



Du coté de Gomorrhe : androcentrismo y transposición en los signos amorosos lésbicos de Sodoma y Gomorra de Marcel Proust

Autor:
Pérez, Claudia

Revista
Mora

2006, N° 12, pp. 137-153



Artículo



Du côté de Gomorrhe: **androcentrismo y transposición en los** **signos amorosos lésbicos de *Sodoma*** **y *Gomorra* de Marcel Proust**

Claudia Pérez*



RESUMEN

Este trabajo pretende abordar una lectura sobre *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust, donde se formula una teoría de la homosexualidad. Se atenderá a la particular y enigmática configuración de los signos amorosos lésbicos desde una perspectiva que visualice su teoría de la construcción del género, la dialéctica entre pasaje y fijeza y la noción de tabique en la composición binaria.

El tema a tratar será la especificidad de presentación del signo amoroso de acuerdo a la lectura deleuziana, el fenómeno de la transposición, el entorno epocal de construcción del lesbianismo y el tratamiento híbrido presentado en la novela.

Palabras clave: Proust - signos - género - Gomorra - transposición.

ABSTRACT

This work intends an approach to *Sodoma and Gomorra* by Marcel Proust, where the theory of homosexuality is formulated, considering the particular and enigmatic configuration of lesbian love signs, from a perspective that visualizes the gender construction theory, the dialectics between passage and fixity and the notion of partition in the binary composition. The theme will be the particularity of presentation of the love sign according to Deleuze's reading, the phenomenon of transposition, the epoch environment of lesbianism construction and the hybrid treatment presented in the novel.

Key words: Proust - signs - gender - Gomorra - transposition.



* Escuela Municipal de Arte Dramático "Margarita Xirgu". Montevideo. Uruguay.

La voluptas y los signos amorosos

"vi que ella no dejaba de posar sobre Albertine los rayos alternados y giratorios de sus miradas. Se diría que le hacía señales, como un faro."¹

En la compleja creación de mundo que constituye *A la búsqueda del tiempo perdido*, y las múltiples líneas de lectura que ofrece, la configuración de los signos de amor, en una mirada a la *voluptas*, permite un abordaje iluminado por una forma de concebir la construcción de género.

La publicación de *Sodoma y Gomorra* en mayo de 1921 y abril de 1922, después de la muerte de la madre de Proust (septiembre de 1905) y de Agostinelli (mayo de 1914) y, asimismo, la relación con la Guerra, remite a un quiebre de valores establecidos que quizás habilitaron una osada presentación de la "inversión", tal como se la definía. La guerra trajo una flexibilización en las costumbres, una recepción diferente de aquello que había escandalizado en 1913 en *Por el camino de Swann*: la escena de Montjouvain entre Mademoiselle Vinteuil y su amante femenina. El mundo que se revela en *Sodoma*, ya anticipado sin duda en los volúmenes anteriores, permanece entretreído en el argumento de *A la búsqueda del tiempo perdido*, y constituye otro nivel de descubrimiento para su protagonista. Des-

de la perspectiva de la cultura gay resulta un eslabón sin duda inmerso en un contexto epocal. Proust articula teorías científicas del momento, visiones personales transfiguradas en la narración y en el eje diacrónico, esta continuidad de tradición se produce en el diálogo con escritores anteriores: Vigny, Baudelaire, el propio texto bíblico, más quizás que la Antigüedad greco-latina. Pero los signos de Gomorra aún resultan más sumergidos, por femeninos y ocultos, opacos frente al esplendor y la ruidosa ostentación de Sodoma. (Kristeva, 1994:109). Desde el punto de vista de la auto-ficción de *A la búsqueda del tiempo perdido* la transposición de género puede resultar perturbadoramente visible en dos planos: el estudiado material autobiográfico, que hace de un Alfred Agostinelli una Albertine, hasta los signos en la factura lingüística que develan, ocultos como un palimpsesto, un mundo masculino tras el mundo femenino (Compagnon, 2000:543).

La publicación de *Sodoma* generó controversias. Gide escribirá *Corydon* en 1924 contestando la visión de *Sodoma*; Alexis o el tratado del inútil combate de Yourcenar, se publica en 1929, y en el prólogo, escrito en 1963, la autora admite a su predecesor *Corydon* y sentencia: "Las costumbres, aunque se diga lo contrario, han cambiado demasiado poco [...] el problema de Alexis sigue siendo hoy igual de

angustioso y secreto que antaño [...] mientras el mundo de las realidades sensuales siga cuajado de prohibiciones." (Yourcenar, 1991:15 y 21).

Debe destacarse además, la presentación binaria del tema con dos términos que se intentan conciliar y no siempre con éxito, aunque exista la voluntad de mitigar su violencia. Y, aunque la exposición de lo femenino como zona oculta e interior, como mundo velado a descubrir o como transposición, flexibiliza el concepto dualista androcentrista proustiano, no obstante, lo masculino y lo femenino están separados. *Por el camino de Swann* (*Du côté de chez Swann*), donde *côté* significa lado, costado, y puede así leerse como el lado de Guermantes, el lado de Sodoma y el lado de Gomorra, y también los lados o costados de cada personaje, el costado frágil y el perverso de Albertine. La metáfora espacial indica lugares separados, compartimentados. El texto de Vigny usado como epígrafe: "Los dos sexos morirán cada uno por su lado" y el desarrollo de la *Race des tantes* (la raza de las maricas, de las locas) acentúan y exacerbaban la teoría del "tabique".

El mundo del amor constituye uno de los mundos de *A la búsqueda del tiempo perdido* junto al mundo de lo sensible, de la mundanidad y el arte. Deleuze (1972) define y categoriza neoplatónica-mente estos mundos. Aprender es descifrar los signos de cada uno de

¹ Mi traducción. Sigue en idioma original: "...je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tourments de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare." (*Sodoma*, 2000:245).

ellos, la memoria es un instrumento de aprendizaje, no significa recordar esencias suprahumanas. El objeto de aprendizaje son los signos, descubrir a lo que remiten. El neoplatonismo constituye un tema a discutir y las sombras y luces de la ventana de Vinteuil no cesan de recordar la alegoría platónica del conocimiento, adivinando y errando, pegado a la carnalidad y sus manifestaciones: "La ventana estaba entreabierta, la lámpara estaba encendida, veía todos sus movimientos", toda la escena es una representación para aplacar la conciencia de trasgresión satisfaciendo el deseo hasta las últimas consecuencias, apariencia más que realidad, sabiendo que la existencia la da el ojo que ve desde afuera: "...ojos que nos miran", "esas palabras que recitaba por bondad, como un texto que sabía era agradable a Mademoiselle Vinteuil".

El aprendizaje del significado de los signos del amor discrimina e individualiza, y la presentación en particular de los signos de Gomorra sigue este modelo: Marcel destaca a Albertine del grupo, la individualiza, luego vuelve a integrarla a él, y su deseo va de lo

individual a lo genérico. Gide, que reprochará a Proust la presentación estigmatizante del llamado "uranismo" por mostrar exclusivamente lo abyecto, fue tranquilizado por el autor con la teoría de la transposición: "las muchachas", los muchachos transpuestos que tendrían la gracia y el encanto del muchacho homosexual. Este juego, que será comentado más adelante, advierte sobre la constante sensación de estar presenciando mundos y códigos masculinos tras el ropaje femenino, donde lo femenino surge como escape y deseo de identificación desde lo masculino.

