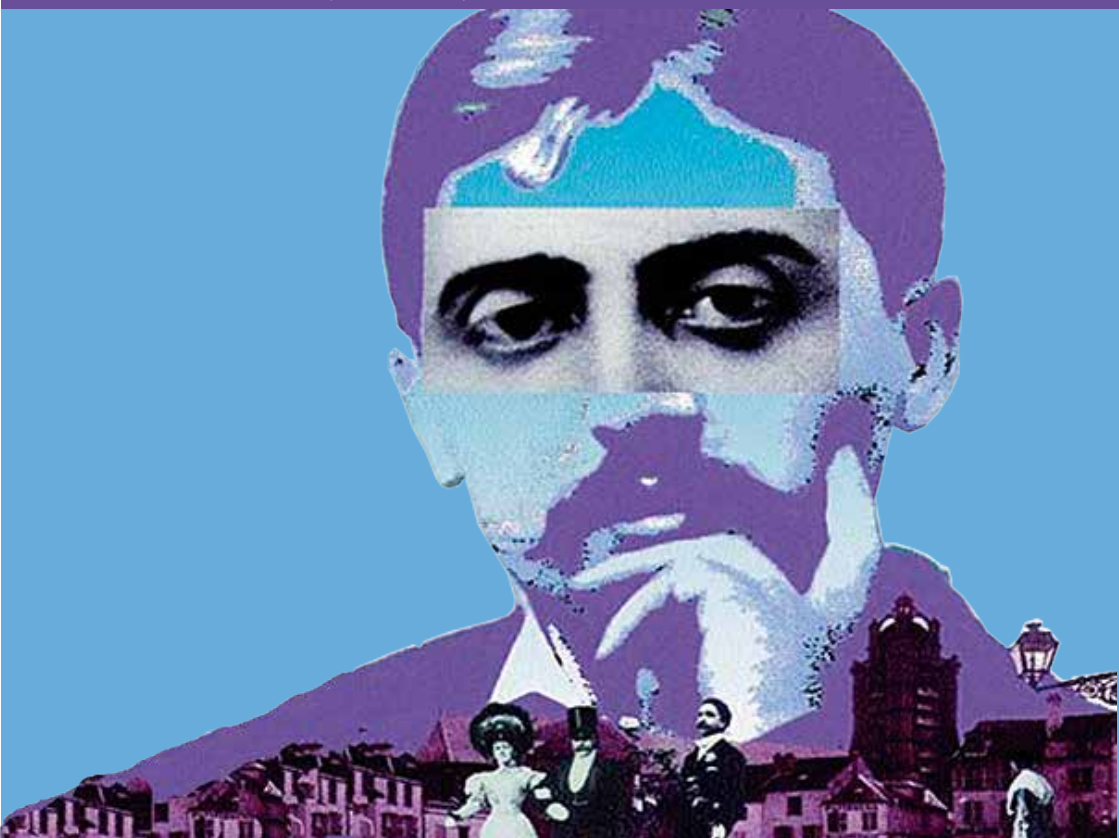


**Trabajos, Comunicaciones y Conferencias**

**Actas de las Jornadas Marcel Proust**  
Literatura y filosofía

*Anaía Melamed*  
(coordinadora)



**FaHCE**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Actas de las Jornadas Marcel Proust:  
literatura y filosofía**

Ensenada, 1 y 2 de diciembre de 2014

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

2016

Diseño: D.C.V Celeste Marzetti

Tapa: D.G. P. Daniela Nuesch

Asesoramiento imagen institucional: Área de Diseño en Comunicación Visual

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2016 Universidad Nacional de La Plata

Actas de las Jornadas Marcel Proust: literatura y filosofía

Ensenada, 1 y 2 de diciembre de 2014

ISBN: 978-950-34-1398-2

Número de la colección: Trabajos, comunicaciones y conferencias 28

**Cita sugerida:** Melamed, A. (coord.). (2016). Actas de las Jornadas Marcel Proust : Literatura y filosofía (2014 : Ensenada). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 28) Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/73>



Licencia Creative Commons 3.0 a menos que se indique lo contrario

**Universidad Nacional de La Plata**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

**Decano**

Dr. Aníbal Viguera

**Vicedecano**

Dr. Mauricio Chama

**Secretaria de Asuntos Académicos**

Prof. Ana Julia Ramírez

**Secretario de Posgrado**

Dr. Fabio Espósito

**Secretaria de Investigación**

Prof. Laura Lenci

**Secretario de Extensión Universitaria**

Mg. Jerónimo Pinedo

# INDICE

---

<a href="#">Presentación</a> .....	6
<i>Analía Melamed</i>	
<a href="#">Sobre los trabajos presentados en las jornadas</a> .....	9
<i>Leopoldo Rueda</i>	
<a href="#">Literatura y filosofía: por los caminos de la ambigüedad</a> .....	16
<i>Silvia Solas</i>	
<a href="#">Identidades ficticias, alienación y enmascaramiento: la teoría anti-egológica de J. P. Sartre en la función amor proustiana</a> .....	29
<i>Luisina Bolla y Andrea Noelia Gómez</i>	
<a href="#">Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana</a> .....	38
<i>Leopoldo Rueda</i>	
<a href="#">Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual</a> .....	52
<i>Alejandra Bertucci</i>	
<a href="#">La Prisionera de Marcel Proust: el factor Pussy Galore</a> .....	61
<i>María Luján Ferrari</i>	
<a href="#">El travestismo y la “raza maldita”</a> .....	71
<i>Ignacio Lucía</i>	
<a href="#">Madame de Sévigné y algunos aspectos centrales del amor en la novela proustiana</a> .....	81
<i>Andrea Noelia Gómez</i>	
<a href="#">Memoria y experiencia en Proust: una lectura de “Unos amores de Swann”</a> .....	89
<i>Santiago Woollands</i>	
<a href="#">Recordar y despertar: dos experiencias de umbral en Saer y Proust</a> .....	100
<i>María Alma Moran</i>	
<a href="#">Elogio al fracaso (Sobre lecturas deseantes de la Recherche)</a> .....	109
<i>Luis Fernando Butierrez</i>	
<a href="#">Charlus, un recorrido personal de la decadencia</a> .....	118
<i>Analía Melamed</i>	

