

Arte e inversión: el barón de Charlus, entre la “naturalidad” y el artificio

Art and inversion : Baron de Charlus, between "naturalness" and artifice

Francisco Salaris Banegas
Doctorando en Letras
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
Francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

Resumen

Este trabajo analiza desde una perspectiva estética la figura del *invertido* proustiano, tal como aparece en el primer capítulo de *Sodoma y Gomorra*. Allí, el narrador presencia un encuentro sexual entre el barón de Charlus y el chalequero Jupien, que es descrito de acuerdo a las leyes de la naturaleza. A continuación, esboza una teoría de la inversión –así llama a la homosexualidad– según la cual los invertidos esconden en realidad un alma de mujer. Trabajaremos con cuatro elementos clave del pasaje, para sostener la hipótesis de que el invertido puede leerse como una representación del arte, de acuerdo a la teoría estética de Proust. Dichos elementos son: a) el carácter “naturalista” del invertido; b) el artificio que rodea al invertido; c) la comparación con la polinización de las flores; d) el carácter de “voyeur” del narrador.

Palabras clave: inversión, naturalidad, artificio, arte

Abstract

This paper analyzes from an aesthetic perspective the figure of the Proustian *inverté*, as it appears in the first chapter of *Sodome et Gomorrhe*. There, the narrator witnesses a sexual encounter between the Baron de Charlus and Jupien, which is described according to the laws of nature. He then outlines a theory of inversion –that is what he calls homosexuality– according to which inverted actually hide a woman's soul. We will work with four key elements of the passage, in order to sustain the hypothesis that the inverted can be read as a representation of art, according to Proust's aesthetic theory. These elements are: a) the “naturalistic” character of the inverted; b) the artifice surrounding the inverted; c) the comparison with the pollination of flowers; d) the “voyeuristic” character of the narrator.

Keywords : inversion, naturalness, artifice, art

Introducción

Sodoma y Gomorra, cuarto tomo de *En busca del tiempo perdido*, comienza con la famosa escena del cortejo y de la relación sexual entre Charlus y Jupien, que da origen a las teorías de Proust sobre la inversión. El narrador, esperando que un abejorro polinice las orquídeas en la casa de la señora de Villeparisis, es testigo del encuentro, que se describe bajo las reglas del mundo natural. Se trata de un capítulo relativamente aislado por su estructura y por su posición en la obra, y funciona como una suerte de apertura a la problemática de la homosexualidad, que ya había aparecido en la *Recherche* pero que comienza a cobrar ahora una centralidad mucho mayor.

La escena tiene un largo recorrido en la historia de la escritura de la *Recherche*.¹ De hecho, en *Contra Sainte-Beuve* el editor Bernard de Fallois publicó un texto titulado “La raza maldita”, que constituye un antecedente de las reflexiones sobre la inversión. El disparador no es allí el encuentro homosexual, sino el conde de Guercy –primer modelo para el barón de Charlus–, sobre quien el narrador, tras observarlo, llega a la conclusión de que *es* una mujer. El texto, en una versión más antigua, se llamaba “La raza de las tías” [“La race de tantes”], justamente porque “tante” era una palabra coloquial y peyorativa de la época para referirse a los homosexuales (ya Balzac la había usado en *Esplendores y miserias de las cortesanas*).²

La constelación de términos que usa Proust para referirse a los homosexuales, entonces, surge de las discusiones de la época y además deja en evidencia diferentes formas de entender el fenómeno de la atracción por el mismo sexo. Hay, fundamentalmente, tres términos que aparecen, y que

¹ Para un detalle pormenorizado de este recorrido, ver la “Notice” de Antoine Compagnon a la edición Pléiade de *Sodoma y Gomorra* (Proust, 1987-1989). Compagnon rastrea los orígenes del personaje de Charlus y del texto en cuestión en cartas de Proust, y destaca especialmente las versiones de 1909 y de 1912 (esta última es el proyecto titulado *Las intermitencias del corazón*).

² “Tante” aparece en las *esquisses* de la *Recherche* y además en el cuerpo del texto “La raza maldita”, en *Contra Sainte-Beuve*.

Proust analiza para decantarse por uno u otro: homosexual, tía e invertido. En el *Cahier 46* Proust anota:³

Como no soy Balzac, debo contentarme con “invertido”. Homosexual es demasiado germánico y pedante, y no apareció en Francia –a menos que me equivoque– hasta antes del caso Eulenburg.⁴ Además, hay un matiz. Los homosexuales hacen una cuestión de honor el ser invertidos. De acuerdo con la teoría, por lo demás fragmentaria, que esbozo aquí, no habría en realidad homosexuales. Por más masculina que pueda ser la apariencia de una tía, su gusto de virilidad provendría de una femineidad natural, aunque esté disimulada. Un homosexual sería lo que un invertido pretende ser, lo que de buena fe se imagina ser.

