



Ella, ella y él:  
Análisis de la inversión de los roles masculino  
y femenino  
en «Las caras de la medalla» y «Ciao, Verona»  
de Julio Cortázar

Alexandra Saum-Pascual

Universidad de Delaware  
[alexsaum@udel.edu](mailto:alexsaum@udel.edu)

---

**Resumen:** El presente ensayo propone analizar complementariamente los roles masculinos y femeninos en los cuentos de Cortázar «Las caras de la medalla» y su, hasta hace poco tiempo inédito, «Ciao, Verona» para exponer una nueva interpretación del malogro de las relaciones amorosas en los relatos de Cortázar. En estos cuentos el autor presenta una nueva manifestación de este fracaso y desdoblará el proceso por etapas: una primera de explicación: resultado de que el hombre no impusiera la reinstauración de los roles estereotípicos masculino y femenino cuya inversión causa la frustración de la relación amorosa; y una segunda de justificación y exculpación final: la inversión es imposible pues el hombre se encuentra ante una inversión de roles fuera de su control: el lesbianismo.

**Palabras clave:** Cortázar, rol femenino, violación, inversión, lesbianismo

«Tu n'a pas su me  
conquérir -prononça Vally,  
lentement-. Tu n'as eu ni la  
force, ni la patience, ni le  
courage de vaincre mon  
repliement hostile vis-à-vis  
de l'être qui veut me  
dominer. -Je ne l'ignore  
point, Vally. Je ne formule  
pas la plus légère reproche,  
la plus légère plainte. Je te  
garde l'inexprimable  
reconnaissance de m'avoir  
inspiré cet amour que je  
n'ai point su te faire  
partager.»

Con este pequeño fragmento de *Une femme m'apparut...* de Renée Vivien, baluarte del lesbianismo en la literatura feminista, Julio Cortázar comenzaba un cuento que permaneció oculto alrededor de treinta años y que, al igual que este pequeño fragmento robado, se trataba de un cuento de rechazo y de justificación. Las razones que llevaron a Cortázar a no incluir el cuento «Ciao, Verona» [1] en ninguna de sus colecciones y a esconderlo durante toda su vida son aún un misterio pero gracias a su reciente publicación podemos intentar comprender y, quizás, argumentar alguna de las tantas teorías que hablan sobre la necesidad de Julio Cortázar de expulsar sus fantasmas interiores por medio de la escritura. Como él mismo ha expresado varias veces, sus cuentos son un medio para aliviar su frustración: escribiendo Cortázar busca sacar del cuerpo su dolor y sus pesadillas plasmándolos en la prosa literaria. Como lector, uno se siente atraído inexorablemente por los cuentos de este escritor argentino. Aunque no queramos reconocerlo, estos cuentos nos fascinan porque retratan aquellos instintos aparentemente antinaturales o perversos que amenazan con minar las bases de la sociedad, pero que pueden

mantenerse bajo control al referirlos como fantasías literarias (Schmidt-Cruz 2004: 73) [2]. Recordemos que el propio autor se vio obligado a «escribir un cuento para evitar algo peor» (*Último Round I* 1974: 69). El escritor nunca aclaró a qué fantasmas se refería exactamente con esta frase. ¿A qué instintos «prohibidos» se refería Cortázar?

La problemática de las relaciones amorosas en ciertos cuentos de Cortázar puede entenderse como un amor asfixiado por la incompreensión entre los amantes. Sin embargo, los personajes reinciden en este amor incomprendido y siguen buscando enfermizamente el rechazo: es un círculo vicioso de temor y deseo. En cuentos como «Vientos alisios» o «Las caras de la medalla» Cortázar nos presenta personajes masculinos caracterizados por la frustración dentro de sus relaciones. Estos personajes se encuentran divididos entre dos mundos opuestos: el mundo rutinario y aburrido de sus relaciones amorosas ya conseguidas (la amante se considera como «conseguida» al haber cerrado la relación con los lazos matrimoniales) y el mundo excitante y prohibido de las aventuras amorosas extramatrimoniales.

