

LA LESBIANA Y LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA: MONTE DE VENUS COMO TEXTO INAUGURAL

LAURA A. ARNÉS

Universidad de Buenos Aires, IIEGE / CONICET

El siguiente artículo parte de dos hipótesis: 1) en la década de 1970 emergieron, en la Argentina, una serie de narrativas que presentaron “nuevas” formas de la subjetividad y nuevas expresiones de lo político; 2) los estudios literarios y culturales sobre las construcciones homosexuales han mantenido al análisis de las figuraciones lesbianas cercano al lugar de lo impensable/impensado. Este artículo propone leer *Monte de Venus* (1976), olvidada novela de Reina Roffé, como pieza fundacional de una tradición literaria queer argentina y se ocupa, específicamente, de los modos en que el texto construye a la voz (de la) lesbiana. Sugerirá que *Monte de Venus* no sólo (in)augura una posibilidad de futuro para la voz (de la) lesbiana sino que sería texto clave al momento de tender lazos hacia otros relatos contemporáneos con el objetivo de trazar una incipiente cartografía pasional lesbiana.

PALABRAS CLAVE: Reina Roffé, *Monte de Venus*, literatura argentina del siglo XX, voz lesbiana, tradición queer.

The Lesbian and the Literary Tradition in Argentina: *Monte de Venus* as Foundational Text

The following article stands on two hypotheses: 1) In 1970s Argentina, a number of texts that introduced “new” subjectivities and new political expressions began to appear; 2) the literary and cultural studies of homosexuality have kept lesbian figurations next to the place of the unthinkable/un-thought of. This article suggests that Reina Roffé’s long forgotten novel *Monte de Venus* (1976) is foundational when considering the possibility of a queer literary tradition in Argentina. It pays special attention to the ways in which the text constructs a lesbian voice and it suggests that *Monte de Venus* (in)augur(ate)s a future for this voice. In addition, this paper will analyze the novel as a key text that establishes bonds with other contemporary narratives, in order to draw an emergent and impassioned lesbian cartography.

KEY WORDS: Reina Roffé, *Monte de Venus*, twentieth-century Argentinean literature, lesbian voice, queer tradition.

*“Los personajes de esta novela son imaginarios.
Cualquier semejanza con personas, hechos, situaciones
o lugares de la realidad es mera coincidencia”*

Monte de Venus (Roffé, 1976: s.p.)

Entre las décadas del 60 y del 70 emergen, en la literatura argentina, una serie de textos que interrumpen, de manera más o menos ambigua, un orden establecido de cuerpos y de discursos (literarios, nacionales y culturales). Son novelas y cuentos que, oponiéndose a la regulación de la(s) identidad(es), propusieron construcciones sexo-genérica inestables, que repudiaban los imperativos de una heterosexualidad obligatoria y se regodeaban en los cruces entre géneros, clases, edades y orientaciones sexuales. En tanto configuraciones posibles de la experiencia, estas narrativas presentaron, indudablemente, “nuevas” formas de la subjetividad así como nuevas expresiones políticas (o de lo político). Sin embargo y, tal vez, paradójicamente, no proponían cuerpos colectivos sino, como diría Rancière, líneas de fractura y/o de desincorporación en los cuerpos colectivos imaginarios.

A pesar de que las representaciones de sexualidades diferentes pueden encontrarse en la producción literaria de todas las épocas, sobre los 60 tienen lugar una serie de hechos que alteraron el modelo (viril) de nación y allanaron el camino para la visibilización de ciertas estructuras de sensibilidades y afectos — que dieron cuenta de otras H/historias— en los textos literarios. Estos textos, conscientes de aquellos términos que instauran jerarquías y señalando lo que tienen de monstruoso instituciones estatales como el ejército, la policía y la escuela e instituciones sociales como la familia, el matrimonio o las sociedades de beneficencia, pusieron en crisis, desde diversos puntos de vista, no sólo las representaciones hegemónicas políticas, sociales y literarias sino, incluso, aquellas categorías fundacionales de lo humano como podrían ser lo masculino y femenino, lo natural o antinatural, lo heterosexual o lo homosexual. De este modo, produjeron reordenamientos de signos y significados y lo hicieron, sobre todo, trazando trayectorias alternativas y posibles “entre lo visible y lo decible, (...) entre modos del ser, modos del hacer y modos del decir. [Definiendo] variaciones de las intensidades sensibles, de las percepciones y capacidades de los cuerpos (...)” (Rancière, 2002: s.p.).

