

El travestismo y la “raza maldita”

Ignacio Lucía¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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