La necesidad de romper con la asfixiante rutina matrimonial y buscar algo más excitante fuera del matrimonio toma forma, por ejemplo, en las experiencias prematrimoniales del agente de bolsa de «El otro cielo». Recordemos cómo el protagonista de este cuento se desdobra entre dos mundos en un ir y venir que le permitirá escapar ante una inminente vida de casado en la Argentina de los años 40 para encontrar refugio en los brazos de una prostituta del París de 1870. Sin embargo, descubriremos que estas huidas acaban siendo inútiles pues el agente de bolsa acaba casado con su novia argentina sumido en la prisión matrimonial que se vaticinaba.

Sin embargo, no todos los protagonistas masculinos poseedores de impulsos escapistas asumen el encarcelamiento matrimonial como en el caso de «El otro cielo». Cortázar también nos habla de personajes capaces de tomar decisiones, quizás cuestionables, con el fin de acabar con la monotonía que los mata poco a poco.

En «Vientos alisios», se nos presenta una solución drástica contra la rutina: una pareja se propone buscar otros amantes durante unas vacaciones de verano con la esperanza de revitalizar su matrimonio. Así, Vera y Mauricio viajan a Nairobi y llevan a cabo un intercambio de pareja. Aunque temporalmente consiguen escapar de la tristeza de su relación, ambos se dan cuenta al finalizar sus vacaciones de que jamás serán felices y deciden suicidarse a base de barbitúricos. En «Verano», Cortázar nos habla de un hombre que, quizás poseído por el espíritu de un caballo blanco símbolo aparente del sexo masculino (Puleo 2004), acaba forzando sexualmente a su esposa a la que ya casi ni miraba. ¿Constituyen el suicidio y la violación reacciones contra esta rutina matrimonial? ¿O son acaso algo más? La manera en que Cortázar presenta la violación dentro de sus cuentos tal vez nos ayude a entender su significación para el autor. Recordemos los cuentos «Anillo de Moebius» en el que se nos presenta una mujer que tras haber sido forzada sexualmente y morir asfixiada, acaba deseando al hombre que la violó y «La barca o nueva visita a Venecia» donde la protagonista se ve envuelta en una encerrona sexual con un gondolero aunque acaba aceptando su imposición física hasta el punto de querer volverle a ver. En ambos cuentos la violación es retratada desde una perspectiva lejos de ser negativa. Cortázar nos presenta en estos dos casos la violación desde un punto de vista curioso por el papel tan controvertido que le otorga a la mujer: ella no sólo desea sino que busca la dominación sexual, y en el caso de «Anillo de Moebius», por ejemplo, el violador despierta su sexualidad.

En este ensayo pretendo analizar una nueva manifestación del fracaso de las relaciones amorosas en Cortázar. Tanto en «Las caras de la medalla» como en «Ciao, Verona» o «La barca o nueva visita a Venecia», el autor presenta y desdobra el proceso por etapas: una primera fase de explicación: resultado de que el hombre no

impusiera la reinstauración de los roles estereotípicos masculino y femenino cuya inversión causa la frustración de la relación amorosa; y una segunda de justificación y exculpación final: la inversión de roles es imposible pues el hombre se encuentra ante un hecho fuera de su control: el lesbianismo. Veamos esto más en detalle.

Según Cortázar, en ambos casos la frustración será producto de la infelicidad de los protagonistas que no pueden actuar según sus verdaderos instintos; son hombres y mujeres obligados a llevar vidas desligadas de su deseo interno. ¿Cómo solucionarán esta frustración? En los cuentos vistos anteriormente, los protagonistas recurrirán a relaciones paralelas o encuentros furtivos, sin embargo, en los cuentos que ahora nos conciernen se verá un proceso distinto. En una primera etapa, Cortázar entenderá la violación como el medio para reinstaurar los roles estereotípicos masculinos y femeninos; permitirá a los personajes actuar según sus verdaderos impulsos argumentando la vuelta al rol masculino que debe ejercer el poder sobre el femenino. En una segunda, el reconocimiento del lesbianismo «incorregible» de la mujer amada liberará al hombre de toda culpa en el fracaso de la relación amorosa.