La homosexualidad, cuyos amores se presentan como más profundos que los intersexuales, emergen hacia la superficie bajo el barniz convencional de la heterosexualidad, como sucede con Odette: "...le había recordado enseñada esa historia que le había contado Odette hacía tiempo [...] donde ella (Madame Verdurin) le había dicho: 'Ten cuidado, sabré bien derretirte, no eres de mármol.'" y luego la confesión displicente de Odette ante la actitud insistente de Swann: "...puede ser, hace mucho

tiempo, sin darme cuenta de lo que hacía, una o dos veces puede ser"² y toda la serie de personajes que son objeto de desciframiento para el protagonista. El secreto del hombre es Sodoma, y el de la mujer es Gomorra. El hermafroditismo original es la inagotable fuente desde donde manan divergentemente. Y Marcel espía, sorprende, a Mademoiselle Vinteuil: "Ella podría haber creído que me había escondido para espiarla"³, y a Charlus: "...había espiado su regreso"⁴.

En el caso del amor, entre el amado y el amante se interpone la fantasía compensatoria y personal que hace este último. La seducción construye y encanta con signos materiales, sonidos, imágenes, desprendimientos de la memoria involuntaria asociativa, contigüidades estéticas. Y lo interesante y no platónico del mundo de los signos planteado por Deleuze, es el concepto de retorno desde la esencia a la contingencia particular, el movimiento circular. Detrás de los signos amorosos hay esencia, no pura e inaccesible sino una abstracción que permanece en el objeto: "No es el sujeto quien explica la esencia, es más bien la esencia

² "La fenêtre était entrouverte, la lampe était allumée, je voyais tout ses mouvements...". "...que des yeux nous voient", "ces mots qu'elle récita par bonté, comme un texte qu'elle savait être agréable à Mlle. Vinteuil" (Proust, *Swann*, 2001:159).

³ "...l'avait aussitôt fait souvenir de cette histoire qu'Odette lui avait racontée autrefois [...] où celle-ci (Mme. Verdurin) lui avait dit: 'Prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre.'"; "peut-être il y a très très longtemps, sans me rendre compte de ce que je faisais, peut-être deux ou trois fois." (*Swann*, 2001:354-357).

⁴ "...et elle aurait pu croire que je m'étais caché pour l'épier" (*Swann*, 2001:157).

⁵ "...j'avais épié leur retour" (*Sodoma*, 2000:3).

quien se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto." (Deleuze, 1972:55).

La esencia en los signos amorosos se encarna bajo las leyes de la mentira. La verdad del amor es dualista y son sus series Sodoma y Gomorra. En la teoría del hermafroditismo original del tabique separador, el "tabique" que impide la comunicación y del ser intermediario que fecunda moral o físicamente, los dos sexos siguen estando separados en cada individuo. Una naturaleza intrínsecamente diferente que no depende tanto del sexo físico como de la inserción del principio masculino o femenino en el ser. Esta esencia, o estas esencias, se encarnan en los secretos de la homosexualidad, presentada como la verdad del amor. Los signos que emiten los hombres y mujeres son los signos de las ciudades bíblicas, signos de comunicación en la diáspora:

*"A menudo, cuando en la sala del casino dos muchachas se deseaban, se producía como un fenómeno luminoso, una especie de estela fosforescente que iba de una a la otra. Digamos de paso que es con la ayuda de esas materializaciones [...] por medio de esos signos astrales que inflaman una parte de la atmósfera que Gomorra, dispersa, tiende [...] a reunir sus miembros separados."*⁶



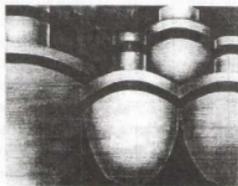
La imaginación completa morbosamente lo desconocido, fantasma que sobrevuela obsesivamente *La prisionera y Albertina desaparecida*, la inútil intención de reconstruir la vida de Albertine extra-muros donde variados intereses de otros personajes contribuyen a oscurecer aún más lo que se creía perfilado.

En los signos amorosos entonces, encarnadas en materias más opacas, las esencias manifiestan el poder de la diferencia y la repetición. Repetición en la multiplicidad para volver a la generalidad. Cada nuevo amor aporta la diferencia y repite el tema. En este sentido, el aprendizaje separa el amor del objeto amado, avanzando en el tiempo con el reconocimiento del tema en cada nuevo objeto de amor.

Se plantean, siguiendo la concepción de la *Sodoma* proustiana, tres niveles de amores: los intersexuales, los homosexuales y los transexuales. El primer nivel está formado por los amores heterosexuales. El segundo por las dos direcciones homosexuales: Sodoma y Gomorra. Y para comprender el tercer grupo conviene aclarar la distinción manifestada en *La raza de las locas* entre homosexualidad global y específica -el segundo grupo- y homosexualidad local. A la homosexualidad global

⁶ "Souvent, quand dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre. Disons en passant que c'est à l'aide de telles matérialisations [...] par ces signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorra, dispersée, tend [...] à rejoindre ses membres séparés." (*Sodoma*, 2000:244-246).

pertenece aquel individuo que busca a alguien de su mismo sexo: "Para unos [...] no se preocupan para nada de la especie material de placer que reciben, mientras puedan asociarlo a un rostro masculino."⁷ La local, no-específica, tiene que ver con ese hermafroditismo inicial que hace que un hombre global busque tanto hombres como mujeres desde su parte femenina, lo que hay de hombre en una mujer y, en el caso de la mujer, lo que hay de mujer en un hombre, performáticamente. Aunque contiguos, ambos sexos continúan separados: "el transexualismo, es decir, la homosexualidad local y no específica, basada en la tabicación contigua de los sexos-órganos o de los objetos parciales, que descubrimos bajo la homosexualidad global y especifi-



ca, basada en la independencia de los sexos-personas o de las series de conjunto." (Deleuze, 1972:144) pues en la propia homosexualidad global está la posibilidad interna binaria:

*"Mientras que otros, con sentidos sin duda más violentos, dan a su placer material imperiosas localizaciones [...] porque para ellos las mujeres no están totalmente excluidas... [...] Porque en las relaciones que tienen con ellas juegan el rol de otra mujer para las mujeres que aman a las mujeres, y la mujer les ofrece al mismo tiempo más o menos lo que encuentran en el hombre."*⁸

Se trata del complicado entrecruzamiento de sexualidades locales. El transexualismo fluye debajo de la homosexualidad y de la heterosexualidad. En función de estos conceptos del signo amoroso surgen las obsesivas actitudes de la triada siempre anclada en la sospecha de un intercambio posible: secuestrar, observar, profanar. Con el

secuestro se quiere impedir el "intercambio maldito", el obsesivo cuidado de Albertine frente a cualquiera, el reconocimiento de la amenazante intersexualidad: "me parecía que de nuevo tomaba más completamente posesión de ella"⁹. Observar implica no comprometerse, no incluirse, mantener el tabique cerrado y dividiendo, mirar y reconocer la contigüidad en el "otro", sospechar vigilante y persistentemente pues con la mirada se descubre por ejemplo, la escena de Charlus y Jupien: "Iba a molestarme de nuevo para que no pudiera descubrirme [...] ¡Qué vi!"¹⁰ La profanación se estructura en torno a la figura de la madre (o padre), agrediendo la dependencia del objeto de amor, Mademoiselle Vinteuil y su amante al lado del retrato del padre: "Ese retrato sin duda les servía habitualmente para profanaciones rituales"¹¹, concibiendo la tabicación de los progenitores, violentando la norma en la propia tabicación, la conciencia de la madre - otra y su proyección en una parte de ella.

⁷ "Pour les uns [...] ils ne se préoccupent guère de la sorte matérielle de plaisir qu'ils reçoivent, pourvu qu'ils puissent le rapporter à un visage masculin." (Sodoma, 2000:23).

⁸ "Tandis que d'autres, ayant des sens plus violents sans doute, donnent à leur plaisir matériel d'impérieuses localisations. [...] car pour eux les femmes ne sont pas entièrement exclues... [...] Car dans les rapports qu'ils ont avec elles, ils jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme (Sodoma, 2000:23-24).