[...n'étant pas Balzac je suis obligé de me contenter d'inverti. Homosexuel est trop germanique et pédant, n'ayant guère paru en France –sauf erreur– [...] qu'après le procès Eulenburg. D'ailleurs il y a une nuance. Les homosexuels mettent leur point d'honneur à n'être pas des invertis. D'après la théorie, toute fragmentaire du reste, que j'ébauche ici, il n'y aurait pas en réalité d'homosexuels. Si masculine que puisse être l'apparence de la tante, son goût de virilité proviendrait d'une féminité foncière, fût-elle dissimulée. Un homosexuel ce serait ce que prétend être, ce que de bonne foi s' imagine être, un inverti. (Proust, 1987-1989, III: 955)

La confusión que puede despertar el “matiz” que indica Proust permite introducir, a grandes rasgos, la teoría de la inversión. Para Proust, los invertidos esconden en realidad un alma femenina, es decir, un invertido es un hombre-mujer, una suerte de andrógino.⁵ Los invertidos, entonces, son resabios de la naturaleza más primigenia, y Proust los inserta en una tradición con un pasado casi

³ En cada una de las citas, colocamos la versión original en francés y la traducción al español. Si luego de la traducción no hay ninguna referencia bibliográfica, la traducción es nuestra.

⁴ El caso Eulenburg fue una controversia que involucró a miembros del gabinete del emperador Guillermo II de Alemania, entre 1907 y 1909. Estos miembros, especialmente Philipp zu Eulenburg, fueron acusados de comportamientos homosexuales por el periodista Maximilian Harden, y el caso involucró procesos militares.

⁵ Con el certero antecedente platónico (expresado por Aristófanes en *El banquete* para explicar el origen del amor, el andrógino es una figura central a lo largo del siglo XIX francés. Balzac, Gautier y, más adelante, los autores del decadentismo, introdujeron personajes andróginos. Durante el *fin de siècle*, la ambigüedad genérica se convirtió en uno de los síntomas de la *décadence*.

mitológico. De allí que “no habría en realidad homosexuales”, porque no se trata de un hombre enamorándose de otro de su mismo sexo, sino de una “femineidad natural”.

El término “invertido” era, además, relativamente común en el vocabulario de la época. Freud ya lo había utilizado en *Tres ensayos de teoría sexual*, publicado en 1905. El texto es especialmente revolucionario porque sostiene que el sexo no es un mero accidente biológico, sino que posee un componente psíquico irrefutable: la homosexualidad es tan solo una de las variantes. Es decir, la homosexualidad sería, al igual que cualquier otra orientación sexual, “adquirida” de acuerdo a las formas en que cada sociedad la comprenda. Además, la creencia en un “tercer sexo” tenía como representante principal al médico alemán Magnus Hirschfeld, gran activista en contra del artículo 175 del código penal de Alemania. La postura de Hirschfeld se distingue de la de Proust porque considera la existencia de estados sexuales intermedios [*sexuelle Zwischenstufen*] y no la imbricación de dos sexos en uno.⁶

Sin embargo, y más allá de estas consideraciones que apuntalan un escenario histórico para el uso de ciertos conceptos, este trabajo se ocupará de analizar, desde una perspectiva estética, las características de la teoría de la inversión en Proust para sostener la hipótesis de que el invertido aparece en la primera parte de *Sodoma y Gomorra* como una representación posible del arte —o, más precisamente, de la práctica artística—, de acuerdo a la teoría estética de Proust. Para esto, se analizarán cuatro componentes clave: a) el verdadero carácter natural —o “naturalista”, en el sentido de espontáneo, precivilizatorio— del invertido; b) el artificio que rodea al invertido; c) la comparación con la polinización de las flores; d) el carácter de “voyeur” del narrador.

A) El carácter natural del invertido

Convendría, antes de comenzar a analizar este aspecto, trazar un breve resumen de las acciones del episodio. El narrador se encuentra en casa del duque de Guermantes, esperando su retorno. Decide ver, a través de los postigos de una ventana que se halla en la escalera, la polinización de las orquídeas, que podría producirse si un abeja se acerca con un grano de polen. Pero lo que ve es distinto: un encuentro entre Charlus y Jupien, que parecen, primero, cortejarse desde lejos, como si fueran pájaros. Charlus es cincuentón, barrigudo, canoso; Jupien es joven. A medida que describe las particularidades del encuentro, el narrador explica formas de polinización de las flores; incluso anuncia que un abeja viene, pero se distrae y no consigue seguirle la pista. A continuación Charlus y Jupien entran al palacio de la señora de Villeparisis y van a la tienda [*boutique*] de Jupien.