Los lectores occidentales «somos herederos de una tradición sociológica que trata a la mujer como algo irrelevante y sin interés, y que acepta como necesario, natural y escasamente problemático el hecho de que en todas las culturas humanas las mujeres estén de alguna forma subordinadas a los hombres» (Zimbalist 1979). Michelle Zimbalist Rosaldo en su estudio «Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica», añade que nosotros consideramos ciertos rasgos «naturales» de los hombres y de las mujeres como características casi necesarias y universales. Margaret Mead contesta a esta afirmación argumentando que «si aquellas actitudes temperamentales que tradicionalmente hemos considerado femeninas tales como la pasividad, el conformismo y la complacencia en el cuidado de los niños pueden ajustarse fácilmente en una tribu como modelo masculino, y en otra estar proscritas tanto para la mayoría de los hombres como para la mayoría de las mujeres, ya no tenemos ninguna base para considerar los aspectos de dicho comportamiento ligados al sexo». Aunque Mead sugiera que estos rasgos no son esenciales sino resultado de nuestra aculturación, la concepción tradicional acerca de los roles masculino y femenino es aún la imperante en muchos de nosotros y no resulta sorprendente que haya ciertos autores que aún mantengan estas características temperamentales unidas, más que a los sexos en sí, a los roles que estos representan. La posesión de estas características masculinas o femeninas por un personaje llega a identificarse de tal manera con los roles estereotípicos que la inversión de los mismos puede incluso «travestir» a los seres humanos. Es decir, que una mujer actuando con roles típicamente masculinos puede entenderse como una mujer-hombre (veremos más adelante cómo esta se identifica con el lesbianismo) y como un hombre caracterizado como sumiso y pasivo puede sufrir el rechazo de las mujeres por haber abandonado su papel universal de hombre agresivo y activo.

Aunque Cortázar tenga fama de machista, presenciamos un fenómeno curioso en estas historias. En los dos cuentos complementarios «Las caras de la medalla» y «Ciao, Verona» y en cierto modo, en «La barca o nueva visita a Venecia» el autor introduce a personajes cuyos roles estereotípicos parecen estar invertidos. ¿Por qué es así? En estos cuentos, nos encontramos con Javier, un hombre caracterizado por el estereotípico rol pasivo femenino que se encuentra sometido a la fuerza de unas mujeres que han asumido el papel activo tradicionalmente visto como masculino. En mi análisis veremos cómo Javier pretende restaurar su ego masculino justificando la violación -fuerza física masculina- como medio de retorno del poder masculino sobre estas mujeres y cómo éstas buscan a su vez la restauración de los valores tradicionales anhelando secretamente esta imposición sexual. Según esta lectura, las mujeres esclavizan al hombre y deben ser neutralizadas, si es posible, a través de un rito sexual ontológico: «la violación concebida como alteración del orden femenino represivo» (Puleo 2004). Finalmente, trataremos de entender el por qué del inevitable

final trágico. El narrador intentará justificar de un modo conveniente su fracaso alegando que si estas mujeres no lo amaron, no fue porque él no fuera un buen amante sino porque el deseo de su enamorada sólo podría ser satisfecho por otra mujer.

