

# *Usted Tiende la Mano a Tu Próximo: Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar

A partir de ahora iba a ser  
diferente si usted lo quería,  
a partir de ahora seríamos dos  
para venir en las noches de lluvia,  
tal vez así saliera mejor, o por  
lo menos sería eso, seríamos dos en  
las noches de lluvia.  
“Reunión con un círculo rojo”

Vaya a saber cuándo y cómo empezamos a repetir y coleccionar las consabidas claves a la crítica de los cuentos de Julio Cortázar. Nosotros, los críticos, hemos promulgado y nutrido una utilería cortazariana de dobles, de realidades “sueño-vigilia” y de “figuras”; y hasta ahora, Julio nos ha complacido, aun nos ha ayudado a encastrarlo. En el momento de su actual tomo de cuentos, *Alguien que anda por ahí*,<sup>1</sup> ya hemos propuesto “la antropología poética”<sup>2</sup> “el hombre nuevo”<sup>3</sup>, la indagación surrealista<sup>4</sup>, “la crítica de la razón pragmática”<sup>5</sup>, el hombre “ante su sociedad”<sup>6</sup> “la búsqueda mítica”<sup>7</sup>, y los obligatorios estudios estructuralistas.<sup>8</sup> Aun hemos realizado varios “atentados” a su persona en entrevistas.<sup>9</sup> Más prolífica aun que su obra, la crítica sigue engendrándose gozosamente. ¿Qué hacemos ahora?

Tan culpable como los demás, me he sentido feliz y aliviada frente al nuevo libro, una reacción no sostenida ante el anterior, *Octaedro*<sup>10</sup>, con la excepción del relato-rito “Las fases de Severo” y de la anécdota-confesión “Ahí pero dónde, cómo.”<sup>11</sup> ¿Por qué esta felicidad y alivio? Ha habido un “cambio de luces”: el drama cortazariano ahora incorpora a más actores de primera categoría y el *spot*

los ilumina durante verdaderas tentativas para comunicarse, o por lo menos acompañarse. Después de unos cincuenta cuentos desde *Bestiario* al tomo actual<sup>12</sup>, el cuentista-mago, el Persio<sup>13</sup> descubridor de “figuras” al margen de las voluntades humanas, se va metamorfoseándose, yo diría desenmascarándose, en un Julio menos disfrazado y más explícito, indagador de las difíciles relaciones individuales. Su cuentística está en pleno proceso evolutivo desde un ya desentrañado simbolismo de juegos, azares y dobles (y eso sin sacrificarlos totalmente ahora) hacia sondeos más profundos, lúcidos, e insistentes en específicos dilemas afectivos. Se evidencian dos tentativas innovadoras, estrechamente vinculadas, una dentro del ámbito sintáctico de la perspectiva narrativa, y otra dentro del ámbito semántico. Primero, la perspectiva narrativa se queda por esclarecer.

### I. LA PERSPECTIVA ENSANCHADA

En cuentos anteriores de interés en el ser humano, el enfoque unilateral coincidía con *una personalidad solitaria*: frente a una situación falsa (madame Francinet de “Los buenos servicios”), involucrada en una evasión de la vida cotidiana (“El otro cielo”), sumida en una búsqueda de una realidad más significativa (Johnny de “El perseguidor”), obsesionada y luego libertada por la revelación de un suceso velado/vedado (Roberto Michel de “Las babas del diablo”). Es aparente que casi toda investigación de la naturaleza humana acarrea un *autodescubrimiento* existencial u ontológico (“Una flor amarilla”), una *autocontemplación* angustiada e íntima (“Ahí pero dónde, cómo”), o una situación compartida aunque narrada “con”<sup>14</sup> o por *un sólo protagonista*, con tal de que se callaran móviles (“El río” y “El verano”), se sacrificara la reciprocidad afectiva a una geometría de figuras paralelas (“Todos los fuegos el fuego”), o se propusieran juegos orquestados por *un solo jugador* (“Manuscrito hallado en un bolsillo”).