## Presentación

Las jornadas “Marcel Proust: literatura y filosofía” realizadas durante el año 2014 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la UNLP contaron con el valioso auspicio del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (Conicet-UNLP) y del Departamento de Filosofía. Estas jornadas constituyeron un aporte más a una tradición de estudios proustianos del Departamento de Filosofía, que incluye el desarrollo de proyectos de investigación, tesis doctorales, publicaciones de libros, artículos, ponencias, etc. El antecedente más directo de las jornadas de 2014 se remonta a las Jornadas “Proust y la estética contemporánea” realizadas el 21 y 22 de septiembre de 2000 en el pasaje Dardo Rocha de La Plata, con el auspicio de los Departamentos de Filosofía y de Letras de la UNLP así como de la Embajada de Francia. En esa ocasión fueron organizadas por Julio Moran en calidad de director y quien escribe como secretaria. Contaron además, con la presencia de numerosos especialistas de filosofía, letras, historia del arte, pintura, cine.

En 2014 quisimos retomar aquel espíritu de las primeras jornadas y para ello contamos con el aporte entusiasta de alumnos de la carrera de Filosofía –también de las carreras de Letras e Historia– reunidos en un grupo de lectura sobre Proust. Asimismo tuvimos la colaboración de Profesores de Filosofía y de Letras, muchos de los cuales habían participado también de las jornadas realizadas 14 años antes.

Por mi parte, para la apertura de las jornadas me propuse investigar sobre la vida de Marcel Proust y lo que cien años antes le había ocurrido, para que nuestra reunión fuera al mismo tiempo una ocasión para conmemorar algún acontecimiento especial de su vida u obra. Al indagar en las biografías, particularmente la de Jean-Yves Tadié,<sup>1</sup> de donde extraje la información que

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Tadié. (1983). *Proust* (pp. 281-287). París: Belfond.

sigue, encontré que posiblemente 1914 fue uno de los años más tristes de la existencia de nuestro autor. En efecto, el 1 de enero se publica en la *Nouvelle Revue Française* una crítica demoledora de Henri Ghéon a *Por el camino de Swann* editada el año anterior. Ghéon considera a la obra “producto del ocio”, “lo contrario de la obra de arte, es decir, un inventario de sensaciones” que “rebaso nuestra irritación”. Para medir la importancia que la crítica tendría sobre Proust baste señalar que éste consideraba a la *Nouvelle Revue Française* como parte de su familia espiritual. No obstante, intenta defenderse al afirmar –en una nota dirigida a Ghéon– que no se trata de un producto del ocio porque su enfermedad le permite escasas horas de trabajo. Mientras que a la acusación de minuciosidad responde que sin estrellas y microbios no se puede descubrir las leyes profundas de la vida y de la naturaleza. Hay que señalar que también recibe críticas elogiosas, por ejemplo la del pintor Jacques Emile Blanche publicada el 15 de abril en *L’Echo de Paris*.

El 30 de mayo su amado Agostinelli –que estaba inscripto en una escuela de aviación con el nombre Marcel Swann– cae al mar en una avioneta y muere ahogado. Ese mismo día Proust le había escrito una carta donde contaba que le había comprado un avión y que tenía intención de hacerle grabar el soneto “El cisne” de Mallarme (el mismo que el narrador de *En busca del tiempo perdido* quiere grabar en el *rolls* de Albertina). Proust compara su dolor por la muerte de Agostinelli con el de la muerte de su madre.

En el mes de julio se declara la Gran Guerra, hoy conocida como la primera guerra mundial, cuyos efectos devastadores son ampliamente conocidos. Su hermano y muchos de sus amigos van al frente. En esa época su correspondencia incluye las listas de los amigos caídos en combate. De esos textos, las descripciones de las noches en París durante la guerra reaparecerán en el *Tiempo Recobrado*. El 17 de diciembre muere en el campo de batalla uno de sus más queridos amigos: Bertrand de Fénelon. Y el 31 de diciembre, en una carta, se refiere al año 2014 como “este año horroroso”.

También durante 1914 transcurre la preparación de *El mundo de Guermantes* y de ese año datan esbozos de lo que serán *Sodoma y Gomorra*, *La prisionera*, *Albertina ha desaparecido*.

De lo dicho surge que resulta imposible escoger algún acontecimiento de ese año que sea digno de celebración cien años después, sin embargo sí hay algo que es necesario rescatar, una suerte de mensaje que atraviesa los años y

tiene significado en un contexto que ya no es el mismo, pero que se le parece en su violencia. Y es que en un mundo que se derrumba, la persistencia en la escritura, la confianza en la propia obra y en su capacidad redentora del sufrimiento, son merecedoras de recuerdo y admiración.

Analia Melamed



## Sobre los trabajos presentados en las Jornadas

*Leopoldo Rueda*<sup>1</sup>

Los trabajos que aquí se presentan abordan distintos aspectos de la obra proustiana, e indagan todos ellos los puntos de vinculación entre la literatura y la filosofía, eje principal de las Jornadas. En este sentido, en “Literatura y filosofía: por los caminos de la ambigüedad” Silvia Solas comienza con dos preguntas básicas, a saber, ¿qué tienen en común literatura y filosofía? ¿Qué las diferencia? En el abordaje de estas preguntas, Solas retoma por un lado la perspectiva de Proust como un referente del campo de la literatura que aborda la filosofía y por otro lado la perspectiva de Merleau-Ponty, quien desde la filosofía trabaja la literatura. En los trabajos de Merleau-Ponty sobre Proust es donde justamente resalta la relación entre literatura y filosofía, dado que allí se pone de relieve su condición de posibilidad: la convicción de que somos contingencia y ambigüedad. Si, como sostiene Merleau-Ponty, la tarea del novelista es hacer que las ideas existan delante de nosotros, la filosofía y la literatura vuelvan a reunir sus caminos cuando la primera busca dar cuenta de la experiencia del mundo, por lo cual ya no puede prescindir de las historias literarias, en tanto que ellas no representan o traducen algo, sino que hacen accesible ese algo a la experiencia de todos. Pero, como señala Solas, en el caso de la novela proustiana no sólo se experimenta una obra (una sonata o a Fedra) sino que también experimentamos la experiencia del receptor de dichas obras. Es a través de la literatura donde se recupera una noción no dualista de la experiencia humana, o mejor, donde se encuentran superados los dualismos adentro/afuera, sujeto/objeto, cuerpo/pensamiento, ideal/sensible, y sobre todo visible/invisible. La

---

<sup>1</sup>Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

literatura y la filosofía tienen así la tarea de mostrar el trasfondo metafísico del hombre, su fundamental contingencia, su ambigüedad.

