenos Aires, divorciada y madre de un hijo - que llega de viaje a Italia. Conoce a Dora y comparte el viaje con ella. En Roma encuentra a Adriano, originario de Osorno, con el que comienza una relación amorosa que continuará en Florencia en otro hotel. En algún momento en el balcón, una golondrina se desplomará a sus pies y ella interpretará esta caída como un anuncio de muerte. Más tarde le informa a Dora que viajará sola a Venecia. Allí conocerá a Dino, un gondolero, con el que irá a comer a su casa, por la Fondamenta Nove, en donde acabará acostándose con él. En la noche vuelve a encontrarse a Dora quien le da noticias de Adriano. Al día siguiente Dino llega al hotel a buscar a Valentina quien se va a pasear con él y vuelve con él a su casa. En la noche Dora le informa que ha visto a Adriano. Mas tarde lo encontrarán e irán a un café con él. A la mañana siguiente Valentina saldrá con Adriano que le reprocha su huida. Se ponen de acuerdo para ir a un lugar tranquilo para hablar; pero no irán ni a su hotel ni a un café sino a la Fondamenta Nove. Allí discutirán largamente sobre continuar la relación, pero Valentina que ha huido claramente la rechaza. Desde uno de los puentes ven de pronto una barca en donde se coloca un ataúd. Al avanzar la barca Valentina ve a Dino como uno de los remeros quien a su vez la ve con Adriano. Mientras la barca se va alejando, Valentina se ve «aceptando por fin la golondrina».

La acción del relato se desarrolla en Roma, Florencia y Venecia y el intervalo de duración es apenas el de unos cuantos días.

En este relato el tema de la fuga aparece explícitamente citado con alta frecuencia. Por otro lado, el mismo Cortázar nos señala en el incipit del texto que fue escrito inicialmente en 1954 y reescrito 22 años después. La notoria novedad del texto es su reescritura metaliteraria ya que interrump-

3 Importante señalar el doble nivel narrativo que se da a lo largo de la discada. Por una parte se escucha el jazz con el sentido de las letras de las canciones y los comentarios de lo miembros del Club de la Serpiente y en el otro nivel se desarrolla acercamiento/ligue de la Maga por parte de Ossip Gregorovius. La reacción torpe de Horacio será dejar orgullosamente que avance el ligue que le provocará ponerse fuertemente celoso.

pe el fluir del texto integrando una serie de apostillas críticas – señaladas de manera tipográfico y espacial – de una novedosa instancia narrativa: el personaje de Dora.

5 De personajes femeninos: algunas generalidades

Por lo general en la presentación de los personajes de ficción de Cortázar no se encuentra pormenorizado lo físico de las prosografías o lo moral de las etopeyas. Muy diferente de la prosa decimonónica en la que en el momento de la aparición de un nuevo personaje la narración se detenía y el narrador ofrecía un retrato detallado, en la ficción de Julio Cortázar sus retratos tienden a ser breves, elípticos, alusivos y funcionales. También conocemos a sus personajes a través del prisma de las voces de otros y por el desarrollo mismo de sus acciones y reacciones. Esta apertura en la presentación le solicita al lector un ejercicio de construcción de la imagen del personaje. No está de más insistir en que la presentación de los personajes de Cortázar es ante todo un producto verbal.

De Alina Reyes sabemos que se trata de una pituca de notable cultura literaria y musical (reflejada en la referencialidad que le es atribuida) y poseedora de una capacidad de escritura creativa fácilmente detectable en su diario. Perteneciente a una sociedad de fines de los años cuarenta en el Cono Sur,⁴ se ve obligada a casarse con Luis María para conseguir huir de casa. Por la otra parte la imagen de la lejana mendiga húngara la construimos a partir de sus sufridas irrupciones en el diario de Alina, es decir, a partir de la capacidad de posesión de Alina.