Un ejemplo concreto de esta interpretación será la Mireille protagonista de los cuentos «Ciao, Verona» y «Las caras de la medalla». Ella deja de ser vista como «pasiva», y pasa a caracterizarse por los roles masculinos, en otras palabras, se define como la «lesbiana estereotípica». Veamos como se desarrolla el personaje en «Las caras de la medalla», cuento que nos habla de la relación de amor y desamor entre Javier y Mireille. De Javier sabemos que está casado y que, aunque vive en Londres con su esposa Eileen, tiene que viajar a Ginebra donde pasa largas temporadas por motivos laborales. Allí, en las oficinas del CERN, conoce a la misteriosa Mireille. Se enamora enfermizamente de ella y comienzan juntos lo que visto desde fuera parecería una relación amorosa. A través de Javier, el narrador que se refiere a sí mismo en tercera persona, vamos conociendo poco a poco a estos dos curiosos personajes y vemos cómo Javier va creándose una idea imaginaria de su enamorada que sería una proyección de sí mismo basada en un deseo de compartir gustos musicales y artísticos: «Javier había traído coñac y un juguete absurdo que según él tenía que gustarle muchísimo a Mireille pero que ella encontró sumamente tonto» (2). Ya empieza a vislumbrarse el deseo de Javier de agradar a Mireille; él espera seducirla, no imponer su amor. Javier se nos muestra como un hombre emocional y sensible frente a una mujer fría y cerebral: los roles estereotípicos de la personalidad masculina (hombre-cerebral) y femenina (mujer-emocional) empiezan a invertirse. Vemos que Mireille se mantiene fría cuando él le confiesa su amor y ella «lo escuchó callada, le ahorró la compasión y los comentarios que sin embargo él hubiera querido de alguna manera porque esperaba de ella algo que empezara a parecerse a lo que sentía, su deseo de besarla dulcemente, de apoyarla contra el tronco de un árbol y conocer sus labios, toda su boca» (3). Javier la desea, pero su pasión se mantiene en el plano ilusorio, su sensibilidad no le permite cruzar la barrera física y tomar a Mireille. Sueña con besarla pero no la besa, mientras que Mireille está por encima de esta pasión y sensiblería, manteniéndose fría y distante.

Así pasan los días y Mireille va cediendo poco a poco a la insistencia de Javier y juntos van ganando una familiaridad en sus citas y encuentros semejante a la que comparte una pareja de novios, la «familiaridad de la mano que empujaba una cintura para franquear la puerta, el derecho de Javier de buscar por su cuenta un vaso o pedir que Telemann no, que primero Lotte Lehmann y mucho, mucho hielo en el whisky» (5). No obstante, la relación entre los «novios» no es completa pues han llegado a este estado de familiaridad sin haber cruzado las puertas de la intimidad sexual. Javier, ávido de deseo, cree que esta cadena de hechos y citas le ha concedido por fin el derecho a mantener relaciones físicas con Mireille, y ella, entendiendo la evolución lógica de las relaciones románticas humanas presentación, citas, sexo se deja llevar. «Cuando él le buscó la boca y sus dedos rozaron la comba de sus senos, Mireille se mantuvo inmóvil y se dejó besar» (5). De un modo frío y distante, Mireille accede al deseo de Javier quien se sentía «incapaz de pensar que no hubiera debido permitir eso, que eso no podía ser así, la espera intermedia, las probables precauciones, la rutina casi envilecedora» (5). Esta primera experiencia sexual entre los protagonistas tiene como resultado una incursión sexual incómoda y lamentable que nos lleva a preguntarnos por qué ocurrió en un primer momento. ¿Acepta Mireille el deseo de Javier para no herir los sentimientos de su enamorado entendiendo que ella misma se ha dejado envolver en una red de sentimientos cuyo desenlace lógico es el sexo? ¿O acaso la participación sexual conlleva la búsqueda de la propia Mireille por encontrar un nuevo nivel de intimidad con Javier, un nuevo nivel de felicidad amorosa? Esta segunda posibilidad cobraría sentido si nos referimos a la obra complementaria «Ciao, Verona», donde Mireille se nos presenta como una mujer perdida entre sus emociones, ansiosa por encontrar la felicidad, cueste lo que cueste.

Debido al fracaso de esta tentativa sexual crece la distancia entre Javier y Mireille y dejan de verse durante unos meses. Sin embargo, Javier sigue insistiendo no de un modo activo y agresivo, sino por medio de cartas y llamadas de teléfono, recomienzan las citas y vuelven a encontrarse en el mismo punto muerto de la obligación al nuevo encuentro sexual. Mireille vuelve a ceder a las súplicas de Javier y vuelven a verse sumidos en un sexo triste «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, que su aceptación y su deseo no habían servido más que para dejarla de nuevo junto a un cuerpo que cesaba de luchar» (8). El lector se queda con la duda ¿Por qué el sexo y la ternura son irreconciliables para Mireille?