La literatura permite quebrar expectativas y poner en acto potencialidades. Conscientes de esto, los textos propuestos se abocaron al relato (im)posible: construyeron figuras fantasmagóricas —en las que se debaten contradicciones— que señalan tanto hacia el pasado como hacia el futuro y dibujan, en el mismo gesto, cuerpos sexuales y *corpus* textuales. Y viceversa. A partir del uso de una lengua y una experiencia común, esta serie de textos produjeron una reterritorialización de la historia y presentaron cartografías imaginarias alternativas que enlazaron deseo, geografía, cultura y política. De este modo, delinearon incipientes querencias de cuerpos y subjetividades anómalas que,

leídas desde un punto de vista contemporáneo, se podrían definir como queer¹. La escritura, así, es huella de lo que difícilmente dejaría rastros en ámbitos alejados de la ficción.

El deseo rige la escritura (y la lectura). Y es, también, el deseo (cierto deseo) el que dibuja un itinerario literario y sexual que se abre en un mapa de múltiples entradas; que de ciertos cuerpos textuales (y de ciertos cuerpos sexuados) arma familia —poniendo en relación autores/as con procedencias literarias e, incluso, pertenencias políticas disímiles— a partir de ciertos secretos compartidos (de hendiduras en la letra), de ciertas afecciones comunes, de cierta clandestinidad insinuada pero, también, a partir de discursos que se seducen abiertamente, violentando tradiciones. Por eso, además de preguntarnos, como proponen Deleuze y Guattari (2006: 10) en relación al libro, “con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades”, hay que preguntarse con qué otros libros, ese libro particular, establece líneas y velocidades, qué cuerpos dibujan conjuntamente y cuáles borran. Cómo destella y se ramifica ese punto donde se superpone la letra. Ese lugar que es cuerpo, lenguaje e imaginación.

Llamativamente, hace unos quince años que estos textos comenzaron a ser leídos, reunidos e, incluso, propuestos como canon o genealogía minoritaria por una crítica que, innegablemente, ha tenido menos coraje (y ha sido más ciega) que la literatura. Si bien ha habido críticos y escritores, como Néstor Perlongher, que fijaron su atención sobre estos temas —particularmente en tiempos inmediatamente previos y posteriores a la dictadura argentina (1976-1983)—, es recién a partir de entrados los años 90 que, con el avance de los estudios gay, lésbicos y queer en el Cono Sur, los cuerpos y subjetividades queer comenzaron a aparecer, tímidamente al principio, en la producción crítico-literaria latinoamericana (y latinoamericanista) como problema crítico-teórico. Pueden nombrarse como fundadores de este campo —y a modo de ejemplo— los trabajos de Daniel Balderston (1998; 2004; 2005), Gabriel Giorgi (2004), Donna Guy (1998), Amy Kaminsky (1993), Sylvia Molloy (1999), José Quiroga (2000) o Jorge Salessi (1995). Sin embargo, habría un problema: gran parte de sus trabajos se abocan a la literatura escrita por hombres y mantienen la erótica entre mujeres como una problemática menor.

Si bien no me interesa detenerme en la defensa de la inclusión de mujeres en el canon literario, estos datos resultan útiles al momento de poner en evidencia ciertos lugares comunes de la crítica. La literatura (en sus propuestas estéticas y en sus tramas) y la crítica literaria (sus modos de lectura y su consecuente construcción de una literatura) son herramientas sociales a través de las cuales se fijan valores, diferencias y jerarquías. Como Nora Domínguez (en Silvestri, 2007: 2) sostiene, “los aparatos conceptuales con los que nos acostumbramos a pensar

¹ Utilizaré el término queer en tanto concepto que engloba aquellas identidades y/o identificaciones (homo)sexuales culturalmente marginales y que desestima aquellas basadas en oposiciones binarias.

no son inherentes a los fenómenos, objetos y discursos sociales, sino que por el contrario los construyen”. Lo que falta aclarar en esta frase es que los aparatos conceptuales crean y recrean, necesariamente, (dentro de) los términos de una cultura que, a pesar de las revisiones y críticas, es todavía “patriarcal” (con los límites, constricciones y posibilidades discursivas y subjetivas que esto implica).