El personaje de la Maga es uno de los más misteriosos y fascinantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Ahora bien, si conocemos su nombre de pila, Lucía, no así su apellido; si sabemos que posee una silueta delgada [R1], desconocemos detalles más precisos de su apariencia física (estatura, rasgos y detalles de su complexión y de su rostro et al). En algún momento después de la desaparición de la Maga, cuando Horacio y Ossip se encuentran en su estudio vacío, Ossip lee en el periódico «Rubia, de unos cuarenta y dos años. Qué estupidez pensar que. Aunque claro» [R29], discurso claramente elíptico que alude a la desaparición.

La conocemos por ese particular estilo cortazariano que mezcla detalles de la conducta del personaje con menciones, alusiones y citas intertextuales o intermodales. Por ejemplo, cuando el comportamiento de la Maga se asocia a las referencias pictóricas del narrador Horacio: «era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la arena

4 Considero fundamental para la lectura crítica de todo texto el contextualizar a los personajes en el momento histórico en el que viven.

Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva» [R1]. Y en cuanto a lo pictórico, la voz de la Maga misma precisa: «Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva» [R19].

Un momento privilegiado para conocer a la Maga es cuando ella le cuenta a Ossip durante la noche de la discada [R15]: «su vida en Montevideo cerca del río, en una casa grandísima con un patio»; la muerte de su madre y de que fue criada por sus tías; el rigor punitivo de su padre; su enamoramiento por un chico rubio menor de doce años; su violación a los trece años por el «negro del conventillo» y que necesitaba siempre contarle. Sabemos del asombro de Oliveira de cómo esa «mocosa, con un hijo en los brazos para colmo, se metía en una tercera de barco y se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo» [R4]; de que «su hijo se llamaba como su padre pero desaparecido el padre había sido mucho mejor llamarlo Rocamadour» [R2].

De Valentina sabemos que es uruguaya, pero que reside en Buenos Aires; que se ha divorciado y que tiene un hijo. Nos enteramos de la atracción que experimenta por Adriano y de su rápida intimidad sexual con él, asumida, apreciada y de su valoración de los hombres como él que «hacen casi siempre el amor en camas estrechas, y Valentina tenía demasiados malos recuerdos del lecho matrimonial para no alegrarse del cambio». Conocemos también sus incertidumbres sentimentales y sus evasiones; su amor carnal de una tarde con Dino que volverá a repetir, para evadirse de Adriano. La particularidad narrativa de este relato es que construimos la imagen de Valentina a través del contrapunto del montaje entre lo expuesto por el narrador principal del texto y lo propuesto por Dora, la otra protagonista femenina.

En los tres relatos distinguimos principalmente personajes femeninos de origen sudamericano (argentinas y uruguayas) multilingües, cosmopolitas y cultivadas.

6 De algunas tesisuras femeninas

El artificio de la instancia narrativa femenina aparece de variadas formas en la prosa de ficción cortazariana.

En «Lejana» es sin duda fundamental la escritura del diario del personaje de Alina Reyes. Observamos en especial ese efecto estilístico particularmente interesante en la forma en la que aparece integrada - de manera esporádica, pero asaz original - la voz de la mendiga en el fluir discursivo del diario. Es un discurso de doble nivel, hartamente frecuente en distintas variantes dentro de la ficción de Cortázar, que por una parte integra la voz de un personaje diferente en el discurso de otro; y a través de este efecto lingüístico

se puede observar la presencia y la paulatina posesión de la bruja lejana.⁵

En cuanto a la Maga, si con frecuencia escuchamos su voz en los múltiples diálogos dramáticos y discusiones intelectuales o pseudo-intelectuales con Horacio y otros miembros del Club de la Serpiente, esta aparece solo en una ocasión como voz narradora en el discurso dirigido de la carta a Rocamadour [R 32], que sabemos que es leída y comentada por Horacio, quien piensa que es una carta para él.