El final del cuento nos deja un sabor amargo: vemos a Mireille que «ha llorado mientras escuchaba un determinado quinteto de Brahms, pero Javier no sabe llorar, sólo tiene pesadillas de las que se despoja escribiendo textos que tratan de ser como las pesadillas» (9).

¿A qué se deben las pesadillas? ¿Por qué no pudieron Javier y Mireille unirse en cuerpo como llegaron a unirse en mente y alma? ¿Creía realmente la fría Mireille que aceptando las súplicas patéticas y silenciosas de Javier encontraría el amor que necesitaba? La respuesta a estas preguntas nos la da el cuento inédito hasta 2007 «Ciao, Verona». En él, se nos vuelve a presentar a los personajes que conocimos en «Las caras de la medalla» y se nos desvela una nueva perspectiva de la historia, esta vez, contada por Mireille. Es decir, se nos muestra «la otra cara de la medalla». Gracias a la lectura indiscreta de una carta escrita por Mireille para la que descubriremos fue su amante, Lamia Maraini, entenderemos el inexplicable rechazo físico que Mireille sentía hacia el que tan bien se compenetraba intelectualmente con ella. Mireille, en un último intento de recuperar a su enamorada nos ayuda a entender ciertos elementos oscuros en «Las caras de la medalla» como por ejemplo, el uso intermitente de la primera persona del plural y del singular que usaba Javier cuando relataba su historia conjunta.

Según nos explica Mireille, Javier en «un estúpido error -entre tantísimos otros- estuvo en creer que su texto nos abarcaba y de alguna manera nos resumía; creyó por escritor y por vanidoso, que tal vez son la misma cosa, que las frases donde hablaba de él y de mí usando el plural completaban una visión de conjunto y me concedían la parte que me tocaba, el ángulo visual que yo hubiera tenido el derecho de reclamar en ese texto» (3). Como vemos, el propio Cortázar hace ahora hablar a Mireille para repetir la idea ya antes señalada acerca de la ilusión que Javier proyecta sobre Mireille. Javier cree conocerla pero, como descubrimos con la lectura de este cuento, nada más lejos de la realidad.

A escala argumentativa «Ciao, Verona» nos relata en forma de carta escrita por Mireille el último viaje que Javier y ella realizaron juntos. En un último y descabellado intento «por encontrar un terreno común donde el contento fuera posible» (5), viajan juntos a esta romántica ciudad italiana. La selección de la ciudad y el itinerario corre a manos de Mireille que establece que vivirán «una semana en dos piezas separadas por apenas un pasillo y dos imposibilidades» (5). ¿A qué imposibilidades se refiere Mireille? Hasta ahora, el rechazo y la frialdad de Mireille nos resultan un misterio ¿Por qué dos personas que se buscan repetidamente y comparten tantos intereses en común están condenadas a la incompreensión física? Mireille nos dará la respuesta a través de esta larga carta romántica confesándonos su subordinación amorosa para con otra mujer. Mireille confiesa a Javier su lesbianismo y le explica «lo (que él) había sabido antes sin de veras saberlo, su cuerpo lo había sabido contra el mío y ésa era mi falta, mi mentira por omisión, mi dejarlo llegar dos veces desnudo a mi desnuda entrega para que todo se resolviera en frío y vergüenza de amanecer entre sábanas inútiles» (9) y él reacciona patéticamente y sin aceptar lo

«se apretaba a mí para besarme en el cuello y en el pelo, no importa que sea así Mireille» (9) e intenta convencerla de que su amor es posible, que sólo necesita intentarlo. Javier se sirve de argumentos y súplicas; de palabras, gimoteos y no de actos. Javier se nos presenta emocional y sumiso características estereotípicas femeninas y Mireille se pregunta qué hubiera pasado si él «se hundiera entre mis muslos, me arrancara a tirones la ropa» (10) pero «él era el perfecto emblema del respeto» (10) y «me acarició apenas la mejilla y bajó la cabeza, dijo que comprendía, que una vez más era su culpa, su inevitable manera de echarlo todo a perder» (10). Mireille le recrimina su cortesía que ella entiende como cobardía y sugiere que él debería haber actuado violentamente y convencerla de su amor forzándola sexualmente. Sin embargo, él no actúa, es incapaz de satisfacer el deseo de Mireille y se cobija en una aparente caballerosidad.