Aunque el problema de la cuestión del género sexual no es hoy algo poco común dentro del ámbito intelectual, la crítica literaria, incluso, a veces, aquella consciente de los problemas relacionados con la diferencia sexual —es decir, la queer, gay y lésbica o la feminista— sigue perpetrando “el *asesinato* simbólico de la mujer” (De Lauretis, 2000: 19). Consecuentemente, y fundamental a los fines de este artículo, el relato y el análisis de las construcciones homosexuales y de las desviaciones de sentidos que estas provocan han dejado en un segundo lugar al análisis de las figuraciones lesbianas, mantenidas cercanas al lugar de lo impensable/impensado. Proliferan, así, los análisis sobre homosexualidades masculinas y las estéticas que estas sostienen —véanse las aportaciones de Salessi (1995), Amícola (2000) o Giorgi (2004)—; sin embargo, los estudios sobre el lesbianismo y sus representaciones siguen siendo, en la actualidad, casi exigüos.² De más está decir que no es esta una afirmación en contra de la productividad en torno a la temática gay. La proliferación de textos siempre resulta positiva en tanto exponente de una variedad de modos de pensar y de posiciones. Sin embargo, no está de más problematizar la dicotomía “productividad sobre lo homosexual masculino y exigüidad sobre lo lesbiano” en su relación con las jerarquías todavía vigentes en el binomio hombre/mujer.

Con esto en mente, propongo una re-visión —según Rich un “acto de supervivencia” que implica ver “la diferencia de forma diferente” (De Lauretis, 2002: 217)—, sosteniendo la relación entre teoría y política y reclamando la lectura, en el campo de la representación y de la crítica, del conflicto que se relaciona con las construcciones de y sobre la diferencia entre los sexos. Claramente, no sería la primera que, al aventurar la posibilidad de una tradición literaria queer en la Argentina —si es que tal cosa fuera posible o pertinente—, proponga como precursores los *corpus*, en su doble sentido, de Manuel Puig (1932-1990), Copi (1939-1987), Osvaldo Lamborghini (1940-1985) y Néstor Perlongher (1949-1992). Tampoco sería la primera en dar cuenta de ciertos nombres atados a obras que no pudieron sino circular en la ilegalidad —entre otros: Carlos Correas (1931-2000), Renato Pellegrini (¿1935?-...), Héctor Lastra (1943-2006)— o en proponer la inclusión en la familia queer de Alejandra Pizarnik (1936-1972) o Sylvia Molloy (1938-...). Sin embargo, hay un texto, sobre el que no se han posado muchos ojos, que debería considerarse fundacional al momento de pensar una tradición minoritaria o —en palabras de Didier Eribon (2004)— una moral de lo minoritario. Una novela que, como Quiroga y

² Resulta fundamental el trabajo de Sylvia Molloy (1998) y algunas de las crónicas que María Moreno publicó en *El fin del sexo y otras mentiras* (2002).

Balderston (2005: 13) establecen en relación a *El beso de la mujer araña*: “separa un tiempo de otro, (...) narra un antes y un después en la representación homosexual” femenina. Una novela que abre el camino para una tradición, un tanto discontinua y esquiva, que se sostiene sobre las voces y cuerpos lesbianos y que, al hacerlo, pone en riesgo las narrativas hegemónicas sobre el género, la norma, la familia, el Estado e, incluso, la historia.

1976. Argentina. Comienza el autodenominado “Proceso de reorganización nacional”: las Fuerzas Armadas asumen el gobierno e instauran la dictadura. Se institucionaliza la represión, se suprimen los derechos civiles y las libertades públicas. La homosexualidad se sostiene en el campo de la ilegalidad: en el año 1975, la revista *El Caudillo* llamaba a limpiar las calles de homosexuales en términos de deber cívico de la ciudadanía (Giorgi, 2004: 160); en 1977, el jefe de policía reafirmaría: “Hay que espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente” (Bazán, 2006: 331).

1976. La editorial barcelonesa Seix Barral edita la icónica novela de Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*. Construida sobre los diálogos que mantienen dos hombres confinados en una celda —Valentín Arregui Paz (detenido por su militancia política) y Luis Alberto Molina (detenido por el abuso de un menor)— es una novela que, según Daniel Link (2010: s.p.): “pone a coexistir dos sistemas de sociabilidad, dos comunidades más o menos inconfesables: la militancia (que no puede decir su nombre por razones estratégicas) y la homosexualidad (que no osa decir su nombre por razones ontológicas.” Paralelamente, en Buenos Aires, la editorial Corregidor publica *Monte de Venus*, segunda novela de Reina Roffé. Velozmente alcanzada por la censura, es sacada de circulación y declarada, como relata Luis Gusmán (1984: s.p.), libro de exhibición prohibida. Reitero: libro de exhibición prohibida. El cuerpo de esta novela es declarado ilícito. Su presencia, al igual que la de los personajes que circulan a lo largo de sus páginas, impropiciente. Este gesto fue razón fundamental (aunque no única) en la construcción del olvido en el que la novela cayó: *Monte de Venus* no parece haber sido muy leída en su momento y hasta el momento, lamentablemente, tampoco fue reeditada.