⁶ También habría que considerar, en esta brevísima descripción del espíritu de la época, el trabajo de Karl Heinrich Ulrichs, otro activista alemán por los derechos homosexuales.

El narrador va también a su tienda, que podemos imaginar colindante con la de Jupien. Allí escucha el encuentro sexual, que primero confunde con gemidos de sufrimiento. Luego, a través del tragaluz, ve y escucha una conversación mundana. Luego la narración se interrumpe y comienza una reflexión –que adquiere también elementos de una taxonomía– sobre la inversión. Se habla allí de lo “maldito” de la raza, del oprobio que supone, se compara a los invertidos con los judíos, se fijan clasificaciones, se dan ejemplos, se describen sus costumbres. De a poco, se esboza la teoría de la inversión de Proust: los invertidos son hombres que poseen un alma de mujer, son descendientes de los primeros hombres, anteriores a la Edad Media y a la Antigüedad. Finalmente, el narrador lamenta haberse perdido la fecundación de la flor por el abejorro.

La primera visión que el narrador tiene de Charlus es ya reveladora: al encontrarse solo y sin sospechar que nadie lo está espiando, Charlus ha relajado la tensión de su rostro y ahora refleja una bondad que es descripta como “ingenua” (Proust, 2008: 10).⁷ El narrador pronto realiza la asociación fundamental:

...no pude por menos de pensar en lo mucho que se habría enfadado el Sr. de Charlus, si hubiese sabido que era observado, pues a lo que me recordaba aquel hombre –que tan prendado estaba y tanto presumía de su virilidad, a quien todo el mundo le parecía odiosamente afeminado– era –por tener pasajeramente sus facciones, su sonrisa– a una mujer. (Proust, 2008a: 10)

[...je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d'un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le sourire, c'était à une femme !⁸ (Proust, 1987-1989, III: 6)]

En el fragmento “La raza maldita”, al mirar al conde de Guercy, el narrador tiene la impresión de ver una cara primitiva, propia de la raza de los invertidos, que las vicisitudes de la vida luego transformaron (Proust, 2011: 233). La mujer aparece en Charlus cuando este se descuida, es decir,

⁷ En el original se utiliza la palabra “naïvement” (Proust, 1987-89, III: 6) –es decir, un adverbio– que podría remitir a *das Naïve* schilleriano.

⁸ La traducción de Manzano obvia el signo de exclamación, que constituye en el texto proustiano una verdadera anagnórisis. En el fragmento previo, recogido en *Contra Sainte-Beuve*, este efecto es mucho mayor.

cuando se despoja de la mirada de un tercero que observa: la dialéctica sujeto-objeto se rompe porque el sujeto cree que está solo en el mundo y aún no es consciente del lenguaje. Esta “naturalidad” se extiende al encuentro entre Charlus y Jupien, que el narrador describe en repetidas oportunidades como algo muy cercano a la naturaleza, como dotado de una belleza natural que parece no conducir a nada: “...precisamente la belleza de las miradas del Sr. de Charlus y de Jupien se debía, al contrario, a que su fin no parecía ser, al menos provisionalmente, el de conducir a algo” (12) [“...justement la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait, au contraire, de ce que, provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose” (7)]. Es una escena de cortejo llevada a cabo mediante las leyes de la naturaleza, y la escena parece estar desprovista del deseo humano, pasional: se trata más bien de un encuentro reproductivo en el que Jupien, por ejemplo, “hacía salir su trasero, adoptaba poses con la coquetería propia de la orquídea ante el abejorro que hubiera llegado providencialmente” (11) [“faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu’aurait pu avoir l’orchidée pour le bourdon providentiellement survenu” (6)].⁹ Como bien observa Compagnon, la naturaleza en Proust no es ni buena ni mala, y por lo tanto la homosexualidad está también exenta del juicio moral (Compagnon, 1989: 181).¹⁰