Javier, como hemos visto, se nos presenta como un hombre sumiso, incapacitado ante una mujer como Mireille hacia la que se siente atraído pero que no puede hacer suya. El texto insinúa que debería haberla tomado por la fuerza y que por no hacerlo, por no reclamar esa posición de poder que sometería a Mireille física y mentalmente bajo el dominio del hombre [3], de Javier, hace que Mireille le pierda incluso el respeto y le dé lástima «quedándose en la comprensión, perro mojado, todo inane que sólo sería capaz de escribir de nuevo alguna vez lo que no había sabido vivir» (11). No es la primera vez que aparece en una historia de Cortázar esta representación del deseo secreto femenino de ser sometida a la fuerza del hombre. Es algo visto anteriormente en «Anillo de Moebius», por ejemplo, pero que resulta especialmente esclarecedor su aparición en «La barca o nueva visita a Venecia».

En este cuento se nos presentan a dos mujeres que viajan juntas por Italia. Ya la selección de una ciudad italiana resulta curiosa al tratar un tema semejante a «Ciao, Verona» donde se nos habla del triángulo amoroso Javier-Mireille-Lamia: hombre-mujer-mujer. En «La barca», la voz de Dora en tercera persona interrumpe la narración del viaje que ella y la seductora Valentina realizaron por el norte de Italia, donde esta última tuvo encuentros amorosos con dos hombres, pero fue finalmente violada y atrapada emocionalmente por un gondolero italiano, Dino. En este triángulo amoroso se nos presenta otra vez la configuración: Dora-Valentina-Dino: mujer-mujer-hombre. Al contrario que en «Ciao, Verona» o «Las caras de la medalla» donde la relación amorosa entre el hombre y la mujer es un fracaso porque las mujeres se nos presentan como frías y masculinas «lesbianas», en «La barca», Valentina quien también se nos presenta al principio como portadora de roles fuertemente masculinos [4] acaba sometida a la inversión de los mismos. Aunque parece que Valentina es lesbiana en Venecia conoce a Dino, un gondolero que la engaña invitándola a cenar a su casa donde acaba violándola. Extrañamente, Valentina sucumbe a este acto sexual y acaba queriendo volver a ver a Dino y relega a Dora a una segunda posición: se somete a la inversión de roles. En este caso el triángulo amoroso mujer-mujer-hombre acaba resolviéndose con la vuelta de la mujer al hombre por medio de la imposición de la voluntad sexual de éste. ¿Nos está acaso sugiriendo Cortázar que la violación puede simbolizar el retorno del hombre al papel de hombre? ¿Qué sugiere esto en cuanto al supuesto lesbianismo de sus protagonistas? Parece ser que Cortázar nos presenta el lesbianismo como una respuesta femenina a la carencia de roles masculinos. La mujer buscará en otra mujer los rasgos propios de los hombres al haber fallado éstos a encarnarlos. En el momento en que un hombre decida actuar con la brutalidad, decisión y fuerza que le es propia, la mujer volverá a él dejando a la «sustituta» amante lesbiana.

Otros críticos han estudiado el tema de la violación en cuentos determinados del escritor argentino. John Turner entiende las escenas de violación en cuentos como «El río» donde el marido de una mujer ahogada la viola después de muerta y «Las armas secretas» donde la violación se nos presenta como el acto del fantasma de un soldado muerto que viola a una muchacha a través del cuerpo de su novio como un

exorcismo de la compulsión de violencia así como una crítica a la dominación del hombre sobre las mujeres (Turner 1987: 44). Otros críticos como Willy Muñoz entiende las historias desde otra perspectiva, presentando a la Janet de «Anillo de Moebius» como una mujer que toma control sobre su sexualidad y busca la satisfacción de su deseo (Muñoz 1992: 107). Sin embargo, las palabras del propio Cortázar contradicen estas posturas que parecen justificar la violación entendida como un alegato feminista: «siempre me parecerá una lástima que violar y ser violado no coincidan en el plano del placer; pero si fuera así, claro, no habría violación» (*Cartas*, 1732).