Reina Roffé (1951) nació en Buenos Aires pero reside desde 1988 en España. Desde su primera novela, *Llamado al puf* (1973), que obtuvo el premio “Pondal Ríos al mejor libro de autor joven”, el interés de Roffé se centró tanto en la importancia de la subjetividad en el armado de la Historia como de ciertos silenciamientos que resultan fundamentales al momento de proponer unidades desde siempre ficcionales (o ficcionalizadas); pero, además, la experiencia/violencia de la dictadura marcó tanto su escritura como su vida. Se destacó en los campos de la literatura, el periodismo y la docencia, fue reconocida con las becas Fulbright (1981) y Antorchas (1993) y tiene publicadas varias novelas, cuentos y ensayos entre las que se deben nombrar, *La rompiente* (1987), *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* (2004) y *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires* (2009).

Bestiario, querencia de seres anómalos, *Monte de Venus* abunda en la exhibición de cuerpos prohibidos y de sus *queerencias*: “Todo lo que el mundo desprecia, me gusta a mí...” (Roffé, 1976: 42), afirma la protagonista. E insiste: “Yo no hacía nada por ocultar mi problema, por el contrario (...) Todo lo más grotesco que encontraba me lo ponía encima y, por supuesto, la gente me miraba más que nunca” (Roffé, 1976: 65). Afirmandose en la mirada del Otro (en esa misma que la torna abyecta), la protagonista de la novela da nombre y voz a lo marginal y a lo amenazante. Pero, más importante, al nombrarse a sí misma como lesbiana, le dibuja un cuerpo y le da voz, probablemente por primera vez en la literatura argentina, a la homosexual femenina. Insistiendo en su lugar marginal, la protagonista encarna ese deseo de contar, propio de la homosexualidad de mediados del siglo XX, y, al hacerlo, no puede evitar ponerse en relación con ese Otro que “no es necesariamente la heterosexualidad, sino la heterosexualidad y la política, la historia, la participación y hasta la voz” (Balderston, 2005: 14). Es así que, explotando las incoherencias de los términos que estabilizan tanto la heterosexualidad como la homosexualidad —“Cuántos diferentes papeles uno debe representar en la vida. Cuánta parodia triste y burlesca debemos soportar” (Roffé, 1976: 189), exclama la protagonista— y poniendo en evidencia, simultáneamente, la lógica falocéntrica y sexista de nuestro imaginario socio-cultural —la lesbiana deberá moverse por el mundo sufriendo las consecuencias de tener un “agujerito” (Roffé, 1976: 112) pero sin ser mujer (Roffé, 1976: 55)— *Monte de Venus* construye otra manera de pensar lo sexual y un horizonte discursivo alternativo.

La novela de Roffé abunda en lugares comunes y en ella, como en la mayoría de los textos de la época, la figura del(a) homosexual es todavía tributaria de los modos de representación heredados del esteticismo decadente finisecular y/o de aquellos otros impuestos por el discurso médico-legal (Maristany, 2009: 4). A saber: la definición del lesbianismo oscila entre la idea de “inclinación” —biológicamente determinada—, el problema o la enfermedad incomprensible; entre el vicio, la monstruosidad y la anomalía. Pero, además, la lesbiana aparecerá ligada a dos imaginarios que se superponen —incluso en nuestros días— y que ponen en evidencia las contradicciones del pensamiento heterocentrado: el de la lesbiana como depredadora sexual y, simultáneamente, como desligada de toda feminidad. Sin embargo, resulta también cierto que, al poner en evidencia las innumerables variantes de lo (homo)sexual, dando cuenta de distintas corporalidades y prácticas, *Monte de Venus*, como algunos otros textos de la época —Maristany (2009) nota lo mismo en relación a la novela *Asfalto* (1964) de Pellegrini—, no permite cerrar sentidos alrededor de un modelo de sexualidad monocorde. En la proliferación de términos que propone y en su sucesión —e incluso superposición— acumulativa (la invertida, la niña masturbadora, la tipa machito, la prostituta, la tortillera, el marica, la lesbiana, la bisexual, el travesti, los swinger, el homosexual, el mariposón) parece anticiparse a esa célebre afirmación de Puig (1990: 33) que reza: “La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria”.