En los mejores cuentos de *Alguien que anda por ahí*, la soledad del individuo va en busca de su pareja mediante una ampliación y/o una desviación del punto de vista narrativo de alcance novedoso en los cuentos de Julio Cortázar. Se realiza la nueva orientación de distintos modos. En “Vientos alisios” el narrador omnisciente se empeña en una perspectiva “con” los dos protagonistas. Desde las primeras líneas del cuento, de una manera ambigua aunque explícita, les adjudica responsabilidad mutua por su situación:

Vaya a saber a quién se la había ocurrido, tal vez a Vera la noche de su cumpleaños cuando Mauricio insistía en que empezaran otra botella de champaña y entre copa y copa

bailaban en el salón pegajoso de humo de cigarro y medianoche, o quizá a Mauricio en ese momento en que *Blues in Thirds* les traía desde tan antes el recuerdo de los primeros tiempos, de los primeros discos cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente. (31)

A la vez, el cuentista subraya la contradictoria reciprocidad de las acciones y el distanciamiento afectivo entre Vera y Mauricio por medio de la reiteración acumulativa de formas verbales exentas de subjetividad, es decir, el reflexivo, el gerundio y el infinitivo:

... las manos y las bocas se buscaban, volcarse en la cama y desnudarse ya enlazados, buscarse entre cintas y trapos, arrancarse las últimas ropas y abrir la cama, bajar las luces y tomarse lentamente, buscando y murmurando, sobre todo esperando y mumurándose la esperanza. (42)

En otro cuento, "*Usted se tendió a tu lado*"<sup>15</sup>, el narrador omnisciente les habla directamente a los dos protagonistas, equilibrando la importancia de sus papeles recíprocos y también compartiendo con madre e hijo cierta intimidad. Y finalmente en "La noche de Mantecquilla", el narrador omnisciente, "con" el protagonista, desvirtúa la expectativa del lector de los siguientes modos: nos promueve a una identificación con el ingenuo protagonista<sup>16</sup> y desvía el interés tanto del personaje solitario como del lector<sup>17</sup> mediante una detallada observación del espectáculo del campeonato del boxeo, el escenario principal del cuento.<sup>18</sup>

Hay dos resultados fundamentales y distintos efectuados por la ampliación o la desviación<sup>19</sup> del enfoque narrativo: uno de índole semántica, de reflexionar sobre *dos protagonistas* en vez de uno; y otro de naturaleza sintáctica, de despistar y enredar al lector, quien observa todo tipo de detalle externo de incierto interés al desenlace del cuento. A diferencia de los cuentos anteriores, donde la minuciosidad cotidiana solía seducir al lector a fin de que luego, rendido, fuera aceptando una resolución fantástica o insólita, arraigada en *la situación* del personaje<sup>20</sup>, en este tomo, el proceso descriptivo efectúa una lenta identificación del lector con los personajes mismos, la cual aumenta el horror ante un término inesperado aunque *realista*, enraizado en *una relación afectiva* del lector-con-el personaje.

## II. AMOR + TIEMPO = MUERTE MUTUA

La segunda innovación del tomo es la mayor y más compleja explicitación de la temática cortazariana: la política circunscrita antes a *Libro de Manuel* y *Fantomas contra los vampiros multi-*

*nacionales* (con la única excepción cuentística de "Reunión"), y la afectiva que seguiremos esclareciendo aquí: entre hombre-mujer, entre tía-niño-madre, entre mujeres, y entre madre-hijo adolescente. En general los cuentos políticos son más sencillos y directos ("Alguien que anda por ahí")<sup>21</sup>, aunque esta proclividad no disminuye su poder evocador y el terror que desata ante torturas, masacres y persecuciones ("Apocalipsis en Solentiname" y "Segunda vez")<sup>22</sup>. Sin embargo, en los mejores cuentos del volumen la conciencia constructiva de unos cuentos anteriores y los atisbos existenciales u ontologizantes de otros ceden lugar a una problemática psicológico-emotiva en que Cortázar y sus personajes (como Paco y Julio de "Ahí pero dónde, cómo") se tienden la mano más a menudo, aun se abrazan y se perturban *juntos*.