⁹ "Il me semblait que je prenais à nouveau plus complètement possession d'elle" (La prisonnière, 2000:66).

¹⁰ "J'allais me déranger de nouveau pour qu'il ne pût m'apercevoir [...] Que vois-je!" (Sodoma, 2000:6).

¹¹ "Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituelles" (Swann, 2001:160).

La construcción histórica del mundo de Gomorra

"La intacta, enorme y eterna Sodoma contempla desde lo alto de su endeblez, la subdesarrollada imitación." (Benstock, 1992:88).

Además de los diálogos intertextuales de Proust con el pensamiento pagano y judeo-cristiano se presenta otro diálogo en el eje diacrónico: el contexto de la *Belle Époque* y el ambiente homosexual parisino que recepcionó *Sodoma y Gomorra*.

En primer lugar, desde el punto de vista de la intertextualidad, el epígrafe de Vigny se relaciona con el concepto de condena pero trae implícitamente la figura de la mujer como un ser maldito y engañoso. Vigny escribió La cólera de Sansón (1839) por celos de la amistad de Madame Dorval con otras mujeres. Este elemento contextual ayuda a comprender la abyecta figura de Dalila. El virulento rechazo a la figura femenina, la imagen de la mujer que atraviesa el siglo XIX y que viene desde la Edad Media

como ser peligrosamente lascivo, misteriosamente inabarcable, que necesita ser dominado, está presente en Sansón y también en Symétha (1815): "Oh virgen de Lesbos/ que tu isla aborrecida/ se abisma en la ola para siempre ignorada"¹². En "Sansón", los términos absolutos de la lucha de los sexos comprometen a Dios "entre la bondad de Hombre y la astucia de Mujer,/ porque la mujer es un ser impuro de cuerpo y alma"¹³, son elementos de la construcción cristiana de la mujer perversa: "La mujer siempre es Dalila"¹⁴.

La historia de *Las Flores del mal* comienza en junio de 1855 cuando Poulet-Malassis, el editor amigo de Baudelaire, compra la obra, que es puesta a la venta en junio de 1857. Un artículo aparecido en *Le Figaro* obliga a suprimir seis piezas que desde entonces conservaron el título de *Poemas Condenados*: "Las joyas", "El Leteo", "A la que es demasiado alegre", "Lesbos", "Mujeres condenadas", "Las metamorfosis del vampiro". La condena fue oficialmente anulada recién en 1949. Si por un lado

Baudelaire cuestiona la norma: "qué quieren de nosotros las leyes de lo justo y lo injusto", "Cuál de los dioses osará, Lesbos, ser tu juez" y se autoproclama: "Porque Lesbos me ha escogido entre todos en la tierra/ para cantar los secretos de sus vírgenes en flor"¹⁵, su visión coloca estos "vicios" en la marginalidad de la sociedad y dibuja el perfil de las mujeres pálidas, sufrientes, ocultas, estereotipadas: "De la viril Safo, la amante y la poeta./ más bella que Venus por su sombría palidez!", "La áspera esterilidad de vuestro goce/ altera vuestra sed y tensa vuestra piel!", "Las muchachas de ojos hundidos, enamoradas de sus cuerpos"¹⁶. Y si bien en el poema "Delfina e Hipólita" describe la iniciación a la luz de las lámparas, plantea la imposibilidad de mezclar el amor con la honestidad, por otra parte la pasión, como encanto del mal, está en la sombra y en el umbral del mundo: "Que nuestras cortinas cerradas nos separen del mundo" "Sombras locas, corred al término de vuestros deseos"¹⁷. Condenadas a vivir como víctimas en el abismo: "Lejos de los

¹² "O vierge de Lesbos! que ton île abhorrée/ s'engloutisse dans l'onde à jamais ignorée".

¹³ "entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme,/ car la femme est un être impur de corps et d'âme."

¹⁴ "La femme est toujours Dalila."

¹⁵ "que nous veulent les lois du juste et de l'injuste", "Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge?", "Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre/ pour chanter les secrets de ses vierges en fleurs."

¹⁶ "De la mâle Sapho, l'amante et le poète./ plus belle que Venus par ses mornes pâleurs!", "L'âpre stérilité de votre jouissance/ altère votre soif et roidit votre peau", "Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses".

¹⁷ "Que nos rideaux fermes nous séparent du monde", "Ombres folles, courez au but de vos désirs".



pueblos vivos, errantes condenadas, / a través de los desiertos, corred como lobos¹⁸. En este mundo, para Kristeva (1994), no hay abrigo paradisiaco, "la sombra del mal lo acompaña". De esta fuente Proust recoge la tradición de belleza insondables por los que transita, que hacen corresponder a los signos de mundos decadentes para la sociedad burguesa.

Para entender el humus sociológico de los años anteriores a la publicación de *Sodoma*, la investigación de Shari Benstock (1992) se ocupa de las modernistas escritoras, libreras, periodistas, *salomnières*, editoriales que realizaron una importante tarea desafiando el rol femenino impuesto en la construcción de la modernidad. Trata especialmente de las expatriadas, mujeres nacidas entre 1862 y 1903, fundamentalmente norteamericanas, que acudían a un París más liberal desde una Norteamérica puritana, mujeres de cierta clase

social y poderío económico que escapaban a un condicionamiento matrimonial y de rol rígidamente establecido para ir a una sociedad en la que, siendo extranjeras, no les era solicitado acomodarse a otros roles, también controlados: "lo importante no fue lo que Francia nos dio sino lo que no nos arrebató".

Para esta relectura de la modernidad desde el punto de vista de las mujeres Benstock recurre a dos marcos teóricos. Por un lado, la crítica feminista postmoderna que reconsidera y redefine el modernismo desde un punto de vista más ecléctico y variado. De 1976 a nuestros días, han empezado a aparecer muchos estudios literarios sobre las escritoras que provenían de esa cultura cuyas definiciones sobre el valor literario eran patriarcales. Y por otra parte la teoría deconstructiva también proporcionó instrumentos para la devaluación de la mujer, del "Otro" subalterno de la norma masculina, el Otro devaluado. Flexibilizar las categorías opuestas permite plantearse que cada una habita en la

otra como diferencia dentro del género. Remover los fundamentos de los valores basados en los opuestos binarios y en la jerarquía, deconstruyendo los conceptos de categoría biológica hombre-mujer y cultural masculino-femenino, ha sido obra de la postmodernidad.

El lugar de las escritoras en la sociedad occidental debe esclarecerse a sabiendas de la imposición de símbolos que la cultura hace bajo el patriarcado: "o bien la mujer imita las formas patriarcales [...] o vive en reacción contra las formas de represión patriarcales." (Benstock, 1992:32).

Es importante considerar los efectos de la Guerra en cuanto lectura alternativa y, sin duda minoritaria, pero marca de diversidad de los grandes modelos activistas. "Para todas estas mujeres, una de las consecuencias [...] fue el reforzamiento del feminismo, al tomarse conciencia de las vías por las que ellas—entre otros estratos marginales de la sociedad—eran vulnerables a la violencia patriarcal. Y para algunas, esta naciente conciencia de marginalidad conduciría al hundimiento psicológico (en los casos de Virginia Woolf y de Cunard)." (Benstock, 1992:59).

La homosexualidad masculina era bastante aceptada, de otra forma y más permisivamente que la femenina: los hombres podían ir travestidos con peluca a las veladas, podían no casarse. El travestismo de las mujeres estaba prohibido por una ordenanza de 1800 que se cumplía con frecuencia. El Código

¹⁸ "Loin des peuples vivants, errantes condamnées, / à travers les déserts, courez comme des loups".