En Proust esta contingencia llega hasta lo más profundo de lo humano, a su yo, cuestión que es trabajada en el capítulo titulado “Identidades ficticias, alienación y enmascaramiento: la teoría anti-egológica de J. P. Sartre en la función amor proustiana” de Noelia Gómez y Luisina Bolla. Tomando la noción de intertextualidad, las autoras indagan en las identidades inestables que aparecen en la novela proustiana desde un marco sartreano, más precisamente desde la teoría de la alienación egológica del primer Sartre. En efecto, la inestabilidad ontológica que caracteriza los personajes proustianos logran ciertos momentos de sutura, de cristalización de una identidad siempre precaria. Del mismo modo, Sartre sostiene que el ego es una instancia derivada, secundaria, mediante la cual la conciencia enmascara su absoluta espontaneidad. El yo ilusorio tiene como función evitar la angustia antes las infinitas posibilidades derivadas de la inestabilidad ontológica y de esta manera lo que opera es un esquema secuenciado como conciencia/alienación/yo. Las autoras sostienen que este esquema funciona también en el caso de las identidades de los personajes de Proust, donde el amor es tanto una instancia alienante como instancia de sutura (siempre precaria) de las identidades. Identidades por supuesto siempre ficticias y teatrales, que configuran la trama de simulacros y equívocos que caracteriza la novela, una trama también de anticipaciones y decepciones.

El radical antiesencialismo y consecuente perspectivismo que caracteriza a la novela proustiana puede ser leído desde una perspectiva política, siempre que el reconocimiento de que no hay verdades últimas pueda favorecer el entrar en una comunicación con otros. En este sentido, en “Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana” Leopoldo Rueda propone leer a Proust desde la teoría de la literatura rortiana, contradiciendo lo que Rorty mismo sostiene acerca de Proust. En efecto, fiel a su idea de la separación del ámbito de lo público y lo privado, Rorty afirma que la novela proustiana solo sirve a efectos de nuestra autoperfección privada pero poco tiene que ver con el fomentar la solidaridad humana. No obstante, atendiendo a la concepción de la literatura del mismo Rorty, es justamente esta la que tiene la función de mostrarnos la pluralidad de los puntos de vista, la posibilidad de autocreación, la necesidad de estimular nuestra imaginación y

de tratar de ver los muchos mundos que nos presentan los otros. El abandono de una perspectiva autoritaria que nos haga creer que estamos en posesión de una verdad es la posibilidad de entrar en una conversación con otros. Es por ello que para el autor del trabajo la novela proustiana sí ofrece perspectivas políticas y que el autor neopragmatista al hablar de Prout contradice su propia concepción de la literatura.

Es justamente en el arte donde se expresa la posibilidad de observar las cosas de otra manera. Alejandra Bertucci se pregunta acerca de si “es posible la metáfora visual” y para ello retoma los aportes de Proust pero también de Ricoeur y de Gombrich. En términos generales las metáforas han sido entendidas como un tropo fundamentalmente lingüístico mediante el cual es posible comparar términos extraños a partir de una desviación o torsión de los sentidos. Como sostiene la autora en “Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual”, retomando la concepción aristotélica, las metáforas se caracterizan por un índice negativo (el choque de dos elementos heterogéneos) y por un índice positivo (la posibilidad de observar una nueva semejanza), pero lo interesante de la concepción de las metáforas en el arte de estos tres autores es que para ellos son estas metáforas las que permiten redefinir las categorías con que capturamos lo real y cuestionar las clasificaciones anteriores, teniendo por lo tanto un auténtico valor cognitivo. Pero Proust, como da entender Bertucci, va un poco más lejos todavía cuando afirma que la pintura representa la posibilidad de acceso a una experiencia más originaria del mundo que la que ofrece el lenguaje y el intelecto. De este modo, para Proust, el arte revelaría una “naturaleza poética” en la cual se disuelven las clasificaciones habituales, pero para que el arte revele esto requiere de metáforas vivas, que no fijen su sentido en convenciones sino que exijan al vidente de un esfuerzo de comprensión.

Si para Proust el arte es una posibilidad de comprender a los demás, en su novela él busca lograr una intelección de mundos desconocidos, sobre todo el mundo de las mujeres y las relaciones homoeróticas entre ellas. En “La Prisionera de Marcel Proust: el factor Pussy Galore” Luján Ferrari explora la construcción de la homosexualidad femenina en la Recherche a partir de la construcción del personaje de Albertine y su posible lesbianismo. En la lógica de todos los amores que retrata Proust, el ser amado siempre aparece como un emisor de signos ambiguos, cuya decodificación exacta pareciera

dependen de ser habitante de un mundo del cual no somos parte. Los mundos posibles que el arte abre son los que el amor cierra, dejándonos sin embargo la conciencia de su visión y el deseo de participar en ellos. En la novela el amor funciona incluso como un prisma deformante a la hora de considerar la homosexualidad: si en el caso del barón de Charlus la homosexualidad se vuelve feminizante, no sucede lo mismo en el caso de Albertine, cuya sospechada homosexualidad no la masculiniza. Por otro lado, si cuando el amor no interviene se goza de un privilegio epistemológico que permite decodificar los signos y ver, cuando se ama, por el contrario, la mirada recae sobre uno. El mundo de las mujeres aparece en Proust como un mundo desconocido y con características esenciales. Ahora bien, la autora sostiene que al secuestrar a Albertine, lo que se busca es invertir dicha lógica y “mirar sin ser visto”. De esta manera, el amor entre mujeres es puesto como objeto de placer erótico para la mirada masculina, derribando el incognoscible mundo femenino. La autora llama esto el factor Pussy Galore, un elemento mítico y fraudulento que juega tanto en Proust como en buena parte de la cultura popular del siglo XX a la hora de establecer un código la mirada sobre la sexualidad entre las mujeres desde un código visual heterosexual masculino.