En absoluto quiero decir que la herencia cortazariana se ha esfumado. Todavía existe pero, a veces, leve y felizmente alterada. Lo fantástico-maravilloso<sup>23</sup>, especie gótica, aparece en "Reunión con un círculo rojo" donde, por primera vez en los cuentos de Cortázar, un espíritu invisible, disfrazado de omnisciencia, resulta ser la narradora, Jenny, quien involuntariamente ayuda a sus "jefes" a apropiarse del alma de la víctima, Jacobo.<sup>24</sup> Además, se mantienen el juego y el rito, el desencuentro amoroso y la aventura erótica, y aún el suicidio, pero ahora todos emprendidos consciente y voluntariamente por hombres y mujeres *juntos* en una evasión y una búsqueda mutuas y siempre fracasadas.<sup>25</sup> La homosexualidad de "Las babas del diablo" y "Los buenos servicios" ahora se expone con la lesbiana Dora de "La barca o nueva visita a Venecia" y probablemente con Mireille de "Las caras de la medalla".<sup>26</sup> Y varios símbolos predilectos persisten: galerías cubiertas y guirnaldas, puentes y posibles saltos a la muerte.<sup>27</sup>

Omnipresente en la obra de Cortázar, la muerte predomina en "La barca o nueva visita a Venecia", un cuento que el autor ha rescatado del olvido. Lo escribió en 1954, volvió a leerlo en 1964, lo publicó con una autocrítica intercalada en 1977, y en él confiesa que "el relato me parecía y me parece malo y . . . me gustaba y me gusta." (109) El cuento nos servirá de punto de partida para discutir la evolución de un tema constante cortazariano: amor + tiempo = muerte. Allá lo innovador consiste en la nueva voz de Dora, más por su perspectiva lesbiana totalmente ignorada en el original que por su crítica estética del cuento. A pesar de los símbolos obvios de la muerte—golondrina caída al balcón, góndola en camino al cementerio, puente desde donde lanzarse a la barca fúnebre—el cuento comentado por

Dora representa la problemática tripartita de otros del volumen.

En dicho cuento la protagonista Valentina afirma que “nos amamos contra el tiempo.” Aunque siempre ha sido “así” entre los personajes cuentísticos y novelísticos de Cortázar, ahora los desencuentros amorosos se verán desde más de un punto de vista; siempre habrá otra voz, otra mirada, alguien que anda por ahí (por ejemplo, Dora), pugnándose por juntarse al narrador, acercarse a y alejarse de él, colaborador en la añorada perfecta posesión imposible del amor. Todavía en la obra cortazariana tanto el amor que nos ata a la costumbre como la aventura puramente sexual fracasan arrasados por el tiempo. Sin embargo, en este tomo a veces el amor equivale a la *mutua* y lenta desposesión (o muerte) de personalidades que se esfuerzan por reemplazar una a otra con la perfección soñada antes del primer encuentro: “Cambio de luces”. Otras veces la pareja emprende una última evasión de la rutina casera mediante una *recíproca* decisión de buscar aventuras eróticas con otros. Después de darse cuenta de la fatalidad que el tiempo concede al erotismo renovado “de una delicia presente pero ya sabida, alguna vez sabida, antes de los códigos. . .” (40), acaban por prepararse para el suicidio, *juntos*: “Vientos alisios”. El amor deviene tentativa de perfeccionamiento según fantasías, anhelo por renovar “los vértigos olvidados” y goces sutiles, o espera inútil a que se concilien ternura y erotismo contra el tiempo.

### III. LA ARITMETICA FALSA: PERSPECTIVAS Y PAREJAS

Siempre atento al compás de la prosa, en ciertos cuentos como “Las caras de la medalla”, Cortázar se excede a sí mismo para evocar la perspectiva de complicidad y el ambiente de mutuo desamparo afectivo que hemos ido delineando a lo largo de estas notas. El cuento se narra en primera persona plural y superficialmente pretende representar a Javier y Mireille. El “nosotros” crea un distanciamiento que les permite observarse como “él” y “ella” o por sus nombres: “Nada parecía acercarnos en ese entonces, Mireille se quedaba horas y horas en su escritorio y era inútil que Javier intentara cábalas absurdas para verla salir. . .” (178) Los antecedentes cortazarianos de esa experimentación narrativa son obvios, aunque muy distintos del actual modelo. En “Las babas del diablo” había una actitud desdoblada de Roberto Michel, quien relataba en primera persona como narrador protagonista y de vez en cuando se autocontemplaba en tercera persona, debido al difícil asunto de relatar una seducción homosexual a un adolescente desconocido con quien se i-

dentificaba. En "La señorita Cora" había una "galería de voces", un "yo" peripatético que andaba entre los varios personajes sin que se interviniera ni se necesitara cualquier aviso de quien hablaba en tal momento. Sin embargo, las voces fluidas y claras de "La señorita Cora" rodeaban al protagonista Pablo en círculos concéntricos al "yo" eje, Pablo mismo, y en menor grado a Cora, su enfermera.