Explicaciones como las de Turner y Muñoz que encuentran una postura feminista por parte de Cortázar en la representación de la violación chocan con la visión que aquí se propone tras el análisis de «Ciao, Verona». Cortázar, con su notoria invención del término «lector-hembra» para referirse a un lector pasivo en contraposición al lector-activo o lector-autor que va creando la novela, delata la importancia que da este autor a la representación de los roles masculinos vistos como activos y los femeninos entendidos como pasivos. Ciertamente es que a pesar de que Cortázar pidiera perdón por haber inventado estos términos, habría instancias del resurgimiento de esta actitud machista que este ensayo denuncia. La supuesta carta de Mireille parece sugerir que si el «afeminado» Javier hubiera invertido su sumisión y hubiera forzado a Mireille, quizás ella se hubiera visto obligada a invertir consecuentemente sus roles masculinos por aquellos que según su sexo le son propios. Pero la inversión no tuvo lugar y ambos se vieron condenados a vivir en una pesadilla de la que sólo se puede huir «escribiendo textos que tratan de ser como las pesadillas» (Cortázar 1977).

Aún habiendo dado respuesta a las cuestiones referentes a la pasividad de Mireille y al por qué del fracaso sexual, un último interrogante surge al leer «Ciao, Verona». ¿Por qué escribió Cortázar este cuento? Y más importante aún, ¿por qué se no se publicó durante su vida? Retomemos una de las ideas presentadas al principio de este ensayo: el autor, con esta descripción de los hechos, intenta justificar el fracaso del protagonista y nos intenta convencer muy convenientemente de que si estas mujeres no lo amaron, no fue por él, sino por un hecho fuera de su control: su sexo masculino. Debemos tener en cuenta que hasta noviembre de 2007 la existencia de Lamia nos había sido ocultada. Hasta este momento, el pobre Javier era un hombre incomprendido incapaz de alcanzar la felicidad con su enamorada. No teníamos más datos para interpretar la historia que la información ofrecida por el propio protagonista y éste nos mostraba una relación amorosa fracasada como otra cualquiera. Sin embargo, la misteriosa dedicatoria de «Las caras de la medalla» llama la atención desde el principio: «A la que siempre lo leerá, ya tarde como siempre». ¿A quién se refería Cortázar? ¿Qué pretendía decirle con este cuento? Es importante tener en cuenta que «Las caras de la medalla» presenta a un hombre que desde su naturaleza tranquila, hizo lo posible por entender a una mujer inalcanzable a la que amó sin éxito. El cuento justifica las acciones del hombre si las entendemos como producto de su desconocimiento de las verdaderas preferencias sexuales de su enamorada, y deja al lector desconcertado sintiendo simpatía por un hombre cuya felicidad le ha sido negada por la frialdad de su amante. ¿En qué lugar deja esto al pobre Javier? ¿Cuánto de culpa tuvo en el fracaso? Con «Ciao, Verona» el fracaso de Javier se explica desde otro punto de vista. Javier deja de ser «culpable» pues no había nada que él pudiera hacer por salvar la relación. El éxito o fracaso del amor deja de estar en sus manos y él queda liberado de la culpabilidad por no haber conseguido que los personajes del cuento sean felices. ¿Cómo va a poder Javier enamorar a Mireille si ella es lesbiana? No es culpa del personaje en sí, sino del sexo del mismo, algo absolutamente perdonable.