El tópico de la homosexualidad es trabajado también por Ignacio Lucía, quien en “El travestismo y ‘la raza maldita’” retoma los aportes de Kosofsky Sedgwick y analiza cómo aparecen en la *Recherche* dos modelos explicativos de la homosexualidad en abierta contradicción. Por un lado, como muestra la escena de seducción entre el barón de Charlus y Jupien, desde el punto de vista de Marcel, la homosexualidad es comprendida desde el tropo universalizante de la “inversión” siendo el homosexual una mujer atrapada en el cuerpo del hombre pero no contradiciendo el patrón heterosexual: una mujer que desea un hombre, un hombre que desea una mujer. La otra visión que aparece en la *Recherche*, o visión “minorizante”, comprende que la homosexualidad es una identidad en sí misma, totalmente distinta de la heterosexualidad, y que determina un tipo peculiar de deseo. Se trata así del tropo de “separatismo de género”. La convivencia de estos dos modelos contradictorios se relaciona según el autor con la crisis en la definición de la homosexualidad de principios de siglo XX de la cual Proust se hace eco. No obstante, no se trata solo de esto, sino que Proust mismo evalúa ambos modelos poniéndolos a jugar en ese escenario teatral de experimentación que es la novela.

Por su parte, en “Madame de Sévigné y algunos aspectos centrales del amor en la novela proustiana” Noelia Gómez propone una lectura intertextual entre las cartas de Sévigné a su hija y el modelo del amor materno que es presentando en la *Recherche*. La autora argumenta que Proust da indicios de que los personajes sabían del amor incestuoso de Mme. de Sévigné por su hija, y por este motivo la inclusión de sus citas y las referencias a sus *Cartas* son entonces marcos de comprensión para entender las lógicas del amor en la novela no quedando exceptuado el amor materno de la perversión y degradación que caracterizan los “verdaderos amores” en Proust. Pero, si las Cartas funcionan como una pista que depende del horizonte del lector descifrar, abren al mismo tiempo un lugar para que el lector haga una lectura telescópica, es decir, se abren muchas perspectivas que no pueden ser jerarquizadas en una escala de más o menos verdaderas sino que todas son válidas. Para Proust la relación con el arte no puede ser dogmática.

Precisamente, Santiago Wollands en su trabajo titulado “Memoria y experiencia en Proust: una lectura de ‘Unos amores de Swann’” señala que Proust denuncia la forma dogmática en que la burguesía se relaciona con el arte. En efecto, el clan de los Verdurin, gobernado por la “ama”, exige a su cogollito la adhesión sin fisuras de los criterios estéticos. No obstante, se trata de una fe donde el arte es una mercancía entre otras que se utiliza como instrumento de legitimación de los nuevos valores de una clase ascendente. La posibilidad de una genuina experiencia con el arte aparece con el personaje de Swann, a partir de la memoria involuntaria que, al mismo tiempo que preserva a las cosas de la nihilización propia del tiempo destructor, funde el pasado y el presente en un dato significativo que se vuelve así lo único digno de fe. La experiencia del arte aparece en Proust como la experiencia por excelencia capaz de ser resguardada por la memoria involuntaria, y como la única que puede sobrevivir al tiempo destructor, pero esta se encuentra amenazada por el amor que todo lo pervierte, como es el caso de Swann, quien a raíz de asociar el arte al amor lo pervierte y se convierte en un “solterón del arte”.

El acceso a una genuina experiencia que recupere toda la densidad de lo real puede encontrarse también en lo que Alma Moran llama “experiencias del umbral”. Partiendo del diagnóstico benjaminiano de la crisis de la experiencia en “Recordar y despertar: dos experiencias de umbral en Saer y Proust” la autora argumenta que tanto para Proust como para Saer el momento del despertar

es un momento fundamental en la posibilidad de la recuperación de la trama de la experiencia. En efecto, para ambos autores, el despertar se proyecta como principio creador y dinamizador a lo largo de sus obras y por otro lado la tematización del despertar remite a la preocupación por lo real. Como punto de confluencia de ambos autores, el despertar es el momento dialéctico por excelencia entre el sueño y la vigilia y funciona así como momento dialéctico entre la ficción y la realidad.

El despertar es también el momento en el que todas las certezas caen y con ellas, caen también todos los hábitos y todas las costumbres que conforman el yo. Como analiza Luis Butierrez, la dinámica del deseo sigue un camino similar. En “Elogio al fracaso (sobre lecturas deseantes de la *Recherche*)” el autor busca articular algunas lecturas en torno a la discusión del deseo y del placer del lector de la novela con la teoría del deseo de Deleuze. A partir de algunos episodios seleccionados, Butierrez hace una reconstrucción de la teoría del deseo de Proust y se pregunta también acerca de si es posible una lectura deseante de la novela. Siguiendo los episodios de los viajes a Balbec del héroe y de la aventura de amor con Albertine, el autor sostiene que en Proust el deseo funciona como algo previo a la relación sujeto-objeto, y que el primer momento es una liberación o un despertar de las potencias del deseo a partir de la caída de los hábitos y las costumbres, producto de una situación novedosa (un viaje, una persona, una obra de arte), una suerte de desterritorialización. Los nuevos hábitos configuran nuevas territorializaciones y una nueva pérdida del deseo, del cual queda siempre un excedente, un “goce procedente de un deseo muerto” que se proyecta en las nuevas sucesiones deseantes. El deseo es entendido así no como la relación entre un sujeto y un objeto sino como campos de fuerza y multiplicidades que se abren o cierran a partir de ciertos dispositivos y que las territorializaciones en hábitos y costumbres clausuran. Por ello, elogiar el fracaso, es valorar la caída de los hábitos y costumbres que liberan las potencias del deseo y que permiten desterritorializaciones, y es esta teoría del deseo la que se pone en juego cuando un lector se acerca a la novela: el fracaso de cada hipótesis de lectura.