Napoleónico no castigaba la homosexualidad, había cierta tolerancia social mientras no fuera demasiado evidente. Era una práctica frecuente en las mujeres casadas, como un signo de refinamiento, de exotismo, parte de la "locura" de la *Belle Époque*. Pero el plano de lo público era otra cosa. Un episodio vivido por Colette y la marquesa de Belbeuf (a quien estaba vinculada amorosamente luego de su separación de Willy) en el Moulin Rouge resuena al leer en *Sodoma* el episodio de la hermana de Bloch y la actriz:

"La hermana de Bloch tenía relaciones secretas con una antigua actriz, desde tiempo atrás [...] Ser vistas les parecía agregar perversidad al placer, querían desplegar sus peligrosos retozos a los ojos de todos. Esto comenzó con caricias, que podían atribuirse en suma a una intimidad amistosa, en el salón de juego, alrededor de la mesa de bacará. Luego se enardecieron. Y al fin, una noche, en un rincón no del todo oscuro de la gran sala de baile, sobre un canapé, no se molestaron más que si hubieran estado en su cama."¹⁹

Parece importante destacar, más allá de la relación con el suceso del Moulin Rouge que detallare-

mos inmediatamente, la concepción proustiana de filiación epocal que considera la exhibición como provocación, es decir, internalización del concepto de ocultamiento necesario para la supervivencia y aceptación tácita del rol subalterno y "anormal" que la sociedad impone con su violencia simbólica. Exhibición también, como para Mademoiselle Vinteuil en Montjouvain, que implica la asociación de trasgresión con mal, con sadismo, exhibición obligada con el fin de obtener mayor excitación. Por otro lado, asombra el carácter innominado de las amantes. Ni la "amiga" de Mademoiselle Vinteuil, ni la "amiga" de Mademoiselle Bloch son mencionadas por su nombre. Y junto a la expresión "amigo/a", de uso eufemístico corriente hasta nuestros días, emerge una difusa y hostil referencia dada por la función, por la trasgresión que cometen, por la mirada social hacia ellas.

El incidente de Colette sucedió el 3 de enero de 1907 y es relevado en el texto de Benstock y por Lottman (1992). Colette y la Marquesa de Belbeuf (Missy) representaron una pantomima en el Moulin Rouge, *Sueño de Egipto*, con entradas agotadas el día del estreno. Ya habían incursionado con éxito en esas exhibiciones. Habían

representado *Lagitana y Pan*, donde Missy hacía el papel masculino, en el teatro Marigny y en el Moulin Rouge en 1906. Un reseñista de la época citaba con desdén la recepción del público: "Colette [...] tantea algunas poses ceremoniales durante las cuales la falda se le sube más aún, y la elite de Mitilene estalla en el delirio." (Lottman, 1992:81). Pero se produjo un altercado en el teatro: "cuando Colette se alzó del sarcófago para una escena de amor con su compañera, madame de Belbeuf [...] los abucheos se oyeron más fuerte [...] las mujeres de primera fila arrojaban almohadillas y otros proyectiles" (Lottman, 1992:84) y se llamó a la Policía. El Prefecto Lépine prohibió las representaciones. Otro estruendo sucedió entre el público que esperaba la siguiente representación. Willy, el ex-marido de Colette, perdió su empleo en *L'Echo de Paris* y ambas debieron dejar de vivir abiertamente. Finalmente, las dos perdieron los favores de la aristocracia y de la burguesía respectivamente. "Este incidente fue significativo. Ilustra los riesgos de toda exhibición pública [...] volvían al revés las premisas del voyeurismo masculino que animaba los shows burlescos parisinos: en lugar de excitar al público masculino con su comportamiento

¹⁹ "La sœur de Bloch avait depuis quelque temps, avec une ancienne actrice, des relations secrètes [...] Êtres vus leur semblait ajouter de la perversité à leur plaisir, elles voulaient faire baigner leurs dangereux ébats dans les regards de tous. Cela commença par des caresses, qu'on pouvait en somme attribuer à une intimité amicale, dans le salon de jeu, autour de la table de baccara. Puis elles s'enhardirent. Et en fin un soir, dans un coin pas même obscur de la grande salle de danse, sur un canapé, elles ne se gênèrent pas plus que si elles avaient été dans leur lit." (*Sodoma*, 2000:236).

amoroso, se declaraban el mutuo despertar de su propia sexualidad." (Benstock, 1992:78). Algunas publicaciones de la época testimonian este mundo, como la de la cortesana Liane de Pougy en su novela *Idilio Sáfico* (1901), Colette en varias de sus novelas y fundamentalmente en su ensayo *Lo puro y lo impuro*, y la poesía de Renée Vivien como uno de los modelos.

Los mitos lésbicos de la Belle Époque tienen dos vertientes: por un lado, la alimentada por los hombres para su consumo, explotada en los burdeles exóticos, utilizando arquetipos lésbicos, destinada al *voyeur*:

"Sujeto a un castrador código moral, el burgués del siglo XIX busca placer en la evocación de amores lésbicos. Su virilidad se exalta e incluso se regocija como si pudiese palpar una fantasmagórica posesión: calibra, gracias a estos juegos prohibidos, la superioridad del sexo fuerte. Voyeur que alimenta equívocos deseos, proyecta en enervadas escenas su incontrolable flujo de homosexualidad reprimida y se libera de ella sin mover un dedo, a través del espectáculo, real o imaginario, de lo femenino puesto a su servicio." (Benstock, 1992:80).

Por otra parte, están las experiencias testimoniadas a través de la escritura de las lesbianas Natalie

Barney, Renée Vivien, Colette, como ejemplos más representativos. Natalie Barney (1876-1972) fue uno de los modelos de la época. Llamada *la Amazona*, mantuvo un salón llamado "Templo de la Amistad", en 20 rue Jacob de París. Luego del rechazo del barrio Saint-Germain, creó su propio salón y recibió a altos exponentes de la intelectualidad: Claudel, Rodin, Gide, Proust, Valéry. Fue una gran seductora, entre sus conquistas figuran Liane de Pougy, Renée Vivien, Romaine Brooks. De buena posición económica, con formación, status, ambición intelectual, preferencias sexuales comunes a la colectividad de las expatriadas, heredera de varias fortunas, viajera, se estableció definitivamente en París en 1902: "fue la lesbiana más activa y desinhibida de la época". Lo que resulta interesante es el modelo al que se adscribían, la construcción que hicieron de su vida. El modelo de la Barney era ultra-femenino, poeta y protector de las artes: "fue pionera en el intento de reescribir la experiencia y la historia lésbicas, así como en negar que la culpabilidad, la autorecriminación, el abuso de drogas, el suicidio, la infelicidad y el tormento psicológico fuesen parte y marco del compromiso lésbico crítico como alternativa de vida." Barney criticaba el travestismo, criticaba la teoría del alma atrapada en un

cuerpo opuesto. Es importante destacar que en la década de 1890 se descubren fragmentos de poemas de Safo. Muchas escritoras de la época como Barney intentaron escribir imitándola, estudiaron el griego para leerla directamente, incluso quisieron reconstruir los *thiasoi* lésbicos hasta adquirir una casa en Mitilene junto a Renée Vivien, poeta con la que mantuvo una importante relación.

Renée Vivien, cuyo nombre verdadero era Pauline Tarn (1877-1909), era percibida como "una joven inglesa, delgada y frágil, cabellos castaño claro, conservaba un rubio infantil casi desvanecido, ojos sombríos, una boquita pálida, una voz ligeramente musical..."²⁰. Escribió en lengua francesa, influida por Baudelaire y Verlaine. Gide desdénó la obra de Renée Vivien, afirmando en el prefacio de su Antología de la poesía francesa no haber encontrado en ella "nada particularmente digno de ser citado"²¹. Renée Vivien encarna el modelo de la visión cargada de sufrimiento, oculta, baudelairiana. Muere a causa de las drogas y el alcohol, encarnando socialmente un final legítimo para la desviación.