A la comparación con las orquídeas y los abejorros se le suma una breve pero importante comparación con pájaros: “Parecían, más cerca aún de la naturaleza [...], dos pájaros, el macho y la hembra” (12) [“Plus près de la nature encore [...] on eût dit deux oiseaux, le mâle et la femelle” (8)].¹¹ Esta asociación con la naturaleza se expresa también en la tipología de los invertidos trazada por el narrador, que es claramente parecida a las taxonomías del mundo natural y también a la taxonomía social que, desde una perspectiva positivista, se propone crear Balzac en el “Avant-propos” a la *Comédie humaine*: los invertidos que odian a las mujeres y defienden su condición, vinculándola con el genio, los invertidos que no hablan con otros de su misma “raza”, los invertidos que se enamoran de los heterosexuales, los solitarios, los que declaman su inversión mediante el maquillaje y el travestismo, etc. Los invertidos, entonces, aparecen como lo verdadero-natural,

⁹ Además del primitivismo natural del cortejo, la escena parece también salida del teatro. Jean Milly, de hecho, dice que el episodio evoca incluso la *commedia dell'arte*: “La escena continúa con la aparición de Jupien, también silenciosa y hecha únicamente de gestos y mímicas. El vocabulario descriptivo, en efecto, es el del teatro” [“Elle [la scène] se poursuit par l’apparition de Jupien, également silencieuse et faite uniquement de gestes et de mimiques. Le vocabulaire descriptif est bien celui du théâtre” (2011: 202)]. Esta oscilación entre naturalidad y teatralidad es típica de la presentación proustiana de los invertidos, y es también funcional a la teoría estética de Proust.

¹⁰ Colleen Lamos retoma la observación de Compagnon para notar que en la aparición de la homosexualidad, entonces, existe una “aleatory, even fortuitous intersection of genesis and event” (Lamos, 1998: 175); es decir, se retoma desde otro ángulo la tensión entre lo natural y el artificio.

¹¹ Kosofsky-Sedgwick llama la atención sobre las relaciones jerárquicas que se establecen entre Charlus y Jupien: en un primer momento ambos se presentan como individuos en perfecta simetría y luego es Charlus quien asume el papel de macho (Kosofsky-Sedgwick, 1990: 219).

aquello que, según la crítica cultural que había sentado sus bases desde fines del siglo XVIII, antecedió a la civilización. De hecho, desde la perspectiva del narrador los invertidos son andróginos, y se los entronca en una tradición mitológica, asociada con los inicios más vírgenes de la naturaleza:

A este respecto los invertidos, que gustan de vincularse con el antiguo Oriente o la edad de oro de Grecia, se remontarían aún más atrás, a las épocas de ensayo en las que no existían ni las flores dioicas ni los animales unisexuados, a ese hermafroditismo inicial cuyo rastro parecen conservar algunos rudimentos de órganos masculinos en la anatomía de la mujer y de órganos femeninos en la del hombre. (37)

[Par là les invertis, qui se rattachent volontiers à l'antique Orient ou à l'âge d'or de la Grèce, remonteraient plus haut encore, à ces époques d'essai où n'existaient ni les fleurs dioïques ni les animaux unisexués, à cet hermaphroditisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace. (31)]

La inversión, entonces, no es más que un retorno al hilo original de la naturaleza, y la heterosexualidad es una caída en la alteridad, para decirlo en términos de Muller (1980).¹² De allí, entonces, que la homosexualidad puede concebirse como “*recherche de l'Être perdu*” (Ellison, 1983).

B) El artificio del invertido

Por momentos, la primera parte de *Sodoma y Gomorra* puede leerse como un tratado sobre la inversión en el que el narrador alcanza cotas de lamento y de denuncia. Por el oprobio social y la censura a la que están sometidos, ser homosexual implica ser anti-homosexual, para enmascarar así la verdadera condición. El barón de Charlus, de hecho, hace gala de su apariencia viril, y en sus discursos habla siempre en contra de los homosexuales. “Pertenece a esa raza de personas [...]”, dice el narrador, “cuyo ideal es viril precisamente porque su temperamento es femenino” (21) [“Il appartenait à la race de ces êtres [...] dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin” (16)]. La marginalidad de los invertidos engendra comparaciones constantes con los

¹² Muller propone una estructura tripartita: origen (acuerdo inicial); caída en la historia (separación inevitable); parusía (reconciliación necesaria). Al igual que ocurre en las diferentes teorías de la crítica cultural, la caída en la historia (es decir, la sociabilización de lo natural) conlleva paulatinamente a la degeneración.

judíos, en una operación que ha despertado la atención de muchos críticos: J. E. Rivers, en su libro pionero *Proust and the Art of Love* (1980),¹³ indica que a lo largo de toda la *Recherche* hay un paralelo entre Sodoma, Jerusalén y el Edén, los tres paraísos perdidos (los invertidos también pueden verse como Adán y Eva expulsados del Paraíso).

