

De Troya a Sodoma: el ojo voyeur en dos episodios de la *Recherche*

por *Luisina Bolla y Noelia Gómez*
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Partiendo de la *Historia del ojo de Bataille*, nuestra propuesta intenta abordar, mediante el análisis de dos episodios de *En busca del tiempo perdido*, un voyeurismo que va constituyendo la novela proustiana, donde todo es mirado por el Narrador, y a través del Narrador, por el lector. En este trabajo, vincularemos el ojo transgresor de Bataille con el ojo detectivesco de Proust. Así, intentaremos dar cuenta de la relación que se establece entre transgresión, visión voyeur y erotismo en dos episodios de la *Recherche*, a la vez que su relación con el ocultamiento y la culpabilidad ligados al amor lésbico y homosexual.

VOYEUR – RECHERCHE – TRANSGRESIÓN – EROTISMO – HOMOSEXUALIDAD

I. La visión, estrategia bélica

Partiendo de la *Historia del ojo* de Bataille, abordaremos dos episodios de *En busca del tiempo perdido*, para analizar un voyeurismo que entendemos va constituyendo la novela proustiana, donde todo es mirado por el Narrador, y a través del Narrador, por el lector.¹ Las escenas son, por un lado, el episodio del tomo I de la hija de Vinteuil y su amiga/amante, y por otro, el de *Sodoma y Gomorra*, el encuentro entre el barón de Charlus y Jupien. Ambos episodios ponen en primer plano cierta práctica de voyeurismo, y las dos son respectivamente escenas de lesbianismo y homosexualidad. El recurso voyeur, a través del Narrador, que es el gran observador, permite que los espectadores asistamos a las dos escenas; del mismo modo, en toda la novela podemos entrever las perspectivas refractarias del Narrador, a través de lo que observan determinados personajes. Estas escenas son exaltadas, puestas en el centro de las revelaciones. Y como el final del ojo de Bataille, terminamos siendo partícipes criminales de lo que vemos. ¿No son las escenas de clandestinidad en *La Recherche*, las sospechas, los escondites, los desvíos, las compulsivas interpretaciones, una muestra de la clase de vida que se vive dentro del closet? Closet ficcional, el de la señorita Vinteuil y su amiga/amante, el de Charlus y Jupien, al cual van entrando de a poco (y donde sospechamos que ya estaban) muchos de los personajes.

Como dice Monique Wittig en un ensayo de 1984, “El caballo de Troya”, la novela de Proust introduce sentidos que acaban por implosionar, desde el interior mismo de la novela, y que son deslizados en ella de manera solapada. Como el caballo de Troya dentro de las murallas de Ilión, la obra literaria es una “máquina de guerra” que destruye las viejas formas convencionales (Wittig 2006: 95). En este sentido, podemos sostener que la novela de Proust funciona siguiendo una estrategia bélica, donde las relaciones homosexuales se van sucediendo, van apareciendo en escena, al comienzo sólo atisbadas, espiadas, entrevistas, sugeridas, para luego invadir de sentidos y subvertir los antiguos indicios, haciendo estallar la tierra en la que fueron plantadas.

II. El episodio de la hija de Vinteuil y su amiga-amante

¹ En las dos escenas analizadas en el presente trabajo, el ojo del Narrador se identifica con el ojo del héroe. En este sentido, cuando nos referimos al “ojo del narrador”, no hacemos alusión al ojo del narrador *en tanto que narrador*, sino en tanto que *espectador*, es decir, protagonista de los episodios que observa y narra.

En un episodio del tomo I, el héroe describe una escena en la que dando un paseo, va a parar a la casa de la señorita de Vinteuil y ve sin “querer” a través de una ventana un encuentro sexual que esta tiene con su amiga. Dice:

La ventana estaba entreabierta, la lámpara encendida. Yo veía todos sus movimientos sin que ella me viese pero si hubiera intentado marcharme habría hecho ruido, ella me habría oído y podría creer que me había escondido allí para espiarla. Vestía de luto riguroso porque su padre había muerto hacía poco (Proust 2006: 121-122).