Si como dijimos al principio, la ambigüedad era el trasfondo metafísico del hombre que la literatura y la filosofía tenían la tarea de revelar, la novela proustiana expone esta ambigüedad tanto en su aspecto positivo y productivo (como la tarea de autocreación) como también en su aspecto trágico que se

vislumbra principalmente en el recorrido decadente que siguen los personajes de Proust, es decir, expone ambiguamente su teoría de la ambigüedad. En este sentido, en “Charlus, un recorrido personal de la decadencia” Analía Melamed sostiene que por sus múltiples perspectivas el barón deviene un cristal imprescindible para analizar la novela pero también es un espejo en el cual mirar nuestras propias vidas y nuestras lecturas. En efecto, sobre la figura de Charlus, Proust va superponiendo capas, pistas falsas, signos equívocos sujetos a constantes desciframientos que refieren a su fundamental ambigüedad. En Charlus se expone el fracaso de todas las certezas tanto sobre el mundo como sobre los personajes, el fracaso también de los intentos de ocultar una naturaleza que nos excede, pero también se expone en él la batalla de los mundos sociales, la locura y la perversión del amor. Sobre el cuerpo de ese ser ambiguo, como muestran las últimas apariciones de Charlus, no pueden dejar de leerse la tragedia de esa ambigüedad y las marcas de las batallas contra sí mismo, y sobre todo, la batalla siempre perdida contra el tiempo destructor.

## El travestismo y la “raza maldita”

*Ignacio Lucía<sup>1</sup>*

La actriz Sarah Bernhardt, quien fue la inspiración más evidente para Proust a la hora de crear el personaje de “la Berma”, obtuvo su reconocimiento, en parte, por haber desempeñado papeles muy lejanos a su figura, tanto en edad, como en sexo: en efecto, son varias las obras en las que le tocó representar el papel principal caracterizada como hombre. Para Proust ha de haber sido sin duda un momento importante aquel en que la actriz representó *Fedra*, en 1872; luego, en el momento en que la Berma aparezca en la *Recherche*, será ésa la obra que la actriz admirada del protagonista represente; y ello dará pie, además, a una serie de reflexiones importantes dentro del marco de la novela acerca del necesario e inevitable carácter tardío de la apreciación de una obra artística. La presencia de la actriz es además, como observa Analía Melamed (2006), un avatar importante dentro de una cadena de momentos, situaciones y reflexiones que en la novela trazan la presencia de la “teatralidad”, que puede encontrarse, dice Melamed, en la constitución de los personajes, en el perspectivismo, en la disolución de la subjetividad y en la importancia de la puesta en escena que se pone en juego en la vida social (157).

Una de las representaciones de la Bernhardt cuya repercusión seguramente alcanzó a Proust fue aquella en que la compañía en donde la actriz trabajaba llevó a escena la tragedia raciniana *Esther*, alrededor de 1912, pero reproduciendo la puesta clásica que el mismo Racine llevase a cabo en 1689; en este año, Madame de Maintenon, directora de la Institución de Señoritas Saint-Cyr, encarga a Racine una obra para ser representada ante el rey Louis

---

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.



XIV por las alumnas de su instituto. La obra será *Esther* y la totalidad de sus papeles serán actuados por las jóvenes alumnas. La puesta en escena en la que Sarah Bernhardt aparece actuando reproduce en el escenario la puesta original, a la manera del “teatro en el teatro”, como si la obra se estuviese realizando dentro de la corte del rey Louis XIV, actuada por las alumnas del Colegio Saint-Cyr; todos los papeles de la obra serán actuados por mujeres. Antoine Compagnon (1989) señala que el descubrimiento del teatro en la vida de Proust es contemporáneo de un cambio en la consideración de la obra raciniana, en el paso del siglo XIX al XX (96). Este crítico francés realiza una minuciosa exégesis genético-textual donde reconstruye la aparición de motivos racinianos en la *Recherche* y explica cómo ellos pueden relacionarse con el tópico de la inversión sexual y el enmascaramiento. Compagnon encuentra ecos –explícitos en algunos casos, implícitos en otros– de ciertos cambios en la consideración crítica de Racine que, contemporáneamente a Proust, empiezan a producirse en Francia a principios del siglo XX y que subrayan, ante todo, la profundidad de Racine en la expresión de las pasiones, que lo convierten en un autor más “realista” de lo que se pensaba o, al menos, más realista que su coetáneo Corneille, por ejemplo (Compagnon, 1989: 98-99); a su vez, estas lecturas críticas encuentran que ese realismo va parejo con cierto grado de “feminización” que puede advertirse en la pintura de las psicologías femeninas (Compagnon, 1989: 99); así, Charles Péguy observaba que seguramente había algo de femenino en Racine, si podía expresar tan bien a la mujer (Compagnon, 1989: 100-101). A través de la lectura que hace Compagnon se va perfilando en la *Recherche* el motivo de la “inversión” sexual, que se advierte en los cambios de algunos personajes, de quienes poco a poco se va revelando su orientación sexual, como el barón de Charlus, Albertine y Saint-Loup. Y la representación finisecular de *Esther* realizada por jovencitas travestidas de varón se correspondería con este nuevo espíritu crítico que veía en el dramaturgo francés esa especie de carácter feminizante.

Pero además, continúa Compagnon, el travestismo se vincula, a nivel del enmascaramiento, con el motivo de la “raza maldita”, que en algunos momentos de la *Recherche* es comparada con los homosexuales. Al igual que los judíos en el Imperio Persa representado por Racine, ellos deben esconderse para evitar su holocausto; Esther, casada con el rey Asuero, revela su identidad a su esposo para evitar la muerte de todo su pueblo. Melamed se detiene

en la escena en que Esther se revela a Asuero, esa especie de salida judía del armario (si continuamos con la analogía de la “raza maldita”), y observa que allí el público de la representación de la Bernhardt veía un abrazo de dos mujeres travestidas de varón (Melamed, 2006: 159), y eso ha de haber sido contundente para el público del momento.