En "Las caras de la medalla" el propósito es otro, y nos lo explica el narrador en la cuarta página del cuento:

Sólo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aunque ya nunca más estaremos juntos, Mireille seguirá en su casita de las afueras ginebrinas, Javier viajará por el mundo y volverá a su departamento de Londres con la obstinación de la mosca que se posa cien veces en un brazo, en Eileen. Lo escribimos como una medalla es al mismo tiempo su anverso y su reverso que no se encontrarán jamás, que sólo se vieron alguna vez en el doble juego de espejos de la vida. Nunca podremos saber de verdad cuál de los dos es más sensible a esta manera de no estar que para él y para ella tiene el otro. (180)<sup>28</sup>

En efecto, la perspectiva se concentra mucho más en la "cara" de Javier, en su vida rutinaria con Eileen en Londres, en sus aventuras amorosas con otras mujeres, en sus deseos frenados ante Mireille en Ginebra, y en su lenta y penosa aceptación y huida (des)esperanzada del amor imposible con ella. La primera persona plural no consigue equilibrar la perspectiva entre ellos<sup>29</sup>, sino que le permite al narrador (más Javier que Mireille) alejarse del problema íntimo del rechazo sexual, exorcizarlo de alguna manera mediante el texto que escribe (viejo procedimiento cortazariano todavía útil), y además sentirse ligado a Mireille aunque sea nada más que por medio de la escritura y un símbolo, la medalla.

Aparente a través del tomo entero, la reiteración en este cuento de la metáfora de la medalla o de la mosca, de las escenas eróticas fracasadas, de los vocablos, sobre todo uno —"esperanza"— insiste en la fatalidad de la situación, la obsesiva espera inútil, la melodía que vuelve repetidamente a aturdir a Javier: "La mecánica de gestos y palabras que Mireille rechazaría poco a poco, rígida y distante, comprendiendo que tampoco ahora, que para ella nunca, que la ternura y eso se habían vuelto inconciliables . . ." (193) Sólo una vez antes en el autobiográfico "Ahí pero dónde, cómo", Cortázar ha logrado evocar poéticamente, mediante esa reiteración plañidera, el desamparo ante una obsesión o deseo inexplicable y constante.<sup>30</sup>

Queda claro que a pesar de la perspectiva supuestamente plural, la pasiva, alejada, muda Mireille, negándose a hacer el amor, se erige ante Javier y el lector total y necesariamente velada por el misterio. El “por qué”, los “nunca” y los “imposibles” amontonados en las últimas páginas del cuento sugieren, sin explicar la razón, lo que puede haber detrás del rechazo erótico. Ciertamente ha habido otras mujeres en los cuentos de Cortázar que se negaron al erotismo. Veamos unos ejemplos para notar las diferencias. En “El río”, el hombre insiste en el acto sexual que coincide con el suicidio de la mujer ahogada en el río. En “Las armas secretas” el amante se metamorfosea en nazi para violar a su amante por segunda vez. En “Verano” la mujer trata de rechazar al hombre que la posee. En el cuento actual, “Las caras de la medalla”, por primera vez en la cuentística de Cortázar, el hombre no se impone sino espera; y su deseo esperanzado se extravía ante una relación de “amigos” ligados por una ternura que niega el sexo. Por una parte el conocimiento de Javier y el misterio ante Mireille estropean el equilibrio narrativo de un verdadero “nosotros”, un desarreglo ya razonado dentro del texto; pero por otra, tal desequilibrio es necesario en este cuento para la apertura sugerente del género. Al final Javier se debate entre un presente dual de una Eileen rutinaria o de aventuras sexuales también rutinarias con María Elena o Doris o . . . , y un constante “pasado futuro” y por lo tanto *presente*, (“pero dónde, cómo”) de una Mireille inalcanzable, incapaz del amor físico con él. ¿Por qué? ¿Por trauma? ¿Por lesbiana? “Sabemos tantas cosas, que la aritmética es falsa, que uno más uno no siempre son uno sino dos o ninguno. . .” (191)

#### IV. CADA CUAL DE SU LADO

Vaya a saber cuántas veces Cortázar nos ha advertido que empezó a interesarse por el ser humano al escribir “El perseguidor”. Es cierto: se preocupaba por un ser humano “boomerang”, consagrado a y consumido por una búsqueda solitaria y necesaria en cierta época. Ahora, en otra, Cortázar vuelve a abrazar al prójimo en *Alguien que anda por ahí*. Parece querer entender mejor sus relaciones recíprocas afectivas, su plano político, las complejas situaciones en que los seres humanos se cruzan, se chocan y se rechazan, sólo por momentos salidos de sí mismos, vaciados de sus dobles, en contacto con “el otro” *de carne y hueso*.