Lo interesante es que Roffé también evita la construcción de un mundo homogéneo en la misma forma del relato: construye una coreografía de voces narrativas a partir de las cuales cobra cuerpo la nación en tanto matriz de alteridades. Mientras que siete capítulos numerados relatan (o discuten la posibilidad de) la incipiente construcción de identidades políticas colectivas (como “mujeres” o “peronistas”) a partir de las vivencias de las alumnas de una escuela nocturna para señoritas a principios de la década del 70, los capítulos titulados “Grabación pasada en limpio” son parte del relato de vida que Julia Grande le dedica —como ofrenda de amor— a su profesora de literatura. Los capítulos marcados con números romanos serán narrados por una tercera persona que, por momentos, cede el protagonismo a una primera persona singular femenina. Intercalados entre estos capítulos en los que se delinea el contexto sociopolítico en el que se desarrolla la historia de Julia, se encuentran las grabaciones pasadas en limpio. En ellas, la voz de Julia Grande (convertida en escritura) transitará un recorrido que parte del relato de la memoria para rápidamente convertirse en una confesión de amor, de culpabilidad y, finalmente, de bronca que parecería confirmar, por lo menos en una primera instancia, aquellas palabras de Roudinesco (2009: 10) que inauguran *Nuestro lado oscuro*: “esas vidas paralelas y anormales no se narran y, por lo general, no tienen otro eco que el de su condena. Y cuando adquieren celebridad es debido a la fuerza de una criminalidad excepcional considerada bestial, monstruosa, inhumana y contemplada como exterior a la humanidad misma del hombre”.

El relato de Julia Grande comienza en 1945 con su nacimiento —en el que, aparentemente, se habría mezclado su placenta con la de su hermano mellizo— en el pueblo bonaerense de General Rodríguez. A partir de ahí, se centra no sólo en las desgracias que le suceden tanto por no identificarse con el género femenino como por ser lesbiana y, mal que le pese, mujer, sino en sus aventuras amorosas que comienzan en su infancia pero cobran un ritmo vertiginoso después de su llegada a la Ciudad de Buenos Aires. Al final de la novela se desvelará que el relato ya pasado en limpio —escrito, se puede suponer, por Julia— es producto de una serie de entrevistas realizadas por Victoria Sáenz Ballesteros, profesora de literatura de la protagonista, a las que Julia accede por medio de un engaño —la tentación de un tiempo compartido con alguien “que me acepte como soy y con todo lo que tengo” (Roffé, 1976: 254) y la promesa de un libro que protagonizará— que no tienen otro fin que el de servir como chantaje. Las cintas, finalmente, quedarán en manos de la protagonista pero, a cambio, Victoria (culta, soltera y pudiente) exige quedarse con el hijo de Julia (producto de una violación). Es por esto que la última cinta es la única grabada por la misma Julia, después de que los sucesos llegaran a ese punto sin retorno.

La novela de Roffé cumple con los requisitos que Bonnie Zimmerman (en Collins, 2008: 89) postula como principales en la construcción de la heroína lesbiana del período que va desde 1969 hasta 1989: la búsqueda, la picaresca y el *bildungsroman*. Pero, además, y desde una mirada local, puede tenderse un lazo entre los devaneos anti-heroicos y picarescos que narra la protagonista y aquellos realizados por Eduardo Ales —protagonista de esa otra novela queer inaugural

que fue *Asfalto*, también poco leída y bastante olvidada pero reeditada en fechas recientes (2004 y 2007)— en su viaje iniciático por la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, como se puede inferir, entre ambos protagonistas, anómalos y nómades, sujetos, como diría Deleuze, a un devenir minoritario, hay un dato ciertamente imprescindible por diferenciador: Reina Roffé, ante todo(s), le dará voz y subjetividad a una lesbiana: Julia Grande. Mladen Dólar (2007: 26) sostiene que: “la voz es el primer signo de vida (...) esa división, que se establece entre la voz y el silencio, es quizás más elusiva de lo que parece: no todas las voces se oyen y, quizás las más intrusivas y apremiantes sean las voces no oídas”. Provocando una torsión en la idea de Dólar, sostengo que una de estas voces intrusivas (en la literatura hegemónica argentina, frente al pudor de la crítica literaria) y agónicamente apremiantes (en su necesidad de ser leídas y escuchadas) es la voz de la(s) lesbiana(s).