Ahora bien, el travestismo que se da en la *Recherche*, señala Julio Moran (2006), no es explícito como en el teatro o en la ópera, sino que actúa en diversos niveles textuales (55); los personajes revelarán ser otros a lo largo del tiempo, irán asumiendo diferentes disfraces, y en esos cambios aparecerá de manera destacada el cambio de orientación y de identidad sexual (60), aunque entreverado con el juego del equívoco, de la fantasía y de la inestabilidad epistemológica que conlleva siempre el amor en Proust. Se trata del mismo juego entre lo implícito y lo explícito que encontramos en, por un lado, los juegos de travestimientos dentro del argumento de una obra de teatro (por ejemplo de Shakespeare o de Calderón), y, por el otro lado, el travestismo de la puesta en escena, que encontramos en la puesta de la Bernhardt o en el de las representaciones de la época de Shakespeare, antes de la aparición de las mujeres actrices y cuando los papeles seguían siendo interpretados, todos ellos, por hombres; y si nos abstraemos hasta un nivel biográfico, dice Moran, podemos pensar que hay un nivel más de travestismo en el hecho de que algunos personajes pudieron haber tenido en la realidad un sexo diferente del que en la ficción proustiana les ha sido asignado (2006: 58), tal es el caso de Alfred Agostinelli también conocido como Albertine.

Además de la concepción sobre Racine, lo que está cambiando en la época en que Proust escribe (es decir, los comienzos del siglo XX) es también la consideración sobre la sexualidad. Como Michel Foucault documenta en *La voluntad de saber* (1976), el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, a finales del siglo XVIII se inició un proceso, que se aceleró durante el XIX, por el cual “conocimiento” y “sexo” se volvieron conceptualmente inseparables uno del otro: según el filósofo, el afán “taxonómico” que caracteriza al siglo XIX gira alrededor del sexo, que deviene así el secreto por excelencia (Foucault, 1990: 47). En este contexto regido por el afán taxonómico, se inventa la palabra “homosexual” (en 1869), al mismo tiempo que la posibilidad de la existencia de este tipo de individuo era reprimida con una energía cada vez más fuerte. Se trata de un momento muy marcado por lo que Eve Kosofsky Sedgwick, en

una obra de 1990 que se considera uno de los pilares de la actual teoría *queer*; ha llamado la “Epistemología del armario”, que es para ella “espectáculo” (donde se encuentra el homosexual, el observado), como también “punto de vista” (el lugar desde donde se observa al homosexual) (Kosofsky Sedgwick, 1998: 292); se trata del régimen descriptivo que se aplica al homosexual, que está alienado, siempre, de su propia capacidad para autodesignarse. Para esta filósofa, la epistemología del armario es quien determina los pares *closet/coming out*, que traen consigo, también, el movimiento u oscilación entre “homosexual” y “heterosexual”: se trata de una especie de retórica del secreto que marca otros muchos pares en los que se juegan sentidos importantes para el siglo XIX pero sobre todo para el naciente siglo XX, como masculino/femenino, mayoría/minoría, inocencia/iniciación, natural/artificial, salud/enfermedad, progreso/decadencia, cognición/paranoia, entre otros; pero sin duda será la dicotomía conocimiento/ignorancia la que resultará determinante, en tanto regula el pasaje entre el interior del armario (lo privado) y la salida o *coming out* (lo público) (Kosofsky Sedgwick, 1998: 97).

La autora se acerca a la obra de algunos escritores de finales del siglo XIX donde puede apreciarse esta “retórica del secreto”. En cuanto a Proust, se detiene muy especialmente en el capítulo introductorio de *Sodoma y Gomorra*, que fuera titulado “La raza maldita” en la primera versión del *Contre Sainte-Beuve*. La filósofa también repara en la escena de *coming out* de Esther (donde se estaría jugando, en parte, la oposición entre minoría judía y mayoría persa), y encuentra, en el capítulo de la *Recherche* en cuestión, la convivencia de dos modelos de comprensión de la homosexualidad que muestran, no sólo el oído atento de nuestro autor ante estas cuestiones, sino también una contradicción entre esos dos distintos modelos explicativos que, según dice, son los que actualmente sobreviven en la idea que las personas tienen acerca de este problema; los dos modelos, entonces, son contradictorios entre sí y delatan una crisis de los conceptos de homo y heterosexualidad. Se trata, según Kosofsky Sedgwick, de dos visiones, una “universalizante”, y otra “minorizadora”, y ambas responderían a dos tropos explicativos distintos. La visión universalizante respondería al tropo clásico de la “inversión”: *anima muliebris in corpore virili inclusa*, es decir, “una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre” y viceversa. En esta idea, la de “inversión”, se preserva la noción de heterosexualidad en las personas: “el deseo, bajo esta perspectiva, subsiste por definición en la corriente que corre

entre un ser masculino y un ser femenino, al margen del sexo de los cuerpos de los seres en que pueda manifestarse” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 114). Por otro lado, la visión “minorizante” responde al tropo del “separatismo de género”: en esta explicación la identidad homosexual es interna y fija. Así, hay personas que “verdaderamente *son*” homosexuales, y por ello se generan los lazos homosociales. La persona homosexual sería, así, una especie diferente de la heterosexual. Este modelo asimila identificación y deseo, mientras que el modelo de la inversión depende de la distinción de ambos. Así, el ejercicio de la epistemología del armario aparece tensado entre ambas concepciones; esa tensión refleja, en rigor, la incoherencia que preside los modos modernos de definición de lo heterosexual y lo homosexual. Proust oye esa crisis y esa escucha se muestra en su novela.