Vaya a saber por qué esta crítica se deja llevar por lo afectivo, por qué esta nueva trayectoria estética-ética de los cuentos de Julio

se me tiñe de melancolía y de tristeza. ¿Sería por culpa de su afirmación que “nos sobra tiempo para hojear el álbum de agujeros, de ventanas cerradas, de cartas sin voz y sin perfume”? (191) ¿Sería por culpa de su observación de que “antes y después del amor [la mujer] seguiría llorando en sueños.”? (116) ¿Sería por culpa de la confesión de que el hombre “no sabe llorar, sólo tiene pesadillas de las que se despoja escribiendo textos. . .”? (197) Vaya a saber cómo y por qué Cortázar y sus personajes nos están tendiendo la mano, “buscando y murmurando, sobre todo esperando y murmurándose la esperanza,” (42) a nosotros, a cada cual de su lado.

Brown University

EVELYN PICON GARFIELD

NOTAS

1. Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí*. (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977), p. 231. De ahora en adelante, nos referiremos a esta edición en forma abreviada dentro del texto.
2. Néstor García Canclini, *Cortázar, una antropología poética* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1968), p. 123.
3. Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), p. 164.
4. Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1975), p. 266.
5. Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* (Madrid: Editora Nacional, 1972), p. 141.
6. Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad* (Barcelona: Península, 1974).
7. Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar: una búsqueda mítica* (Buenos Aires: Noé, 1973).
8. David Lagmanovich, et.al., *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar* (Barcelona: Ediciones Hispam, 1975), p. 227.
9. Entre ellas, el libro *Cortázar por Cortázar. Diálogo con Evelyn Picon Garfield* (México: Cuadernos de *Texto Crítico*, Centro de investigaciones lingüístico-literarias, 1978); “Julio Cortázar, or the Slap in the Face”, en *Into the Mainstream (Los nuestros)* de Luis Harss y Barbara Dohmann (New York: Harper and Row, 1967), pp. 206-45; y “Julio Cortázar en *Seven Voices* de Rita Guibert (New York: Alfred A. Knopf, 1973), pp. 277-302.
10. *Octaedro* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974), p. 165. Véase el ensayo “*Octaedro: Eight Phases of Despair*” de Evelyn Picon Garfield en *Books Abroad*, Vol. 50, Number 3, Summer 1976, pp. 576-89.
11. En ambos cuentos hay un personaje que se llama Julio, aunque la autobiografía es más obvia en “Ahí pero dónde, cómo,” donde el insistente desam-



paro obsesivo se posesiona del protagonista. "Las fases de Severo", en cambio, representa una acertada maestría descriptiva visual de lo que se podría designar "una serie de cuadros surrealistas" a la manera de Remedios Varo, a quien se dedica el cuento.

12. Dejemos aparte lo que Cortázar designa como anécdotas (no cuentos) cronopiascas, y también las tiernamente frívolas y todavía inéditas aventuras de Lucas, la temática de varias conferencias dictadas, o mejor recitadas, en universidades de Nueva Inglaterra aquí en E.E.U.U., durante el mes de octubre, 1977. (New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1975), pp. 86-9.

13. Persio es un personaje de *Los premios* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960). Para una discusión de su visión analógica de las figuras, véase *Julio Cortázar* de Evelyn Picon Garfield (New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1975), pp. 86-9.

14. Para una discusión de la visión "con", véase Tzvetan Todorov, *Literatura y significación* (Barcelona: Editorial Planeta, 2ª ed., 1967), p. 100. Traducción de Gonzalo Suárez Gómez del original francés.

15. El subrayado es mío. Véase nota 29 de este estudio.

16. Hay un antecedente en la ingenuidad de madame Francinet de "Los buenos servicios" y un parentesco actual en el mismo tomo con "Segunda vez".

17. En los cuentos de índole política de este volumen la afectividad, cuando existe, se realiza mediante la identificación del lector y personaje, y no entre personajes del cuento. Véase "Segunda vez".