Como aparece claro desde el inicio de la escena, el artificio es innato al invertido: este tiene una máscara –la del hombre heterosexual– que esconde su verdadero ser y que utiliza en cualquier evento social. Para verlo con más claridad, conviene volver a la primera imagen del barón de Charlus que tiene el narrador, cuando detecta un relajamiento inusitado en su expresión: “Yo lamentaba por él que habitualmente adulterara con tantas violencias, extravagancias desagradables, chismorreos, dureza, susceptibilidad y arrogancia, ocultase bajo una brutalidad artificial, la bondad que [...] veía yo desplegarse, tan ingenua, en su rostro” (10) [“Je regrettais pour lui qu’il adultérât habituellement de tant de violences, d’étrangetés déplaisantes, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d’arrogance, qu’il cachât sous une brutalité postiche l’aménité, la bonté que [...] je voyais s’étaler si naïvement sur son visage” (5-6)]. Lo artificial, por otra parte, es la marca central de los salones mundanos que recorren los personajes de Proust: basta pensar en el rebajamiento retórico de título nobiliario que realiza Charlus –quien en realidad es príncipe de Laumes– por modestia y “una aparente sencillez que entraña mucho orgullo”, como dice Saint-Loup (Proust, 2008b: 342) [“une apparente simplicité où il y a beaucoup d’orgueil” (Proust, 1987-89, II: 114)].

El artificio aparece de forma mucho más explícita en una de las tipologías de invertidos que esboza el narrador: “No hablemos tampoco de esos jóvenes locos que por una forma de niñería, para hacer rabiar a sus amigos, [...] se empeñan en cierto modo en elegir ropa que parece vestidos de mujer, ponerse carmín y pintarse los ojos de negro” (30) [“Ne parlons pas non plus de ces jeunes fous qui par une sorte d’enfantillage, pour taquiner leurs amis, [...] mettent une sorte d’acharnement à choisir des vêtements qui ressemblent à des robes, à rougir leurs lèvres et noircir leurs yeux” (24)].

El tono sentencioso del narrador no es tal en el fragmento “La raza maldita”, en donde el travestismo se recoge incluso con cierta nostalgia a partir de un recuerdo.¹⁴

En los invertidos proustianos hay siempre, entonces, una suerte de impostación, un engaño. La *naturalidad* inmanente a su condición debe enmascararse con un agregado que la disimule, de lo contrario los “malditos” están condenados al ostracismo y a la desaparición. El encuentro con un

¹³ El libro, que utiliza perspectivas biográficas, culturales e históricas, fue uno de los primeros en abordar ampliamente el encuentro sexual entre Charlus y Jupien, aunque sus conclusiones hayan quedado ya un tanto anticuadas. Algunos rasgos discriminatorios han sido señalados por la tradición crítica posterior: Kosofsky-Sedgwick lo critica por sus intentos de enderezar los estereotipos negativos de Proust sobre los homosexuales (1990).

¹⁴ El narrador recuerda a un joven que vio caminando solo por la playa de Querqueville. El muchacho empolvaba sus cabellos con un polvo azul que le daba un brillo particular y además, aunque lo negaba, coloreaba sus labios con carmín (Proust, 2011: 241ss).

invertido conlleva una revelación porque de repente el agregado se corre y la verdad aparece en su esencia más pura, de la misma forma que el arte se revela ante los ojos de los iniciados –y, particularmente, del narrador Marcel en el último tomo de la obra–. En el caso del barón de Charlus, la inversión se torna evidente y se acentúa cada vez con más fuerza a lo largo de la *Recherche*. Una vez desenmascarado, el invertido parece reconocer su condición –al menos ante los ojos del narrador– potenciando el artificio que lo condena.

C) La polinización de las flores como metáfora

Esperando ver una fecundación, el narrador espía un acto sexual. Las comparaciones entre el mundo de las flores y el de los invertidos son permanentes, y de hecho la llegada tan esperada del abejorro se reemplaza por un movimiento ecológico similar, el cortejo entre Charlus y Jupien. Al igual que las flores y las plantas, observa Beckett (2008: 95), los personajes de Proust exponen sus genitales y son desvergonzados; la disposición de la orquídea, entonces, adelanta cierta imagen impúdica del invertido: “...la flor hembra que estaba allí, arquearía, coqueta, sus «estilos» –si llegaba el insecto– y, para que pudiera penetrarla mejor, recorrería imperceptiblemente –como una jovencita hipócrita, pero ardiente– la mitad del camino” (9) [“...la fleur femme qui était ici, si l’insecte venait, arquerait coquettement ses «styles» et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite mais ardente, la moitié du chemin” (4-5)].