De igual manera, si Valentina participa obviamente como hablante, no aparece ningún texto escrito por ella en el relato. Heredero de Pirandello, Cortázar integra de forma original en el espacio narrativo del relato la voz de Dora, la compañera de viaje de Valentina, que participa también como presunta lectora y comentadora irónica del texto con sus frecuentes apostillas críticas en el mismo marco formal del relato. Estas son particularmente puntuales y lucidas al describir de Valentina que «todo en ella era nudo, eslabón y látigo»; su «sollozar en mitad de un sueño», su angustia por el recuerdo de su hijo en ese «vacío lleno de espejos mostrándome una calle de Punta del Este, un niño que llora porque no estoy ahí» o la imagen de Adriano que «por masculinamente ciego que estuviera, no alcanzara a sospechar que Valentina estaba besando la nada en su boca, que antes y después del amor Valentina seguiría llorando en sueños».

7 El tema del léxico de términos

Para la crítica de la ficción de Cortázar disponemos de una terminología útil y funcional derivada directamente del contenido de su obra e inclusive, en algunos casos, desde los mismos títulos de las obras. Podemos distinguir, en primer lugar, algunos términos espacio-temporales como: 'aquí', 'ahí', 'allí', 'acá', 'allá' u 'horas', 'deshoras', estos últimos generalizables a su vez a 'tiempo', 'destiempo'. Recordemos también términos temático-simbólicos como: 'pasaje', 'puente', 'puerta'; 'encuentro', 'desencuentro'; 'rito', 'ceremonia'; 'figura', 'juego', 'doble', hartos presentes en los relatos y en las entrevistas del autor.

Veamos alguna posible aplicación funcional de estos términos en la lectura de la fuga femenina.

⁵ En el texto es fundamental el uso de juegos lingüísticos expresados a través de diversos artificios verbales como construcciones a partir de vocales y consonantes, de palíndromos y particularmente de anagramas: «Alina Reyes» se convierte en «es la reina y...». Este anagrama plantea y abre lo fantástico del cuento a través del lenguaje mismo.

8 El tema de la fuga en el espacio

La fuga implica en primera instancia el replanteamiento del espacio en la vida del protagonista. Distingue el espacio del que se desea huir de aquel al que se aspira a llegar o al que se llega.

Recordemos que Alina llega a Budapest para quedar encerrada en el cuerpo de la mendiga; ésta huye de Budapest en el cuerpo de Alina.

La Maga sale (escapa o huye) de Montevideo con su hijo para llegar a París. Después de la crisis con Horacio y la muerte de Rocamadour, la Maga desaparece.

Valentina llega en el viaje turístico a Italia después del divorcio que lo suponemos una fuga reparadora después de la ruptura. El encuentro con Adriano provocará una nueva crisis emotiva y un nuevo escape esta vez de un compromiso. El final del texto sugiere una fuga radical.

8.1 Variaciones del acá y del allá

Una constante en la vida y en la ficción de Julio Cortázar es la dualidad espacial del *acá* y del *allá*. Si en su vida está dada por su exilio personal de Buenos Aires a París; en su obra es fundamental en *Rayuela* (los títulos y ambientaciones de las dos primera partes) con estas mismas ciudades. Es verificable que esta dualidad aparece con frecuencia en sus cuentos y se generaliza a otras ciudades europeas. En particular en las tres obras examinadas observamos como se estructura esa dualidad espacial relacionada directamente con el tema de la fuga.

Personaje	Acá	Allá	Forma de fuga
Alina	Buenos Aires?	Budapest	Viaja bajo el efecto de la posesión
La mendiga	Budapest	Buenos Aires?	Liberación
La Maga	Montevideo	París ¿Suicidio?	1. Exilio personal a Francia 2. Desaparición
Valentina	Uruguay/ Buenos Aires	Italia – Roma – Florencia a Venecia – Venecia a muerte?	1. Viaje turístico después del divorcio 2. Miedo al compromiso con Adriano 3. ¿Suicidio?

La fuga al allá resulta desafortunada para Alina pero, por supuesto, muy grata para la mendiga.

Para la Maga, la fuga del Uruguay le permite llegar al allá de un espacio de libertad y a la ilusión de una relación amorosa, que al final se frustrará.