Para Shari Benstock, que dedica un capítulo de su libro a la visión de Sodoma en Proust, el lesbianismo sólo era visto por la cultura patriarcal como escape de los hombres en una cultura que no recono-

²⁰ "une jeune fille anglaise, longue et fragile, les cheveux châtain clair, gardant presque évanouie la blondeur enfantine, des yeux sombres, une petite bouche pâle, une voix légèrement musicale..."

²¹ "Gide a dédaigné l'œuvre de Renée Vivien, affirmant dans la préface de son Anthologie de la poésie française n'avoir trouvé en elle 'rien que lui paraît particulièrement valoir d'être cité'."

cía el deseo de las mujeres. Se acepta un poco más la homosexualidad pero el lesbianismo es exótico, más interesante a Albertine, más deseable, más misteriosa. Por Proust y Colette sabemos del lesbianismo de las actrices, aristócratas y burguesas aunque reflejaron ese mundo de distinto modo.

En *Lo puro y lo impuro* (editado en 1932 como *Esos placeres* y en 1941 bajo el título definitivo) la preocupación no es la depravación sino el ocultamiento, marca que caracterizará también el mundo de Gomorra en Proust: "la necesidad de representar un papel dentro de la comunidad lésbica y otro fuera". El vínculo en Colette se ajusta: "al modelo de relación madre-hija: mujeres mayores que apoyaban y mantenían a otras más jóvenes y menos seguras". Recordamos en esta línea en el texto proustiano: la "mujer mayor" con *Albertine* en Balbec, la "amiga mayor" de Mademoiselle Vinteuil.

Tanto Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873-1954) como la Barney compartían el modelo femenino y se desconcertaban frente al travestismo: "la obsesión básica de Colette son las mujeres que imitan a los hombres... y que, por lo tanto, violan el mundo exclusivamente de mujeres que parece ser el fantasma de la narradora [...] la mujer que imita al hombre, en el amor o en la literatura, no es un modelo aceptable para la mujer



que estime a las mujeres" (Benstock, 1992:89). Colette como modelo ambivalente, dotada de "hermafroditismo mental" (Lottman, 1992:223) según su propia expresión, define qué le atraía de la homosexualidad femenina: la fidelidad, la sensualidad y la identidad: "con la certeza de acariciar un cuerpo cuyos secretos conoce y cuyas preferencias son sugeridas por el suyo propio." Para ilustrar un modelo estereotipado del travestismo femenino podemos tomar el retrato

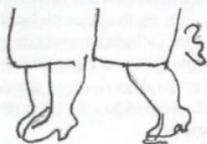
to que la pintora Romaine Brooks hiciera de Lady Troubridge. Generalmente esta práctica del travestismo era llevada a cabo por las aristócratas y a veces de manera cotidiana, como lo hacían Radclyffe Hall y la propia Belbeuf y que implicaba un tácito alejamiento de los roles tradicionales femeninos, una superioridad asimilada a la masculina y permitida también por la clase social.

Si nos referimos a la recepción de *Sodoma*, elegiremos dos testimonios: Natalie Barney y Colette. Natalie Barney había enviado a Proust su obra *Pensamientos de una Amazona* y mantenían correspondencia. Al leer *Sodoma*, la Barney escribe: "Cuando apareció el primer volumen de *Sodoma* y Gomorra le manifesté mis temores sobre Gomorra. Me respondió que sus Sodomititas eran en efecto horrorosos pero sus Gomorreanas serían totalmente encantadoras. Yo las encuentro sobre todo no creíbles"²².

Finalmente, consideremos la opinión de Colette en *Lo puro y lo impuro*:

"Como Proust arrojó bastante luz sobre Gomorra respetamos lo que escribió acerca de ella. No quisiéramos tener que perturbar más a esas acosadas criaturas pero ¿estaba Proust desorientado o mal informado? Al verle evocar una Gomorra de inescrutables y disolutas jóvenes y

²² "Le premier volume de *Sodoma* y Gomorra ayant paru, je lui exprimais mes craintes sur Gomorra. Il me répondit qu'en effet ses Sodomitistes étaient affreux mais que ses Gomorrhéennes seraient toutes charmantes. Je les trouve surtout invraisemblables." (Compagnon, 2000:XXXIII).



denunciar el frenesí de unos ángeles malos, no le damos importancia y basta nos divierte, privadas del consuelo de la aplastante verdad que nos guió a través de Sodoma. Porque, con el debido respeto a la imaginación de Marcel Proust, Gomorra no existe. La pubertad, el internado, la soledad, la cárcel, la aberración y el esnobismo forman un débil caldo de cultivo, insuficiente para nutrir y sedimentar un vicio tan consumado y tan arraigado, y su necesaria solidaridad. La intacta, enorme y eterna Sodoma contempla desde lo alto de su endeblez, la subdesarrollada imitación. (Benstock, 1992:88)."

Concluye entonces Shari Benstock: "Su retrato de las lesbianas era particularmente injurioso, y las descripciones que hace de Gomorra son una fantasía del mundo lésbico

propia del homosexual, alimentada por el odio y la fascinación que sentía Proust hacia la mujer que había en sí mismo, el espíritu que explicaba su propia sexualidad" (86).

Gomorra: "la complejité sournoise"²³

"Pero aquí el rival no se parecía a mí [...] no podía luchar en el mismo terreno, dar a Albertine los mismos placeres, ni siquiera concebirllos exactamente"²⁴

La actitud hacia el lesbianismo en la Belle Époque estaba determinada por el modo de concebirla: mezcla de perversión y pureza, de ingenuidad e incapacidad para el contacto heterosexual por un lado y, por otro, una afectación y refinamiento matrimonial.

El primer aspecto es señalado por Eribon: "Siempre relacionada con la normalidad [...] la homosexualidad, por tanto, sólo puede entenderse como una sexualidad o como una afectividad que carece de algo: es una perversión, algo detenido en un estadio infantil en el desarrollo normal del individuo y sus deseos, una incapacidad de

reconocer al otro" (Eribon, 2001:126).

La visión psicoanalítica que critica Eribon sirve para comprender la tolerancia voyeurista hacia los juegos lésbicos en la época que nos ocupa y es clave en la concepción de Kristeva acerca de la homosexualidad femenina: "Sin embargo, en razón de su proximidad con el placer infantil y maternal, el vicio gomorreano parece más inocente que los amores locos de Charlus con Jupien y Morel" y más adelante: "Pulsión arcaica, infantil a la vez que animal, preexistente a la diferenciación sexual"²⁵.

No obstante está presente el desenfreno erótico en el mundo de Gomorra: "Sodoma es loca, y Gomorra puede serlo también, pero sólo cuando la imita"²⁶. Gomorra, al imitar a Sodoma, cede a la construcción del universo masculino occidental. Considera los condicionamientos socialmente masculinos de conquista, seducción, promiscuidad e intercepta y se posiciona en un rol que resignifica su poder queriendo adquirir de ese modo, independencia y derecho a la velocidad, como por ejemplo Mademoiselle Vinteuil. Este rasgo de la velocidad precede a la información de su *vice*, marcando la caracte-

²³ "la complejidad solapada".

²⁴ "Mais ici le rival n'était pas semblable à moi [...] je ne pouvais pas lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement" (Sodoma, 2000:504).

²⁵ "Toutefois, en raison de sa proximité avec le plaisir infantile et maternel, le vice gomorrhéen semble plus innocent que les amours folles de Charlus avec Jupien et Morel." (Kristeva, 1994:102). "Pulsión arcaica, a la fois infantile et animale, préexistante a la différenciation sexuelle".