El enorme conocimiento sobre polinización de flores que despliega Proust puede haber sido tomado, según el consenso de la crítica, del texto *La inteligencia de las flores*, que Maurice Maeterlinck publicó en 1907 (esto explica, quizás, que en las versiones anteriores del episodio no se hable de plantas). Lo interesante es que los invertidos son comparados con las flores que deben autofecundarse:¹⁵ más allá de ser estériles (las flores no lo son), la conjunción¹⁶ que debe producirse para que el invertido satisfaga su goce sexual –o para que la flor ponga en relación sus partes masculinas y femeninas– son difíciles de lograr y requieren de interacciones ecológicas de gran complejidad. Más adelante en el texto, el narrador se refiere a la “ley” que rige el mundo de los invertidos y de algunas plantas, y ahí sí habla de esterilidad:

¹⁵ Convendría aquí recordar brevemente los tipos de plantas de acuerdo a su capacidad reproductiva: las plantas dioicas tienen individuos con flores femeninas e individuos con flores masculina; las plantas monoicas poseen flores masculinas y femeninas separadas en la misma planta; por último, en las plantas hermafroditas –con las que se compara a los invertidos– puede llevarse a cabo una autofecundación o pueden necesitar polinizadores. Las orquídeas son justamente conocidas por las grandes interacciones ecológicas que deben llevar a cabo para atraer polinizadores.

¹⁶ *Conjunction* es la palabra con la que el narrador se refiere al encuentro de dos invertidos.

Por último, como la propia inversión se debe a que el invertido, al aproximarse demasiado a la mujer, no puede tener relaciones útiles con ella, está vinculada con una ley más alta en virtud de la cual tantas flores hermafroditas permanecen infecundas, es decir, con la esterilidad de la autofecundación. (36)

[Enfin, l'inversion elle-même venant de ce que l'inverti se rapproche trop de la femme pour pouvoir avoir des rapports utiles avec elle, se rattache par là à une loi plus haute qui fait que tant de fleurs hermaphrodites restent infécondes, c'est-à-dire à la stérilité de l'autofécondation. (30-31)]

La comparación de los invertidos se extiende también a las medusas, un animal que se reproduce asexualmente y que aparece con recurrencia en Proust.¹⁷ Es decir, hay un énfasis en aquellos individuos de especies vegetales o animales cuyo contacto con otros individuos, de producirse, es estéril. La esterilidad es un concepto fuertemente asociado, desde la estética del esteticismo, al arte, ya que implica suponer que el arte no tiene un fin, una función social, sino que se agota en sí mismo. Los hechos artísticos de los estetas no tienen ningún fin reconocible más que el de la belleza, que es también la belleza de las orquídeas que deben atraer polinizadores, o de la belleza femenina que asoma en los rasgos de Charlus cuando está distraído o en disposición de conquista. Cuando se produce el encuentro sexual, en efecto, el narrador tiene la impresión de haber sido testigo de un milagro de extrema belleza, despojado de utilidad y de función práctica: se trata más bien de la visión de una obra de arte.

D) El carácter de “voyeur” del narrador

En varias oportunidades de la *Recherche* el narrador se encuentra espiando escenas íntimas sin ser visto. Pueden identificarse tres grandes momentos que forman un tríptico, por la relación que establecen entre ellos y por la importancia que juegan en la estructura total de la *Recherche*: la charla entre la señorita Vinteuil y su amiga/amante en Montjouvain (*Por la parte de Swann*), el encuentro sexual entre Charlus y Jupien (*Sodoma y Gomorra*) y la visión de Charlus sometiéndose a prácticas sadomasoquistas (*El tiempo recobrado*). En cada uno de estos casos, que claramente vinculan el erotismo con la perversión o la depravación, el narrador no puede dejar de mirar, por lo que no es

¹⁷ Véase la traducción que realiza Valeria Castelló-Joubert (2022) del texto “Antes de la noche” y su estudio preliminar. Allí, retomando a Murakami (2013), Castelló-Joubert se refiere al texto *La mer*, de Jules Michelet, y a la posible pregnancia que tuvo en la figura de la medusa proustiana. Además, indica que la medusa es tanto una metáfora del invertido como del artista.

descabellado pensar que algún tipo de deseo sexual interviene y que por lo tanto hay un complejo juego de espejos entre los participantes.