La escena de cortejo amoroso entre Charlus y Jupien, observada desde un escondite por el narrador de la *Recherche*, aporta para Kosofsky Sedgwick un ejemplo de esa epistemología. Encontramos al observador, Marcel, y a los observados, Jupien y Charlus. Gran parte de los pensamientos de Marcel dirigidos a explicarse a sí mismo lo que ve en ese momento responden al tropo clásico de la inversión. Por un lado se dice que el barón es una mujer: “aquel hombre tan entusiasta de la virilidad, aquel hombre que tanto presumía de virilidad, aquel hombre al que todo el mundo le parecía odiosamente afeminado, me hacía pensar de pronto en una mujer: hasta tal punto tenía pasajera los rasgos, la expresión, la sonrisa de una mujer” (Proust, 1996: 12). Y, más adelante:

yo comprendía ahora por qué un momento antes, cuando vi salir a Monsieur Charlus de casa de madame de Villeparisis, me pareció que tenía aires de mujer: ¡lo era! Pertenece a la raza de esos seres, menos contradictorios de lo que parecen, cuyo ideal es viril, precisamente porque su temperamento es femenino, y que en la vida son, aparentemente al menos, como los demás hombres; donde cada uno lleva, inscrita en esos ojos a través de los cuales ve todas las cosas del universo, una silueta inscrita en la pupila, para ellos no la silueta de una ninfa, sino la de un efebo (Proust, 1996: 24).

Pero, como observa Kosofsky Sedgwick, en el medio de estos dos fragmentos, lo que presencia el narrador desde su escondite es algo distinto, es

decir, el flirteo entre Charlus y Jupien es presentado por Marcel de otras dos formas diferentes. En primer lugar, este cortejo es descrito como la danza reflejada de dos personas semejantes “en perfecta simetría” (Proust, 1996: 13): el narrador describe los movimientos de seducción del barón y del sastre y se asombra de verlos representar, de golpe, papeles diferentes a los que él estaba acostumbrado; así, dice de Jupien, cuando lo ve simular antipatía para seducir al barón:

Yo no sabía que [Jupien] pudiera tener un aire tan antipático. Pero ignoraba también que fuera capaz de representar de improviso su papel en aquella especie de escena de dos mudos que, aunque fuera la primera vez que Jupien se encontraba en presencia de Monsieur de Charlus, parecía ensayada durante mucho tiempo; no se llega espontáneamente a esta perfección más que cuando se encuentra en el extranjero a un compatriota, pues entonces el acoplamiento se produce solo, la interpretación es idéntica y la escena prevista, aunque los personajes no se hayan visto nunca (Proust 1996: 13).

Además, se imagina este encuentro como el cortejo a un Jupien supuestamente femenino por parte de un Charlus supuestamente masculino: “Parecían dos pájaros, macho y hembra, intentando el macho avanzar, no respondiendo ya la hembra –Jupien– con ninguna señal a este manejo, pero mirando a su nuevo amigo sin extrañeza” (Proust, 1996: 14-15). Es decir que, luego de explicar al barón desde el tropo de la inversión, el narrador pasa a describir al barón y a su amante como dos seres “especiales”, con una identidad interna definida como “homosexual”, y por lo tanto respondiendo al tropo del “separatismo de género”.

Otro elemento que según Kosofsky Sedgwick desestabiliza esa concepción de la homosexualidad como “inversión” es la utilización de la metáfora botánica para describir la situación de Charlus. En efecto, ésta es comparada con la situación de las orquídeas. Desde el inicio se plantea esta semejanza, que continúa a lo largo del capítulo:

Ya que no la contemplación del geólogo, tenía yo por lo menos la del botánico y miraba por las ventanas de la escalera el pequeño arbusto de

la duquesa y la planta preciosa expuestos en el patio con esa insistencia que se pone en hacer salir a los jóvenes casaderos, y me preguntaba si, por un azar providencial, vendría el improbable insecto a visitar al pistilo ofrecido y desdeñado (Proust, 1996: 10).

Ahora bien, según Kosofsky Sedgwick, esta comparación, más que aclarar la cuestión, la complica, ya que lo que el narrador continuamente destaca en la analogía entre la situación de Charlus y la de la orquídea es “lo absurda, extremadamente especializada y difícil que es la necesidad de ambos” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288); así parece expresarlo Marcel:

Como tantas criaturas del reino animal y del reino vegetal, como la planta que produciría la vainilla, pero que, separado en ella por un tabique el órgano macho del órgano hembra, permanece estéril si los pájaros-mosca o unas pequeñas abejas no transportan el polen de una a otra o si el hombre no la fecunda artificialmente, Monsieur de Charlus [...] era de esos hombres que podemos llamar excepcionales, porque, por numerosos que sean, la satisfacción, tan fácil en otros, de sus necesidades sexuales depende de la coincidencia de demasiadas condiciones y demasiado difíciles de encontrar (Proust 1996: 37-38).

Pero en realidad, continúa Kosofsky Sedgwick, en esta analogía que traza Proust,

la diferencia entre la situación de las orquídeas no próximas y la de toda pareja humana heterosexual normativa no es que los miembros de la pareja de orquídeas sean del mismo sexo, ni que uno de ellos o ambos tengan un cometido erróneo o una atribución sexual equivocada: una orquídea sigue siendo plenamente masculina y la otra plena y exclusivamente femenina. Más bien, la peculiaridad de su situación es que, estando inmovilizadas, deben emplear a un tercero –de una especie diferente y de sexo no especificado– como intermediario. Ninguna descripción de Jupien o Charlus como bien la abeja o bien la orquídea hace nada por clarificar o profundizar un modelo de inversión sexual (Kosofsky Sedgwick, 1998: 289).

Y en todo caso, como aclara inmediatamente la misma Kosofsky Sedgwick, la relación entre Charlus y Jupien es la única de las relaciones amorosas proustianas que se sustrae a las “leyes proustianas del deseo”, como las referidas a “los celos, la triangulación y la inestabilidad epistemológica radical” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288); en efecto, “el amor de Jupien por Charlus se demuestra inquebrantable durante décadas y se basa en el conocimiento plenamente certero de un prójimo que no es su opuesto ni su simulacro” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288). Y de igual modo, en *La prisionera*, el volumen siguiente de la *Recherche*, la presión epistemológica e interpretativa del narrador sobre Albertine no se ejercerá sobre ella como “invertida”, sino simplemente como “objeto amado”, como si éste fuese sinónimo de “mujer” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 301). Así, la teoría sobre la homosexualidad que pretende adelantar Proust en la Introducción de *Sodoma y Gomorra* no resulta utilizada a lo largo del libro.