Valentina realiza la fuga placentera del viaje a Italia, donde a partir del encuentro con Adriano se desencadenará una inestabilidad emotiva y la fuga sentimental: huye de Adriano yéndose sola a Venecia («perdida en su

fuga mental, en la carrera que debía alejarla del presente, de un balcón sobre el Arno») y acostándose con otro (Dino, del que no necesitaría huir como de Adriano) para terminar en la huida a partir del recuerdo de la visión de la golondrina frente al cortejo fúnebre.

8.2 Variaciones del puente

Nuevamente los diccionarios nos permiten proponer un concepto funcional esta vez del puente. Se trata de aquella construcción que se edifica entre dos lugares para poder pasar y facilitar el desplazamiento: es pues la conexión con la que se logra establecer una continuidad.

El puente en la ficción de Cortázar es sin lugar a dudas otra de sus principales constantes. Le permite unir libremente los diversos espacios de la realidad de sus personajes en el ámbito de su ficción gracias a una plena intensidad de prismas de lo literario: lo metafórico, lo simbólico, lo fantástico.

Si en realidad, en los relatos de Cortázar el puente materializa el tránsito y el pasaje, el puente aparece en los tres relatos en momentos privilegiados y posee una función esencial.

El puente de Budapest en el Duna es el lugar del encuentro final de las protagonistas para el intercambio fantástico.

El Pont des Arts en el Sena es a su vez en el mismo íncipit el lugar de la primera evocación de la Maga con todo el valor simbólico de la tradición de historias de amantes en París.

Y por último el puente veneciano es el lugar desde donde Valentina ve pasar el cortejo fúnebre, puente también de su huida final.

9 Variaciones de encuentros y desencuentros

En el caso de «Lejana» el encuentro entre los dos personajes femeninos se va construyendo de manera paulatina a través de la posesión ejercida por la lejana sobre Alina que culmina en el abrazo del puente.

El tema del encuentro es particularmente intenso en *Rayuela*. Efectivamente arranca desde la pregunta del íncipit ¿Encontraría a la Maga? Porque en realidad la historia de amor de Horacio y La Maga sigue la pauta de la dinámica expresada en «Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos» [R1] que propicia la intensa felicidad de la pareja en los primeros ocho capítulos de la novela. El primer desencuentro se dará la noche de la Discada cuando paulatinamente Ossip se acerca a la Maga, y Horacio «le dejaba a la Maga para que jugara un rato» [R11], y también dejaba que le acaricie el pelo [R12]; cuando la Maga le cuente a Ossip su violación [R15] y acabe llorando [R18]. El siguiente desencuentro

se dará en el estudio de la Maga cuando La Maga no logra convencer a Horacio que no se ha acostado con Ossip. El último y definitivo será el del final de la noche de la muerte de Rocamadour.

En «La barca» es bastante claro que también la dinámica principal de la narración radica en el encadenamiento de encuentros y desencuentros casuales y buscados. Al encuentro inicial de Valentina con Adriano en el pequeño bar romano de la via Quattro Fontane, le sigue el reencuentro en el bar en la mañana del día siguiente y el de Florencia tres días después al salir de Orsanmichele. También está el encuentro previsto en el hotel de Adriano al atardecer con la cama perfecta y el camafeo de regalo, ocasión también de la caída de la golondrina. Después de la huida a Venecia habrá el encuentro con Dino y su posterior reencuentro el día siguiente cuando va a buscarla. Con Adriano se dará el reencuentro antes de reunirse en el café y los reencuentros finales con Adriano y con Dino presente como remero de la barca.

10 Variaciones de la ceremonia

Otra de las temáticas claves en la escritura cortazariana asociables directamente con las anteriores es la ceremonia. En particular, son importantes en la fuga femenina las siguientes variaciones.

EL encuentro final de Alina con la mendiga en el puente cuando se da la ceremonia del intercambio fantástico. En realidad en el abrazo del puente se distinguen claras alusiones eróticas («la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible», «con un crecer de felicidad igual», «la fusión total»). Esa laceración ‘explica’ la salida y el intercambio de almas y determina la fuga de la mendiga de su angustiosa realidad cotidiana.