El enigmático último párrafo de «Ciao, Verona» quizás nos ayude a entender esta última teoría: «¿Y si en definitiva fuera Javier quien escribe esta carta, Lamia? Por juego, por rescate, por un último mísero patetismo» (17). ¿Y si Mireille y Lamia



nunca fueron amantes? ¿Y si Mireille nunca fue lesbiana? ¿Y si el hecho de que Mireille negara su amor a Javier no fuera por otro motivo más allá de que Javier no supo seducirla? No hay que olvidar la libertad de la ficción y motivos ulteriores que pueden llevar a un autor a escribir una obra concreta. Quizás Cortázar quiso aliviar el ego de Javier e inventó a Lamia para ofrecer una posible interpretación que depositara la culpa en una cualidad ajena al control del hombre. Si nos enfrentamos a una situación como el lesbianismo, las preferencias amorosas de la mujer quedan fuera del control del hombre, y esto es una justificación perfecta del fracaso amoroso. El hombre queda libre de toda culpa y el escritor ha expiado la suya atrapándola en un cuento, narrando la pesadilla.

## Notas

- [1] El relato *Ciao, Verona* (© Herederos de Julio Cortázar, 2007) apareció publicado por primera vez en suplemento literario, *Babelia*, del diario español *El País* el 3 de noviembre de 2007. El escritor no llegó a publicar este relato que por fecha de creación podría haber sido incluido en su colección *Alguien anda por ahí*, 1977. La agente literaria Carmen Balcells ha publicado el cuento, gracias a una donación de la viuda y albacea del escritor, Aurora Bernárdez.
- [2] Schmidt-Cruz en su libro *Mothers, Lovers and Others: «they often portray seemingly unnatural or ‘perverse’ instinctual urges which threaten to unravel the very fabric of our civilized society, but which are ultimately kept in check by their status as literary fantasies»* (73)
- [3] Según la teoría de inversión de roles que propongo, la sumisión física supondría también la sumisión psicológica de la mujer, al reconocer la vuelta del poder masculino sobre el femenino, poder que se ejerce físicamente pero que repercute psicológicamente.
- [4] Valentina vive asfixiada en la rutina de su matrimonio y escapa a Italia con Dora, su amante secreta. Resulta curioso que en esta historia Cortázar eligiera representar al personaje agobiado por la rutina y sometido a la cárcel de la monotonía matrimonial como una mujer. Aunque esto puede explicarse si entendemos a Valentina como una de estas mujeres-hombre de las que hablamos antes, mujeres que han asumido el rol masculino y, por tanto, actúan como tal.

## Obras citadas

Cedola, Estela “El oficiante y el acólito: Roles femeninos en la obra de Julio Cortázar” in: *Nuevo Texto Crítico*, 1989; 2 (4): 115-128.

Cortázar, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977

—— *Cartas*, 3 vols. Buenos Aires: Ediciones Alfaguara, 2000

—— *Ciao, Verano*. *Babelia*, el País edición impresa 3/11/07

— *Cuentos completos*/1 y 2. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1994.

— *Último Round*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1974

Fernández Pan, Sonia. “Cuando Godard y Cortázar juegan a la rayuela”. Ensayo. *La siega*. [11/20/07]

Martínez Hernández, Laura" La muerte del héroe en los relatos de Borges, Cortázar y Rulfo”. *Espéculo* nº 35 Universidad Complutense, 2007. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/muheroe.html> [11/11/07]

Mead, Margaret. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Londres. 1935

Muñoz, Willy O. “El derecho al goce erótico de la mujer en 'Anillo de Moebius’” pp. 107-16 in: Kenwood, Alun (ed. & pref.); Goytisoló, Juan (introd.); *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Melbourne: Voz Hispánica; 1992. 152 pp.

Puleo, Alicia “Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar”, *Debats* 85 Quadern. 2004. <http://www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/85/quadern04.htm> [11/21/07]

Schmidt-Cruz, Cynthia. *Mothers, Lovers and Others: The Stories of Julio Cortázar*. Albany, N.Y. : State University of New York Press, 2004.

Turner, John H. “Sexual Violence in Two Stories of Julio Cortázar: Reading as Psychotherapy”; *Latin American Literary Review*, 1987 July-Dec.; 15 (30): 43-56.

Zimbalist Rosaldo, Michelle. “Mujer, cultura y sociedad: Una visión teórica” Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Rosaldo%20Michelle.pdf> [11/18/07]

© *Alexandra Saum-Pascual* 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