Quizás, la introducción de la analogía con la orquídea, lo que viene a indicarnos, según Kosofsky Sedgwick, es:

la posible dependencia de ese eros, aparentemente de dos caras, con respecto a la enorme dedicación de una tercera figura móvil, oficiosa, vibrante y propensa a la identificación, que es y no es a la vez un transactor en la relación; en síntesis, la dependencia del narrador y/o el acrobático e indeterminado espía que representa para nosotros; y quizá también una dependencia de nosotros en cuanto que estamos invitados a inspeccionar y a ocupar su posición vicaria al mismo tiempo (Kosofsky Sedgwick, 1998: 290).

Se trata de ese punto de vista, el de ese tercero, el “transactor”, ese espectador que, oculto, completa esta representación teatral, ejerce su epistemología del armario, con sus contradicciones intrínsecas. Son varias las frases en que Marcel llama “escena” a lo que está viendo, o “teatro de operaciones”, donde unos personajes desempeñan sus “papeles” (como se ve en uno de los fragmentos citados más arriba en este trabajo), y donde a su vez son observados desde un “punto de vista”. Es en este momento donde vuelve a nosotros el travestismo que, en cuanto muestra la incoincidencia entre, por un lado, la base sexual y física y, por el otro lado, la identidad de género que la vestimenta representa, llega para desordenar la alineación causal que la cultura

heterosexual ve entre sexo y género; a través del recurso visual, el travestismo muestra que sexo y género no coinciden necesariamente o que, más bien, y como lo querrían pensadores en la línea de Judith Butler, el género es un artificio cultural y, por lo tanto, el travestismo representaría la manera en que los géneros son apropiados; para Butler, el travestismo iluminaría la manera en que la cultura heterosexual repite a lo largo del tiempo su propio modelo, generando la ilusión de una profundidad oculta, de un interior o heterogénero cuya percepción como tal estaría condicionada por una retícula cultural previa que organiza al sexo en el binarismo masculino/femenino: en esta interpretación de Butler, el sexo no preexistiría al género, sino que éste sería la condición para que aquél pueda ser percibido (Butler, 2000: 108). Allí radicaría la diferencia entre el travestismo y la transexualidad, porque el primero no busca un cambio en la base física, sino que prefiere mantener la contradicción; el efecto del travestismo depende, así, de su participación en “la noción dominante de género” (Fernández, 2004: 65). En el pasaje proustiano que nos ocupa, los verbos privilegiados en su descripción del cortejo amoroso de Charlus y Jupien son “ser” y “parecer”: “Charlus era de esos hombres que...”, “*Parecían* dos pájaros que...”: se trata de esa misma dicotomía ser/parecer que el travestismo muestra en el teatro, con su juego de ilusión y desilusión. En la descripción de los invertidos, o más bien, podríamos decir, del invertido como estereotipo, el narrador acota: “El joven que ahora hemos intentado pintar era tan evidentemente una mujer que las mujeres que le miraban con deseo estaban condenadas (de no tener un gusto especial) a la misma decepción que las que, en las comedias de Shakespeare, se ven burladas por una joven disfrazada que se hacía pasar por un adolescente” (Proust, 1996: 31). A esta altura, la alusión al travestismo de las comedias de Shakespeare no puede ser gratuita para Proust.

Como sugería Melamed, la teatralidad es entonces, en Proust, un modelo para la conformación de los personajes y de sus conductas sociales. En el cambio de siglo, Proust se hace eco de las transformaciones socioculturales que están operándose, aunque las maneras en que se registran esas transformaciones en la *Recherche* resulten, por momentos, contradictorias. En el caso de la sexualidad, la crisis de la definición de la homosexualidad (y, consecuentemente, de la heterosexualidad) se muestra en la convivencia de dos modelos interpretativos en esa especie de armario desde el que Marcel



observa y especula, evaluando el asunto como si de un teatro se tratase. Para todo esto, como lo demuestra Compagnon, tendrá importancia el travestismo que Proust aprende de Racine, de la mano de la reconsideración crítica que el cambio de siglo propicia. Antes de que el arte nos rescate de la caída en el vacío que suponen la vida mundana y el amor, estamos inmersos en ellos, como lo están Jupien, Charlus, pero también Albertine, Morel, Saint-Loup y las otras víctimas de ese punto de vista que, como en un teatro, los observa actuar en esa farsa y esa coreografía que oscila alrededor del abismo, haciendo justicia, así, a aquel crítico que alguna vez propuso que la Recherche podía ser, entre muchas otras cosas, una “comedia del deseo”.

## Bibliografía

- Butler, J. (2000). Imitación e insubordinación de género, en Jean Allouch y otros. *Grafiyas de Eros*. Buenos Aires: Edelp, pp. 87-113 [Traducción de Mariano Serrichio].
- Compagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Seuil.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI [Traducción de Ulises Guinazú].
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad [Traducción de Teresa Bladé Costa].
- Melamed, A. (2006). La teatralidad de la Recherche. En: Julio Moran y colaboradores. *Proust ha desaparecido*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 157-162.
- Moran, J. (2006). El travestismo artístico de Proust. En: Julio Moran y colaboradores. *Proust ha desaparecido*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 55-60.
- Proust, M. (1996). *En busca del tiempo perdido, 4: Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza [Traducción de Consuelo Berges].

Se publican las actas de las “Jornadas Marcel Proust: Literatura y Filosofía” en cuyas ponencias los investigadores exploran las múltiples conexiones entre filosofía y literatura presentes en la obra de Marcel Proust. En efecto, puesto que *En busca del tiempo perdido* reconstruye diversas tradiciones literarias, filosóficas y artísticas a la vez que suscita lecturas heterogéneas y divergentes, los trabajos de las jornadas profundizan algunas de esas relaciones o proponen nuevas posibilidades de lectura. En las ponencias se indaga, en última instancia, sobre cuestiones y concepciones filosóficas inmanentes a los desarrollos ficcionales y las relaciones entre demostración ficcional y demostración filosófica, desde los estudios de género al neopragmatismo, de Merleau Ponty a Benjamin o Sartre.

**ISBN 978-950-34-1398-2**