Lo que la sonoridad de la voz de la lesbiana pondrá en evidencia —además de su obvia competencia para encarnar voz y no, simplemente, para callar— son ciertas divisiones (y normativas) de lo visible (o legible). De ahí que la circulación de su voz, inevitablemente, develará a ciertos cuerpos, a sus usos y posiciones, en el territorio común. Porque, como sostiene Gabriel Giorgi (2004: 36) con respecto a la homosexualidad, el lesbianismo también figura deseos, cuerpos y lenguajes que escenifican esa no-coincidencia consigo misma de una identidad dada, al tiempo que expone gramáticas de la vida colectiva. Pero, además, la voz de la lesbiana, de manera muy particular en *Monte de Venus*, hará estallar en posibilidades los sentidos del binomio propio / impropio, en su doble sentido. La voz Otra (o de la Otra) pronuncia, en simultáneo, su prohibición y su potencia; posee al lenguaje y transforma a la lesbiana, en tan simple acto, en sujeto político.

Si Molina, protagonista de *El beso de la mujer araña*, construye su historia a partir de las imágenes (nichos de ideología) que le ofrecía el cine, Julia tampoco puede prescindir, al narrarse, de cierta ficción que la preexiste y que la hace visible, de esos valores sobre la (homo)sexualidad, vigentes en el contexto de producción, que le permiten asumir un cuerpo. Porque cada época, como se sabe, determina las reglas de formación y de circulación de los sujetos y los discursos:

Pensó en contar algunas de las sensaciones que le producían los últimos vestigios de naturaleza en la ciudad, para demostrar que también podía ser reflexiva y literaria. Sin embargo Victoria sólo le exigía un muestrario de anécdotas, narradas con crudeza en un lenguaje telegráfico (...) Le había dicho “si surge la mala palabra, mejor. Quiero que el personaje sea el que hable (...) Más que nunca debes ser vos misma”. (Roffé, 1976: 244)

Consigna difícil, y en una primera instancia contradictoria, que exige una construcción exasperada (en su doble sentido) tanto de la voz como del cuerpo lesbiano: para poder hablar, Julia necesita hacerse cargo de lo que se espera de ella. Lo que está en juego es la posibilidad de representación de la lesbiana. Lo

que Victoria exige es, justamente, una serie de poses, de gestos e incluso de actos que den cuenta de una identidad sustancial (aunque no necesariamente coincidente), que se correspondan con esa “*ficción normativa* que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones” (Giorgi, 2004: 9).

Como si no fuera suficiente, unas páginas más adelante, Victoria la azuza:

Es inútil dar vueltas cuando el tema no da para más. Los seres humanos, tal cual, somos pobres personajes. (...) Estoy desilusionada. Tu vida no es tan terrible como me la figuré (...) ¿Podría yo con tu historia escribir una tragedia griega? Lo único digno de admirar de toda la historia de la literatura son esos seres que juegan con la vida y la muerte. (Roffé, 1976: 246)

Ante la posibilidad de dejar de ver a Victoria, Julia cede: acepta el lugar que, falso o no, le es impuesto por la lógica imaginaria. Su última historia de amor, más que ninguna previa, la sujetará al gran Otro narrativo. Porque el relato de Julia es, ante todo, un relato de amor, de cortejo —“Julia se preguntó porque no decirle lo que sentía por ella. ¿Acaso no advertía que acceder a grabar su historia era sólo para estar a su lado?” (Roffé, 1976: 219-244)—, de amor-intensidad, de amor-exceso. Un amor que no coagula en la relación entre los cuerpos sino que frente a la “*pasión vulgar*”, frente a la economía de los placeres y la inmediatez, la lleva a crear y a fabular. El sentimiento amoroso, así, convertido en potencia expresiva: “No sé si en todo lo que le he contado, mentí o exageré en algo. Tal vez lo que haya hecho fuera sólo suprimir o pasar por alto algunas cosas intrascendentes, detalles sin importancia. Y aunque usted no está comprometida a creerme una palabra, lo que le voy a decir ahora es (...) trágicamente verdadero” (Roffé, 1976: 247). Julia cobra cuerpo al entregarse en fragmentos ficcionalizados. Sin embargo, su error será desatender (una y otra vez) el hecho de que la injuria contra quienes se apartan de la norma es respaldada por el orden social. Frente a esto, es su historia *calamitatum* la que se viste de potencia: no es el destino de su cuerpo (su soledad) lo importante, sino sus palabras y lo que estas habilitan. De un modo paradójico aunque, tal vez, representativo de un síntoma epocal, fatalidad y productividad se potencian en tanto dos caras de la misma moneda.