²⁶ "Sodoma est fou, et Gomorra peut l'être aussi, mais seulement quand il l'imite."

rística de extrañeza, de diferencia con el canon femenino: "conduciendo un buggy a toda velocidad."²⁷

Es necesario considerar que la imagen de las dos ciudades bíblicas no está exenta de la construcción del rol masculino y femenino heterosexual canónico. Los dones del intelecto y muchas veces, de la sensibilidad, son atributos masculinos. De ahí que buena parte de los personajes de Gomorra estén desprovistos de otros ropajes que el de su sensualidad y su misterio. El encanto estético de muchas mujeres de *A la búsqueda del tiempo perdido*, desde los amores de la imaginación, como Stermaria o la duquesa de Guermantes, están en la mente del que ama o contempla, no en el objeto en sí, y ese encanto no es deseo de identificación en lo estricta y convencionalmente femenino?. Aceptada esta premisa, es claro que Gomorra está desprovista de los encantos del intelecto y del conocimiento y admitimos con Colette que no tiene luz propia, sino la que refleja de Sodoma u otros mundos. El genio brillante de

Charlus opaca las sombrías figuras de su vecina ciudad.

A partir de la teoría de las transposiciones, la presencia de elementos masculinos en Albertine se explicaría por ese proceso: autoficción más transposición obien, por la teoría del hermafroditismo inicial, siendo ésta la teoría intratextual. Son dos posturas teóricas que pueden complementarse pues ¿es Albertine la parte gomorreana de Marcel y/o es la transposición de una figura masculina?: "El detective más escrupuloso se vería obligado a reconocer la dominante macho en las claves de Albertine, sin desatender la intimidad proustiana con la sensibilidad de las mujeres."²⁸

¿Cuáles son las diferencias entre Sodoma y Gomorra, además de la extensión y detalle que abunda en la primera? En primer lugar, la mujer no tiene identidad pues primero es no-individualizada, pertenece al grupo: "cuando, casi en el extremo del dique donde ellas se movían como una mancha singular, vi avanzar cinco o seis muchachi-

tas, tan diferentes por el aspecto y las maneras de todas las personas a las que estaba acostumbrado en Balbec, [...] una bandada de gaviotas que ejecuta con paso moderado sobre la playa -las que quedaban atrás atrapando a las otras revoloteando."²⁹

La no-identidad femenina parece significar ese abismo inaccesible que lo masculino no logra alcanzar, y no logra alcanzarlo dentro de sí mismo por la existencia del tabique. Kristeva se pregunta: "¿Qué es una mujer para el narrador? ¿En qué rol se esconde cuando elige presentarse como el amante de Albertine?"³⁰ La teoría de la inocencia de Gomorra, iniciática, coexiste desde su primera presentación con un mundo blasfematorio y vulgar como Sodoma. Pero en los casos que siguen la vulgaridad es puesta por quien comenta o quien burla, en este caso Aimé: "Como me dijo esa persona, usted piensa que si ellas no hicieran más que enhebrar perlas me habrían dado diez francos de propina."³¹ Este comentario se relaciona, por el tono vulgar de

27 "conduisant un buggy à toute allure."

28 "Le détective le plus scrupuleux serait ainsi forcé de reconnaître la dominante mâle dans les 'clés' d'Albertine, sans négliger l'intimité proustienne avec la sensibilité des femmes." (Kristeva, 1994:95).

29 "quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, [...] une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage -les retardataires attrapant les autres en voletant." (*A l'ombre*, 2000:354).

30 "qu'est-ce qu'une femme pour le narrateur? Sous quel rôle se cache-t-il lorsqu'il choisit de se présenter comme l'amant d'Albertine?"

31 "Comme m'a dit cette personne, vous pensez bien que si elles n'avaient fait qu'enfiler des perles elles ne m'auraient pas donné dix francs de pourboire." (*Albertine disparue*, 2001:97).

la metáfora sexual coloquial, con el comentario del Docteur Percepied en *Swann*: "¡Y bueno! Parece que toca música con su amiga, Mlle. Vinteuil."⁵² Pero la vulgaridad lingüística también aparece en la discusión de Marcel y Albertine:

"¡Muchas gracias! gastar una moneda en esos viejos, quisiera que me dejara libre por una vez para ir a hacerme romper... De pronto su rostro se enrojeció, quedó entristecida, puso la mano delante de la boca como si pudiera volver atrás las palabras [...] Pero ¿qué está diciéndole, Albertine? [...] En fin, por lo menos tenga el valor de terminar la frase, se quedó en romper... ¡Ab!, no, ¡déjeme! Pero ¿por qué? Porque es terriblemente vulgar, [...] Pero mi memoria quedó obsesionada por esa palabra 'romper'."⁵³

La expresión indica ambigüedad y/o transposición sexual por la elección y recuerda el malintencio-

nado comentario de Ski en el viaje a la Raspelière de *Sodoma*, al ver la mirada de Charlus al joven empleado: "si el barón se pone a hacerle ojitos al inspector [...] el tren va a ir a reculones [...] ya no estamos más en un trencito, esto es un funicular"⁵⁴. Eribon comenta este pasaje desde el punto de vista de Bourdieu, en la oposición entre lo delantero y noble (masculino) y lo trasero e ignominioso (femenino, homosexual) (Eribon, 2001:131). Angel a las puertas de Sodoma, Albertine comunica a las dos ciudades, junto a Morel, aquí desde una figuración que representa la anidad.

También Gomorra es cruel y sádica desde que transgredió la norma. Veamos la descripción de la doble vida de Albertine en la carta de Aimé, luego de sus investigaciones:

"(Mlle. A.) venía muy a menudo a ducharse con una mujer grande, mayor que ella, siempre vestida de

gris, y que la señora de las duchas conocía, sin saber su nombre, por haberla visto buscar muchachas. Pero no hacía caso de ninguna desde que conoció (Mlle. A.) [...] se encerraban siempre en la cabina, se quedaban mucho tiempo, y la dama de gris le daba por lo menos diez francos de propina."⁵⁵

No obstante, sin caer en este-reotipos y generalizaciones arriesgadas, quizás la transposición vuelve a aparecer en estas acciones de Albertine. No deja de recordar los episodios de los baños londinenses en la vida de Oscar Wilde, y esa cultura de baño público, de intercambio fortuito, es netamente identificada con el mundo homosexual masculino. La consideración historicista sobre la autenticidad de este relato exigiría un estudio profundo de las condiciones de la proniscuidad homosexual femenina en esa época en las clases bajas y la prostitución con las clases

⁵² "Hé bien! il paraît qu'elle fait de la musique avec son amie, Mlle. Vinteuil." (*Swann*, 2001:145).

⁵³ "Grand merci! dépenser un sou pour ces vieux là, j'aime bien que vous me laissiez une fois libre pour que j'aille me faire casser..." Aussitôt dit, sa figures' empourpra, elle eut l'air navré, elle mit sa main devant sa bouche comme si elle avait pu faire rentrer les mots [...] 'Qu' est-ce que vous dites, Albertine?' [...] 'En fin, au moins ayez le courage de finir votre phrase, vous en êtes restée à casser...' -'Oh!, non, laissez-moi! Mais pourquoi?' -'Parce que c' est affreusement vulgaire, [...] Mais ma mémoire restait obsédée par cet mot 'casser'." (*La prisonnière*, 2000:324-325).

⁵⁴ "si le baron se met à faire de l'œil au contrôleur [...] le train va aller à reculons. [...] ce n'est plus un petit chemin de fer où nous sommes, c'est un funiculaire." (*Sodoma*, 2000:429).