El héroe prosigue describiendo la escena: al fondo del salón de la señorita Vinteuil, sobre la chimenea, había un pequeño retrato de su padre. El héroe observa que entra a la habitación su amiga. Citamos:

[La señorita Vinteuil] Se levantó fingiendo querer cerrar la ventana sin conseguirlo. -Déjala abierta de par en par, dijo su amiga, yo tengo calor.
- *Pero es fastidioso, pueden vernos*, respondió la señorita Vinteuil. Sin duda adivinaba que su amiga notaría que lo decía sólo para provocar la respuesta *que deseaba oír, pero que por discreción quería dejarle la iniciativa de pronunciar* (Proust 2006: 123. El destacado es nuestro).

Este “pueden vernos”, se explicará de manera irónica por parte de la amiga de la señorita Vinteuil:

- Cuando digo vernos, quiero decir vernos leer. Es molesto, por insignificante que sea lo que una haga, pensar que hay ojos que miran.
- Sí, muy probable que nos vean a esta hora y en este campo tan frecuentado, dijo irónicamente la otra. *Y qué si nos ven? Sería aún mejor* (Proust 2006: 123. El destacado es nuestro).

En esta afirmación de “¿y qué si nos ven?” hay una suerte de provocación dirigida a la supuesta mirada de los otros, que coexiste con el miedo de ser vistas, y que es tanto temida como invocada. Tal como Proust muestra al lector, conduciendo la mirada del héroe y del lector hacia esta escena prohibida, el temor ambivalente de las amantes de hecho se hace realidad: están siendo observadas, sin saberlo.

La escena prosigue, y cuando las amantes se encuentran en el sillón, la srita. Vinteuil hace como si de repente se acordara que puso previamente el retrato de su padre sobre la mesita de luz: “¡Oh! Este retrato de mi padre que nos mira, no sé quién lo habrá puesto aquí, he dicho veinte veces que este no es su sitio” (Proust 2006: 124). Respecto de esto el narrador sostiene:

La fotografía sin duda les servía habitualmente para sus *profanaciones rituales*, pues su amiga le respondió con las palabras que debían formar parte de sus *respuestas litúrgicas*:

- Déjalo, que no está ahí para fastidiarnos. ¿Tú crees que gimotearía y querría echarte encima tu abrigo si te viera así y con la ventana abierta, el mono asqueroso? (Proust 2006: 124. El destacado es nuestro).

Podemos analizar el procedimiento de Proust aquí como una proyección, es decir, como un traslado de la mirada del lector hasta la escena que el mismo se siente “obligado” a ver. En ésta, el retrato del padre de la señorita Vinteuil es puesto por ella misma en el centro de la habitación, para quedar en una posición donde la fotografía puede “ver” la escena donde ella y su amiga consumarán la relación sexual. Pero hay aún más: el retrato es puesto sobre la mesa *antes* de que esto ocurra,

como condición previa de la profanación; es decir, la hija ubica simbólicamente al padre en el ámbito de lo sagrado, donde su sufrimiento y muerte lo llevaron. El padre es así expuesto como un ícono, a través de la foto-sacra que es la condición del ritual litúrgico que profanará la imagen sagrada. El uso de las palabras “profanación ritual” y “liturgia”, vinculadas al ámbito de la religión, constituye en este fragmento un espacio de sacralidad que es condición de la posterior transgresión.

Aquí las miradas no aparecen trianguladas, es decir, por un lado tenemos la mirada del héroe que las mira; por otra parte, el mismo héroe que ve la mirada del retrato del padre que las mira, y ve también como ellas son miradas por este retrato, que a su vez miran. No existe triangulación de las miradas sino un juego de sentidos que se instala y que parece claro: lo que se descubre, además de la relación con su amiga amante, es el acto cruel para con el padre que había muerto de pena, que es sostenido por las palabras de su amiga, y que se cristaliza en el acto de escupir sobre la fotografía:

Pero no pudo resistir la atracción del placer que experimentaría de verse tratada con cariño por una persona tan implacable para con un muerto indefenso; saltó sobre las rodillas de su amiga y le ofreció castamente la frente para que la besara como si fuese su hija, sintiendo así las dos con delicia que iban hasta el extremo de la crueldad robando al señor Vinteuil, hasta en la tumba, su paternidad.