Sin duda, el acto de la percepción tiene un papel central en la obra de Proust, ya que lo percibido no puede concebirse separado de la conciencia que percibe. Se trata, en definitiva, de la gran preponderancia proustiana de la primera persona, que relativiza todo cuanto ocurre y que aporta a la realidad un dinamismo que restituye cierta filosofía idealista. Hay en lo percibido, entonces, una dislocación con respecto a la realidad, que es la dislocación que se opera en las fabulaciones de la tía Léonie frente a la ventana de su casa o en los grandes relatos épicos que el narrador teje al ver los vitrales de las iglesias. Es la dislocación, en suma, que hace su aporte a la constitución de las obras de arte: “el estilo para el escritor como el color para el pintor no es un asunto de técnica, sino de visión” (2010: 220) [“le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision” (Proust, 1987-1989, IV: 474)], dice el narrador en una famosa máxima que podría leerse como una paráfrasis de Flaubert.¹⁸

La mirada del voyeur, entonces, está atravesada por el deseo, y, en tanto tal, es una mirada desviada, que impone un filtro a la representación de la realidad. Los tres casos de voyeurismo se presentan como escenas teatrales, con personajes que parecen estar interpretando un papel, y la catarsis que posiblemente resultará tiene consecuencias directas sobre el narrador. De hecho, el cortejo entre Charlus y Jupien parece seguir las reglas de un ritual, el ritual de “salir del closet” (*coming out*): a partir de ese momento, Charlus será definitivamente un invertido ante los ojos del narrador.¹⁹

Al captar la íntima naturalidad de los invertidos y al encontrarle una explicación histórica –o, mejor dicho, antihistórica: la homosexualidad es mitológica, la heterosexualidad es histórica– y hasta esencialista, el narrador parece estar comprendiendo el sentido del arte, al menos de acuerdo a la teoría estética que se desarrolla fundamentalmente en *El tiempo recobrado*. La visión del voyeur es

¹⁸ Para un estudio sobre la concepción del estilo en Proust en relación con la visión, cfr. Salaris, 2020

¹⁹ Considerar las implicancias que tiene el encuentro Charlus/Jupien para la sexualidad del narrador excede los objetivos de este trabajo. Un estudio interesante que vincula la primera persona con la sexualidad es *Never say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide and Proust*, de Michael Lucey. Allí, Lucey enfatiza en la importancia de ser escépticos con respecto a lo que dice el narrador, especialmente cuando hay escenas sexuales de por medio: “Proust’s novel makes a habit of giving us reasons to mistrust the narrator—who knows what he shouldn’t and doesn’t know what he should, who is constructed as a figure by the same language in which he attempts to figure those around him. That is, there are both psychological (representational) and formal reasons (and probably other kinds as well) for not taking the narrator at face value. The many reasons for being troubled by the narrative instance located in Proust’s narrator always seem intensified when sexuality is being foregrounded in the novel” (Lucey, 2006 : 224-225). Eribon, por su parte, señala de esta forma las contradicciones y preguntas que surgen de la figura del narrador en relación con la homosexualidad: “Tanta distancia termina sorprendiéndonos: ¿en qué medida y por qué razón ese narrador heterosexual puede ser el vocero de un autor homosexual (Marcel Proust) que ha creado una figura heterosexual (el que dice "yo" en la novela y cuyo relato da vida a los otros personajes) para pensar la homosexualidad y hablar de ella con definiciones de alcance general, que sus personajes homosexuales contradicen de diferentes maneras y a las que, en la vida real, a él mismo le hubiese horrorizado que lo redujeran?” (2017: 20).

por tanto la visión del espectador de una obra de arte. A la belleza inmanente de la escena se le suma cierta *disposición* perceptiva que ensancha el espesor estético.

Conclusiones

La interacción de los dos primeros elementos considerados –la naturalidad de los invertidos y su artificio– parece contradictoria pero en realidad define el concepto y la función de arte en Proust: es solo mediante el espesor artístico –es decir, el artificio– que la verdadera esencia de las cosas –es decir, la naturalidad– puede salir a la luz. Esa es una de las claves que determina el tiempo recobrado, un tiempo que no es equivalente al tiempo perdido. “La realidad por expresar no radicaba”, dice el narrador en el último tomo de la *Recherche* en la apariencia del asunto, sino en una profundidad en la que dicha apariencia importaba poco” (2010: 206) [“La réalité à exprimer résidait [...] non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu” (Proust, 1987-1989, IV: 461). La profundidad es la que aporta el *estilo*, el artificio mediante el cual las cosas se someten a una transubstanciación.²⁰

Como se sabe, el estilo para Proust está estrechamente asociado al concepto de metáfora, una operación que sacará a flote la verdad. El narrador la describe así:

...la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello. (Proust, 2010: 214)

[...la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. (Proust, 1987-1989, IV: 468]

Al analizar esto, Genette se pregunta cómo es posible que la esencia profunda de las cosas surja de una operación que consiste precisamente en alejarse de la cosa, en buscar un referente en otro lado:

²⁰ La palabra es del propio Proust; en una carta a Lucien Daudet (27 de noviembre de 1915) se refiere a frases en las que las “cualidades irracionales de la materia” se *transubstancian* en palabras humanas (Proust, 1965: 195).