Por otro lado, el hecho de que la voz de la lesbiana se construya sobre el recuerdo cobra importancia si se tiene en cuenta que, en las narrativas culturales, los paradigmas secuenciales y sus lógicas resultan fundamentales para la organización y jerarquización de las identidades sexuales. No sorprende, entonces, que la pasión lesbiana se presente como un problema *mnemico*. Es decir, que la homosexualidad, en tanto posibilidad, se configure como memoria: “No era una pasión vulgar, sino la última oportunidad de reencontrarme con el amor” (Roffé, 1976: 219), explica Julia sobre el final de la novela y agrega: “me he quedado sin hijo, sin amor, sin libro. Estoy de duelo y no me puse luto. Quizás en

otra vida, en otro siglo, todo sea distinto (...) Sé que hoy estoy sola y me da miedo, mucho miedo” (Roffé, 1976: 270).

Es en el retorno a un estado previo que el personaje lesbiano va a construirse (en el presente) y parecería hacerlo sin posibilidades de continuidad (en el futuro). Y es que Roffé tampoco parece poder evitar el tema que ha obsesionado tanto a la literatura homosexual como homófoba de la mitad del siglo XX: la idea estereotipada de la caída inevitable (Eribon, 2004: 249). Es así que esa voz que despunta al discurso propio y de cuya desprotección sólo somos totalmente conscientes sobre el final de la novela, podría superponerse, en una primera instancia, con la de Colette (en Braidotti, 2000: 48): “nadie me espera, en una carretera que no conduce ni a la gloria, ni a la riqueza, ni al amor”. Sin embargo, frente a una serie de textos literarios en los que, como afirma Gabriel Giorgi (2004: 23), “la homosexualidad es forzada a ejemplificar, una y otra vez, un destino de desaparición”, en *Monte de Venus* se atisba una incipiente lógica productiva alternativa; las líneas que traza el relato serán las esperadas por un futuro que en ese momento recién comenzaba a dibujarse. Ya no hay hijo, no hay amor, no hay libro. Es cierto. Lo que está en juego es la trascendencia. Lo evidente: el desasosiego que provoca la posibilidad de convertirse en un “cuerpo terminal”, relato sin futuro, “cuerpo donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan (...) genealogías (...) donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo ‘improductivo’” (Giorgi, 2004: 9).

En *Monte de Venus* la lesbiana no sólo no muere sino que tiene voz y produce escritura. El pequeño instrumento de captura que es, primero el grabador, después la pluma, la habilita a la producción expresiva. Será Julia quien, sorprendentemente, ponga (cuente, escriba) el punto final: “Me estafaron”, se lamenta, “Es la única palabra apropiada que se me ocurre para comenzar y ser yo, aunque parezca mentira, quien termine la historia” (Roffé, 1976: 267). Para comenzar y ser yo. El modo en que la novela concluye habilita al corte del sintagma porque un significativo cambio de tono se concreta en sus últimas líneas:

Yo la amo, grité, la amo. Bastaba con llamar a la policía. Cómo olvidarme que le había confesado un crimen (...) Tengo frío. No sé porque se secan las plantas en el terreno del fondo. Es verano y tengo frío (...) Mi dolor sólo es mi dolor. Qué no daría por una pequeña caricia, como ese viento suave que anda, allá, entre los árboles, agitando sus manos, contra la noche cercana. (Roffé, 1976: 270)

Estas palabras finales que, en su estilización, sugieren la imagen de un afectado sentimiento elevado, no son cursi sino clave. Es en este momento que, liberada de las exigencias y expectativas de Victoria, la lesbiana se hace cargo de su propia sintaxis, se rige, finalmente, por su propia gramática. Ya no es el personaje el que habla; ahora Julia, poniendo en evidencia cierta confrontación entre los códigos sociales, sexuales y textuales propios de la época, se permite ser “reflexiva y literaria”. De este modo, la primera persona, en vez de asegurar la

identidad esperada, la hace abrirse en un proceso productivo de diferenciación y afirmación. Paradójicamente, en este final triste y terminal es donde se (in)augura una posibilidad de futuro para la voz (de la) lesbiana.³