18. El boxeo siempre ha sido gran afición de Cortázar: tema de uno de los primeros cuentos "afectivos" sobre la personalidad de un viejo campeón de box, "Torito" (*Final del juego*) y título de un libro *Ultimo round*.

19. De cierto modo, la desviación narrativa también implica una ampliación cuantitativa externa de detalles en vez de una subjetiva de perspectivas.

20. Por ejemplo, "Carta a una señorita en París", "Casa tomada" y "La autopista del sur".

21. Hay un interesante contraste entre "Reunión" (*Todos los fuegos el fuego*) y "Alguien que anda por ahí". Los dos tratan de desembarcos en Cuba, aquél de los revolucionarios y éste de un contrarrevolucionario. En "Reunión", el protagonista (se sugiere que sea Che) alude a la melodía de él y de Luis (Castro), un cuarteto de Mozart, *La caza*, en que piensa durante su reunión mientras que en el nuevo cuento, desde la música del piano (el tema de Irene Dunne, *Hay humo en tus ojos* y Chopin) surge ante los ojos del protagonista Jiménez el extranjero que malogrará la misión contrarrevolucionaria y que le declarará antes de matarlo, "Esta noche me hubiera gustado que tocara ese estudio que llaman revolucionario, de veras que me hubiera gustado mucho. Pero ella no puede, pobrecita, no tiene dedos para eso. Para eso hace falta dedos así." (210)

22. Anteriormente en "Las babas del diablo" una foto ampliada se volvió película para llevar a cabo el exorcismo del protagonista ante una seducción homosexual. A diferencia de "Las babas. . .", las diapositivas que se truecan en escenas de terror en "Apocalipsis de Solentiname" no conllevan ningún exorcis-

mo, al contrario le fuerzan al protagonista Cortázar a recordar la miseria y muerte detrás de las primitivas y limpias pinturas de los campesinos que debían haberse proyectadas en la pantalla de su apartamento en París y en su memoria. Declaran su complicidad y no su evasión.

Las escenas de tortura aparecieron antes en *Libro de Manuel* y aún no rivalizan las del libro de Elvira Orpheé, *La última conquista de el angel* (Caracas: Monte Avila Editores, 1977), p. 142. "Segunda vez" nos recuerda además el recinto cerrado de otro cuento "Omnibus" y la leve y efímera (aún más efímera ahora) amistad entre una pareja en peligro: en "Omnibus" un peligro misterioso en "Segunda vez" un peligro sin nombre pero obviamente político.

23. Para una discusión de esta definición de lo "fantástico-maravilloso", véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972).

24. Hay parentescos de la trasmigración del alma en "Axolotl" y "La lejana" y del ambiente vampiresco o gótico en 62: *modelo para armar*.

25. Ha habido suicidios solitarios a causa del amor o erotismo: "El río" y "Todos los fuegos el fuego". También suicidios solitarios implícitos: "No se culpa a nadie", "Relato con un fondo de agua", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Carta a una señorita en París" y "Lugar llamado Kindberg".

26. El único antecedente del tema lesbiano en la obra de Cortázar se da en 62: *modelo para armar*.

27. Véase los cuentos "El otro cielo" (galerías y guirnaldas) y "La lejana", "Una carta a una señorita en París" y "No se culpa a nadie" (puentes o saltos a la muerte).

28. La mosca con su vuelo aleatorio al azar solía representar la libertad de los encuentros accidentales (desde *Rayuela* con Oliveira y la Maga hasta *Octaedro* en varios cuentos, "Lugar llamado Kindberg", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Cuello de gatito negro"). Ahora significa la vuelta fatal a la oscuridad.

29. La perspectiva omnisciente de otro cuento, "Usted se tendió a tu lado" concede mayor ecuanimidad a los dos protagonistas. Además proporciona un sensible y complejo tratamiento de los difíciles sentimientos confusos, erótico-tiernos, entre una madre Denise (Ud.) que le alienta al hijo adolescente Roberto (tú o vos) a que se inicie en su primer encuentro sexual. La dicotomía pronominal del título no sólo alude a la escena en la playa sino también al momento limítrofe fatal que los acerca y los aleja, y que conlleva el dolor de la separación para la madre y la vergüenza inicial para el hijo.

30. Es de interés que estos dos cuentos de orquestación reiterativa y evocadora, tienen lugar en Ginebra.