¿Cómo concebir en efecto que una metáfora, es decir un desplazamiento, una transferencia de sensaciones de un objeto a otro pueda conducirnos a la esencia de ese objeto? ¿Cómo admitir que la «verdad profunda» de una cosa, esta verdad particular y «distinta» que busca Proust pueda revelarse en una figura que solo descubre sus propiedades trasladándolas, es decir, alienándolas?

[Comment concevoir en effet qu'une métaphore, c'est-à-dire un déplacement, un transfert de sensations d'un objet sur un autre puisse nous conduire à l'essence de cet objet? Comment admettre que la « vérité profonde » d'une chose, cette vérité particulière et « distincte » que cherche Proust l'misse se révéler dans une figure qui n'en dégage les propriétés qu'en les transposant, c'est-à-dire en les aliénant? (Genette, 1969: 45)]

La clave está justamente en el desplazamiento, que es el artificio de la creación estética. El barón de Charlus, modelo de invertido de la *Recherche*, se encuentra en la misma dialéctica que el arte, y su esterilidad es también la de un arte despojado de función pragmática. Sin embargo, convendría también aclarar que la teoría de la inversión de *Sodoma y Gomorra* no se aplica a los otros personajes homosexuales de Proust. Didier Eribon fue quien con más intensidad analizó este aspecto, y sus conclusiones lo llevan a detectar contradicciones entre lo expresado Proust en *Contra Sainte-Beuve* y la propia *Recherche* (Eribon, 2017). La teoría de la inversión está inevitablemente enlazada con Charlus porque este es el personaje mundano por excelencia, una suerte de nueva figuración de Charles Swann. La anagnórisis que lo revela como invertido lo acerca a la verdad esencial de su ser, pero la complementación es el disfraz de la mundanidad, del que Charlus nunca puede separarse. Arte e inversión, entonces, se entrecruzan y se responden, y el tratado sobre la inversión podría leerse, desde una mirada también desviada –la mirada del voyeur– como un tratado estético.

Referencias bibliográficas

- Castelló-Joubert, Valeria. “«Antes de la noche». Nota preliminar y traducción”. *Boletín de estética*, año XVIII, n° 59, 2022, pp. 117-130.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*. París, Éditions du Seuil, 1989.
- Ellison, David. “Comedy and Significance in Proust's Recherche: Freud and the Baron de Charlus”. *MLN*, vol. 98, n° 4, 1983, pp. 657-674.

- Eribon, Didier. *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Buenos Aires, Waldhuter, 2017.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles, University of California Press, 1990.
- Genette, Gérard. “Proust palimpseste”. *Figures I*. París, Éditions du Seuil, 1966, pp. 39-67.
- Lamos, Colleen. *Deviant Modernism. Sexual and textual errancy in T. S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Lucey, Michael. *Never say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide and Proust*. Durham, Londres, Duke University Press, 2006.
- Milly, Jean. “Levers de rideau amoureux chez Proust”. Harkness, Nigel, Schmid, Marion (Ed.). *Au seuil de la modernité. Proust, Literature and the Arts*. Berna, Peter Lang, 2011, pp. 195-209.
- Muller, Marcel. “Étrangeté ou, si l'on veut, naturel”. Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan. *Recherche de Proust*. París, Éditions du Seuil, 1980.
- Murakami, Yuji. “La méduse et le nid”. *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 43, 2013, pp. 95-102.
- Proust, Marcel. *Choix de lettres*. Plon, 1965.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié*. Vol. 1, 2, 3 y 4. Gallimard, Bibliothèque Pléiade, 1987-1989.
- Proust, Marcel. *Sodoma y Gomorra*. Trad. Carlos Manzano. Sudamericana, 2008a.
- Proust, Marcel. *A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. Carlos Manzano. Sudamericana, 2008b.
- Proust, Marcel. *El tiempo recobrado*. Trad. Carlos Manzano. Sudamericana, 2010.
- Rivers, J. E. *Proust and the Art of Love*. Columbia University Press, 1980.
- Salaris, Francisco. “Proust y Anti-Proust. Algunas consideraciones sobre la noción de estilo en Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline”. *Revista Recial*, vol. 12, n° 19, 2021, pp. 151-170.