Intentando delinear ese incipiente cuerpo literario lesbiano que comienza a dibujarse sobre la década del 60 y retomando, ahora, la cita de Deleuze, podrían trazarse cartografías pasionales —*queerencias*, si se quiere— entre la voz de Julia y aquellas que aparecen en una serie de cuentos escritos por Silvina Ocampo (2007), como “Carta perdida en un cajón” (1959) o “El lazo” (1961), que también narran, en primera persona, cierta pasión lesbiana, aunque nunca la nombran como tal. Cuentos que construyen, al igual que *Monte de Venus*, un discurso en torno a la culpa (y el crimen) y consecuentemente, a lo que esta supone: la confesión/declaración (formas también imprescindibles para el amor). Pero, además, si miramos hacia el futuro, *Monte de Venus* delinea esa grafía incipiente que la protagonista de *En breve cárcel* (Molloy, 1986), novela reconocida por la crítica literaria como fundamental al momento de pensar una tradición literaria de temática lésbica en Argentina, retomará de forma contundente para convertir la pasión lesbiana, su pasión, no sólo en escritura sino en su novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amícola, José (2000) *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
- Balderston, Daniel (2004), *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Balderston, Daniel, Donna J. Guy (eds.) (1998), *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Balderston, Daniel, José Quiroga (2005), *Sexualidades en disputa*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Bazán, Osvaldo (2006), *Historia de la homosexualidad en Argentina*, Buenos Aires, Marea.
- Braidotti, Rossi (2000), *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- Collins, Jackie (2008), “Heroic Bodies in Contemporary Spanish Literature”, *Escribir con el cuerpo*, Beatriz Ferrús y Núria Calafell (eds.), Barcelona, UOC: 89-94.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari (2006), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Eribon, Didier (2004), *Una moral de lo minoritario*, Barcelona, Anagrama.

³ Defino, provisoriamente, el término “voz (de la) lesbiana” no sólo como la construcción literaria de una primera persona femenina que narra su pasión amorosa por otra mujer sino como ese espacio donde una sexualidad femenina diferencial, al presentarse como un problema para la instancia narrativa -punto y materia de la enunciación-, pone en escena el problema del deseo lesbiano como problema de representación (o de representabilidad).

- Giorgi, Gabriel (2004), *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Gusmán, Luis (1984), “Prólogo a *El Frasquito*”, *Literatura Argentina Contemporánea*, 4/9/2010. <<http://www.literatura.org/Gusman/Gusman-EF.html>>
- Lauretis, Teresa de (2000), *Diferencias*, Madrid, Horas y horas.
- (2002), “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista”, *Nuevas direcciones*, Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comp.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 203-231.
- Link, Daniel (2010), “La obra como exigencia de vida”, *Revista Ñ*, 4/9/2010. <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/24/_-02205786.htm>
- Maristany, José Javier (2009), “Figuraciones literarias del homoerotismo argentino en la ficción de los 60/70”, *Hologramática*, 11: 87-110.
- (2009), “Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70”, *Lectures du genre*, 6. 5/10/2010. <http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_6/Maristany.html>
- Molloy, Sylvia (1999), “De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik”, *Estudios*, 13: 133-140.
- Molloy, Sylvia - Robert McKee Irwin, ed. (1998), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press.
- Moreno, María (2002), *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (2007), *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Emecé.
- Puig, Manuel (1976), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990), “El error gay”, *El porteño*, IV: 32-33.
- Quiroga, José (2000), *Tropics of desire: Interventions from queer Latino America*, New York and London, New York University Press.
- Rancière, Jacques (2002), “La división de lo sensible: Estética y política”, *Mesetas.net*, 4/9/2010. <<http://mesetas.net/?q=node/5>>.
- Roffé, Reina (1976), *Monte de Venus*, Buenos Aires, Corregidor.
- Roudinesco, Elizabeth (2009), *Nuestro lado oscuro*, Barcelona, Anagrama.
- Salessi, Jorge (1995), *Médicos, maricas y maleantes*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Silvestri, Leonor (2007), “Me gusta cuando callas. Invisibilidad de la mujer productora de arte”, *Actas de las I Jornadas de debates sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: s.p.