Si podemos distinguir en los encuentros parisinos de la Maga y Horacio, elementos rituales íntimos (los eróticos del «sacrificador lustral» [R5], el lírico del beso [R7]), las dos ceremonias decisivas para provocar la huida final de la Maga a las que asisten los miembros del Club de la Serpiente son la «discada» [R9-R18] que vimos como marca el principio de la ruptura de Horacio y la Maga y, sobre todo, la muerte de Rocamadour [R28] que precede la desaparición de la Maga.

En «La barca», si algunos encuentros eróticos suscitan asociaciones con lo ritual, el viaje a la muerte dado por el cortejo fúnebre de la barca constituye la ceremonia final que anuncia *la ultima fuga* de Valentina.

Retórica conclusiva de la fuga

Distingamos las tres variantes con respecto al destino final de la protagonista femenina.

1. En «Lejana», se da un final sorpresa, de naturaleza fantástica después de la posesión y el intercambio de cuerpos/almas que implica la metamorfosis de los dos personajes. Si bien, Alina se convierte en la mendiga; para esta última el lector sabe de su divorcio. El final, construido en una dinámica precisa y minuciosa, es claro y explícito.⁶
2. En cuanto a *Rayuela*, la Maga desaparece abruptamente después de la muerte de Rocamadour. Los miembros del Club de la Serpiente formulan diversas conjeturas. Primero Ossip y Horacio evocan la ayuda de dos negros para ayudarla a mudarse y un posible viaje a Montevideo, o a Perugia o a Lucca; inclusive consideran su suicidio ahogada [R29]. En el capítulo de la violenta disolución del Club de la Serpiente [R35], cuando Babs trata de inquisidor y abofetea a Oliveira, aparecen algunas hipótesis del destino de la Maga: las dudas de Wong sobre si la Maga estaba viviendo en un *meublé* de la rue Monge o la afirmación de Babs sobre la abnegación de la Maga samaritana junto a la cabecera de Pola enferma.
Si Cortázar presenta las «visiones» de la Maga que tiene Horacio en su viaje de vuelta al Cono Sur cuando va a buscarla al Cerro en la escala del barco en Montevideo o cree verla de regreso a bordo [R48], estas no harán sino acrecentar la dudas finales del mutis de la Maga.⁷ En realidad, nunca se tendrá un final explícito.
3. En lo concerniente a «La barca», leemos en las últimas páginas del texto que aparece la mirada de Valentina desde el puente veneciano viendo pasar la barca del cortejo fúnebre. Ella intuye su destino asociado a la imagen persistente de la caída de la golondrina muerta. El texto se cierra pues de forma alusiva con una última fuga (¿suicidio?) que sería por lo tanto un viaje a la muerte. No obstante el final queda suspendido, abierto y no es explícito.⁸

6 El cuento fantástico solicita de la parte del lector que acepte, entre otras cosas, que los personajes conozcan la lengua y la cultura de los dos países: Alina escribe en su diario el sufrimiento de la mendiga húngara; pero sobre todo la mendiga transformada en la nueva Alina vivirá en el ámbito del Cono Sur...

7 Caso diferente es cuando Horacio confunde a Talita con la Maga durante la noche en la morgue. Es la noche de la crisis de Horacio que se encierra en su habitación defendiéndose con piolines y palanganas, y que precede el/los posibles desenlaces de la novela [R56].

8 Inclusive, contribuye al nivel de incertidumbre la apostilla de Dora cuando dice «Fue la última vez que me tocaste. Así, como siempre, apenas»...

Coda

En el corpus de ficción de este ensayo examinamos la *manera* cortazariana de construir personajes femeninos, transcribir sus voces y situarlos en el tema de la fuga. ¿Que tan pertinente ha sido la lectura, sin duda lúdica, de esa *manera* propuesta en las líneas anteriores?

Bibliografía

- Cortázar, Julio (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
Cortázar, Julio (1977). *Alguien que anda por ahí*. México: Hermes.