⁵⁵ "(Mlle. A) venait très souvent prendre sa douche avec une grande femme plus âgée qu'elle, toujours habillée en gris, et que la doucheuse sans savoir son nom connaissait pour l'avoir vue souvent rechercher des jeunes filles. Mais elle ne faisait plus attention aux autres depuis qu'elle connaissait (Mlle. A.) [...] s'enfermaient toujours dans la cabine, restaient très longtemps, et la dame en gris donnait au moins dix francs de pourboire" (*Albertine disparue*, 2001:97).

altas, cuyo estudio entraña sus dificultades en cuanto a las fuentes. Si la clave es la transposición, el cuadro es absolutamente identificable. El episodio de la lavandera adquiere otras significaciones, en sus baños de mar con Albertine:

"Y al ver a Mlle. Albertine que se frotaba siempre contra ella en su bata, se la había hecho sacar y le bacía caricias con la lengua a lo largo del cuello y los brazos, hasta en la planta de los pies que Mlle. Albertine le tendía. [...] me llevé a la lavanderita a acostarse conmigo. Me preguntó si quería que me biciera lo que le bacía a Albertine cuando ella se sacaba el traje de baño. Me dijo 'si hubiera visto cómo se estremecía esa señorita, me decía: 'Ab, me pones por las nubes' y estaba tan exciada que no podía dejar de morderme'. Todavía tenía la lavanderita la marca en el brazo."⁵⁶

La lavandera, ironía del oficio, pertenece a una clase social más baja que Albertine, y la posición de ésta es receptiva aquí. El agua es también el marco, ahora del mar, del retorno al origen. La modalidad establecida es la oral. Mediante el relato de Andrée se profundiza el abismo de Albertine en la búsqueda pura del placer:

"Había encontrado en lo de Mme. Verdurin a un lindo muchacho, llamado Morel [...]. El se encargaba - con el permiso de tomar también para sí su placer, ya que le gustaban las pequeñas novicias, [...] se encargaba de seducir a las pescadoritas de una playa lejana, lavanderitas [...]. Una vez que la pequeña estaba bajo su dominio la bacía ir a un lugar totalmente seguro y la libraba a Albertine [...]. Era su pasión, como también la de Albertine."⁵⁷

El final de Andrée es conclusivo y establece la pasión fuera de todo límite moral. La frase implica el reconocimiento de una sensualidad cuya fuerza no puede detenerse. Marcel reconoce y forma parte de su aprendizaje: "venir a hacer el amor en una cabina de duchas, lo que implicaba una experiencia de la corrupción, la organización bien disimulada de toda una doble vida."⁵⁸ El "costado" femenino es difuso, poderoso e inabarcable. En la interpretación de Kristeva, el relato de la experiencia alude al hermafroditismo inicial: "no alcanza con decir que Albertine enmascara a Alberto que sería Agostinelli. Hace mucho más [...] revela la parte gomerreana de la homosexualidad del narrador [...] el narrador se brinda por medio de Albertine el placer sutil de representarse

⁵⁶ "et que voyant Mlle. Albertine qui se frottait toujours contre elle dans son peignoir, elle le lui avait fait enlever et lui faisait des caresses avec sa langue le long du cou et des bras, même sur la plante des pieds que Mlle. Albertine lui tendait. [...] j'ai emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. 'Elle m'a demandé si je voulais qu'elle me fit ce qu'elle faisait à Mlle. Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m'a dit: (Si vous aviez vu comme elle frétilait, cette demoiselle, elle me disait: Ah! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu'elle ne pouvait s'empêcher de me mordre.) J'ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse." (*Albertine disparue*, 2001:107).

⁵⁷ "Elle avait rencontré chez Mme. Verdurin un joli garçon, appelé Morel. [...] Il se chargeait -ayant la permission d'y prendre aussi son plaisir, car il aimait les petites novices, [...] il se chargeait de plaire à de petites pêcheuses d'une plage éloignée, de petites blanchisseuses [...]. Aussitôt que la petite était bien sous sa domination; il la faisait venir dans un endroit tout à fait sûr, où il la livrait à Albertine [...]. C'était sa passion, comme c'était aussi celle d'Albertine." (*Albertine disparue*, 2001:180).

⁵⁸ "venir faire l'amour dans un cabinet de douches, qui impliquait une expérience de la corruption, l'organisation bien dissimulée de toute une double existente" (*Albertine disparue*, 2001:100).

como mujer.³⁹ Conoce a través de Albertine el placer de representarse como mujer, ese placer y atracción se transforman en repulsión: "había proclamado ingenuamente mi horror por eso".⁴⁰

Este concepto, explicado desde el punto de vista de Benstock, tiene aquí nueva luz. El temor a la parte femenina y asimismo, el deseo de conocer a través de esa parte y el temor que implica esa presencia desconocida.

El deseo de Gomorra también comporta la traición a la madre. El sentimiento de culpa está ligado íntimamente al erotismo: "el placer íntimo está ligado al sentimiento profundo de haber profanado y destruido el cuerpo materno".⁴¹ Si para Bataille (1957), el episodio de Montjouvain es una transposición de las madres profanadas donde Marcel transmuta ficcionalmente en Madmoiselle Vinteuil, y el constante paralelismo con la madre de Marcel es evocado por la traición de Madmoiselle Vinteuil a su padre, también en el episodio de la "danza" hemos de ver, algo similar: "El

seno materno exime de la falta o, por el contrario, al participar, ¿no la agrava? [...] Una libido fusional y continua sería immanente a toda mujer".⁴²

"Hice notar a Cottard cuan bien bailaban. Pero él [...] olvidé mi monóculo y no veo bien, pero están ciertamente en el colmo del goce. No se sabe lo suficiente que las mujeres disfrutan sobre todo a través de los senos. Y vea, los suyos se tocan completamente".⁴³

Bataille señala que la existencia del bien es percibida por su contraste con el mal, la norma por la trasgresión, siempre en relación dual. El episodio de la "danza" está marcado por los contrarios y por la afinada percepción. Cottard ve lo que no ve Marcel, le enseña a ver. Lo que es "colmo del placer" para ellas, es "cruel" para Marcel y otra vez se extiende ante él la *terra incognita*, y esta vez sí es una percepción estrictamente femenina despojada de transposición posible y que remite a una sensualidad

no-genital que entra en el modelo de Kristeva.

La advertencia la hace un médico refiriéndose al placer y es enunciada sin valoración, como un conocimiento asertivo y que no está dado por la observación precisa ya que aclara que no ve bien, sino por la facilidad para completar la imagen y por la captación de otros signos. La censura funciona inmediatamente en ellas, vuelve "la presentación de sí" y se separan. También es un discurso masculino de indispensable falocentrismo. Cottard advierte la imprudencia de los padres al permitir la exploración de esa sensualidad, "semejantes costumbres", lo cual indica la aceptación desde la existencia natural y la represión desde el canon social. Porque remite a una prefiguración convencional del placer y a un estereotipo que Eribon colocara en las categorías de activo/pasivo, violento/delicado. Lo vemos en Baudelaire: "Mis besos son livianos como esos efímeros/ que acarian de noche los grandes lagos transparentes,/ y los de tu amante cavarán

³⁹ "il ne suffit pas de dire que Albertine masque Albert qui serait Agostinelli. Elle fait beaucoup plus [...] elle trahit la part gomorrhéenne de l'homosexualité du narrateur [...] le narrateur s'offre par l'intermédiaire d'Albertine le plaisir subtil de se dépendre en femme." (Kristeva, 1994:105).

⁴⁰ "j'avais naïvement proclamé mon horreur de cela" (*Albertine disparue*, 2001:91). Erman, Michel. "La cruauté dans Sodome et Gomorrhe". <http://www.unice.fr/AGREGATION/Cruaute.html>.

⁴² "Le sein maternelle sauve-t-il la faute ou, au contraire, en y participant, ne l'aggrave-t-il pas? [...] Une libido fusionnelle et continue serait immanente à toute femme." (Kristeva, 1994:103).

⁴³ "Je fis remarquer à Cottard comme elles dansaient bien. Mais lui [...] j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement." (*Sodoma*, 2000:191).

sus surcos como carretas o arados desgarradores".⁴⁴

Lo femenino en sus variedades, también es un mundo cerrado. La regla general es el ocultamiento y esa actitud se expande desde el mundo de la norma y la convención. El mundo de la "danza" es el mundo de gineceo que por un instante se deja ver y es envilecido por la mirada externa. Renée Vivien evocaba el mundo perdido: "Lesbos de dorados flancos, devuélvenos nuestra alma antigua, / resucita para nosotras las liras y las voces, [...] Evoca los peplos flotando en la noche, / los reflejos rubios y rojizos de las cabelleras / la copa de oro y los collares y los espejos, / la flor de jacinto y los débiles murmullos [...]".⁴⁵

El aire triste, melancólico, angustiado, torturado de Gomorra "aire cansado, desmañado, ocupado, honesto y triste"⁴⁶ y, podemos decir, coincidente con el modelo Renée Vivien, parece estar pre-

sente en algunas descripciones. Sobre Mademoiselle Vinteuil se dice en su primera presentación: "que tenía el aspecto de un muchacho, parecía tan robusta"⁴⁷ y esa faceta del lado masculino convive en el lado femenino con el retrato que hace la abuela: "qué expresión dulce, delicada, casi tímida"⁴⁸. Esta descripción concluye en la escena de Montjouvain: "en el fondo de ella misma una virgen tímida y suplicante imploraba y hacía retroceder a un soldadote rudo y vencedor"⁴⁹.

La culpa es expiada en Gomorra por la oscilación sexual y en Sodoma por el auto-castigo. Es el último grado de la escisión santidad-perversión, culpa-pecado, la fusionalidad en términos de Kristeva, continuidad para Bataille, el escape a la tabicación: "la primera crueldad puesta en práctica en la novela se encuentra en la naturaleza que aísla los sexos y los consagra a la reclusión en lugar de acercarlos

[...] En Proust, como en Sade, la naturaleza se opone a la ley, social y genital"⁵⁰.

Hemos tratado, en suma, algunos aspectos de las relaciones entre la presentación de los particulares signos amorosos lésbicos en su pasaje transexual con la propia conformación de los personajes. Desde una perspectiva que estudie concretamente la figuración de género, el pensamiento proustiano parece continuar a grandes rasgos la tradición de "continente negro" como mirada sobre lo femenino en donde suma también la invisibilidad tradicional de que es objeto el lesbianismo como esplendor abyecto.

Como define Philippe Sollers: Gomorra presenta la "complejidad solapada", frente a la "superficie" de Sodoma, "a la agitación charlatana de Sodoma, corresponde el silencio y el ocultamiento de Gomorra" "Gomorra es infinitamente más perturbadora, oscura, escondida que Sodoma"⁵¹.

⁴⁴ "Mes baisers sont légers comme ces éphémères / qui caressent le soir les grand lacs transparents, / et ceux de ton amant creuseront leurs ornières / comme des chariots ou des socs déchirants".

⁴⁵ "Lesbos aux flancs dorés, rends nous nôtre âme antique, / ressucite pour nous les lyres et les voix, "; "Évoque les péplos ondoyant dans le soir, / les lueurs blondes et rousses des chevelures / la coupe d'or et les colliers et les miroirs, / et la fleur d'hyacinthe et les faibles murmures [...]".

⁴⁶ "air las, gauche, affairé, honnête et triste".

⁴⁷ "qui avait l'air d'un garçon paraissait si robuste".

⁴⁸ "quelle expression douce, délicate, presque timide" (Suanni, 2001:112).

⁴⁹ "au fond de elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur" (Suanni, 2001:159).

⁵⁰ "la première cruauté à l'œuvre dans le roman se trouve dans la nature qui isole les sexes et les voue à la clôture au lieu de les rapprocher [...] Chez Proust comme chez Sade la Nature s'oppose à la loi, sociale et génitale"(Erman).

⁵¹ "à l'agitation bavarde de Sodoma, correspond le silence et la dérobade de Gomorra"; "Gomorra est infiniment plus troublante, noir, détournée que Sodoma" (Kristeva, 1994:109).

Bibliografía

- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, (1ª. ed., Les éditions de Minuit, 1957).
- Benstock, Shari. *Mujeres de la Rive Gauche*, Barcelona, Lumen, 1992 (1ª. ed. University of Texas Press, 1986. Trad. Victor Pozanco).
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris, éd. du Panteón, 1947.
- Anónimo. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1975 (Desclee de Brouwer).
- Compagnon, Antoine. Préface, documents et notes à l'édition de *Sodoma y Gomorra*, Paris, 1989 (Folio).
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*, Barcelona. Anagrama, 1972 (1ª. Ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1964. Trad. Francisco Monge).
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama, 2001. (1ª. Ed. Paris, Fayard, 1999).
- Erman, Michel. *La cruauté dans Sodoma y Gomorra*, <http://www.unice.fr/AGREGATION/Cruaute.html>.
- Kristeva, Julia. *Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Colette ou la chair du monde*, <http://www.fabula.org/colloques/barthies/colette.php>
- Lottman, Herbert. *Colette, una vida*, Barcelona, Circe, 1992 (1ª. ed. julio 1997. Trad. del inglés de Claudio López de Lamadrid).
- Mauriac Dyer, Natalie. *Editions et lectures de Sodoma y Gomorra*, <http://www.fabula.org/compagnon/proust/mauriac.php>
- Miguet-Ollagnier, Marie. *Sodoma y Gomorra: une autofiction?*, <http://www.fabula.org/compagnon/proust/miguet.php>
- Painter, George. *Marcel Proust, biografía*, Madrid, Alianza, 1972 (1ª ed. 1959. Trad Andrés Bosch).
- Proust, Marcel. *Albertine disparue*, Paris, Folio, 2001 (éd. Présentée, établie et annotée par Anne Chevalier).
- *Du côté de Guermantes*, Paris, Folio, 2001 (éd. présentée par Thierry Laget, établie et annotée par T. Laget et Brian G. Rogers).
- *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Folio, 2000 (éd, présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey).
- *La prisonnière*, Paris, Folio, 2000 (ed. Présentée, établie et annotée par Pierre- Edmond Robert).
- *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, 2000 (ed. Présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon).
- *Le temps retrouvé*, Paris, Folio, 1999 (éd. présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers).
- *À la recherche du temps perdu*, Paris, Folio, 1989. Texte intégral.
- *Lettres à Jacques Rivière*, Paris, Plon, 1955.
- *Lettres à André Gide*, Paris, Ides et calendes, 1949.
- "La confession d'une jeune fille" en *Les plastim et les jours*, Paris, Gallimard, 1924.
- "La Race des tantes en *Contre Sainte-Beaure*", Paris, s/d.
- Vigny, Alfred de. *La colère de Samson*, <http://abu.cnan.fr/cgi-bin/donner.htmvngypoiesiel>, Symétha. Élégie.
- Vivien, Renée. *Poèmes*, <http://pers.wanadoo.fr/suphisme/XXe/Vivien.html>.
- <http://poesie.webnet.fr/auteurs/vivien.html>
- Yourcenar, Marguerite. *Alexis a el tratado del inútil combate*, Madrid, Alfaguara, 1991 (1a. ed. 1929. Traducción de Emma Calatayud).