- ¿Sabes lo que me apetece hacerle a este vejestorio? Dijo la amiga cogiendo la fotografía, y murmuró al oído de la señorita Vinteuil algo que no pude oír.

- ¡ Oh! ¡No te atreverás!

- ¿Que no me atreveré a escupirle encima? ¿A esto? dijo la amiga con una brutalidad voluntaria.

No oí más porque la señorita Vinteuil con un aire cansado, diligente, honesto y triste se levantó a cerrar la ventana, pero ahora ya sabía yo lo que por todos los sufrimientos que a lo largo de su vida el señor Vinteuil había soportado por su hija, tras su muerte, recibía de ella como pago (Proust 2006: 124).

Aquí, se puede observar cómo la blasfemia constituye también, recíprocamente, un espacio de sacralidad, mediante su negación. Al escupir la foto del padre, cuya “santificación” se cifra en el hecho de haber muerto de pena por las relaciones homosexuales de su hija, se ratifica su carácter de “mártir”. En este sentido, la reiteración del ritual de profanación, el uso casi iconográfico del retrato del padre, mantiene el sentido transgresor de la relación de las amantes aún después de la muerte del padre.

Asimismo, en este fragmento se podría interpretar que la consideración del héroe: “después de todo lo que el señor Vinteuil sufrió por su hija, luego de muerto recibe esto como pago” implica un juicio de valor negativo, una condena moral de las actitudes de las amantes. Sin embargo, esta censura ética se desdecirá posteriormente.

La apariencia del mal

Prosigue el narrador:

Y sin embargo pensé que si el señor Vinteuil hubiera podido asistir a esta escena, tal vez no hubiera perdido la confianza en el buen corazón de su hija y quizás no se equivocara.

Ciertamente en el comportamiento de la señorita Vinteuil la apariencia del mal era tan completa que hubiera sido difícil encontrarla realizada con tal grado de perfección más que en una representación sádica (Proust 2006: 125).

Nunca se logra saber qué es lo que llevó a que las amantes tuvieran esta consideración del padre de la Srta Vinteuil, al cual insultan y escupen. Sabemos del sufrimiento y muerte del músico; sabemos de las relaciones de la hija con su amiga. Lo que falta es el nexo causal entre ambos hechos, el cual nos permitiría entender el odio y rechazo que sienten las amantes por el señor Vinteuil. Quizás Proust no lo introduce para que el efecto de la transgresión sea más contundente, quizás porque esta historia queda en pura mostración, señalamiento del acto de profanar, y los indicios no quieren conducirnos más que a esto.

III. La belleza de las miradas inútiles

Sodoma y Gomorra también comienza con un acecho. El protagonista aguarda la llegada de los duques de Guermantes escondido en la escalera, y esta actitud de vigilancia lo lleva a descubrir el encuentro de Charlus y Jupien. Todo sucede a plena luz del día: es la hora que sigue al almuerzo. “Dándome cuenta de que nadie podía verme, resolví no volver a moverme” (Proust 1966: 8). Nuevamente, tal como al inicio del episodio de la hija de Vinteuil, el héroe, escondido de las miradas ajenas, permanece inmóvil con intención de no ser visto. Es en este contexto que aparece Charlus. El héroe comienza a observarlo. Citamos: “*En ese momento, en que no creía ser contemplado por nadie*, con los párpados entornados contra el sol, el señor de Charlus había aflojado en su rostro aquella tensión, había amortiguado aquella vitalidad ficticia que mantenían en él la animación de la charla y la fuerza de la voluntad” (Proust 1966: 9. El destacado es nuestro).

El héroe verbaliza a continuación su pensamiento: ¡cuánto se enojaría Charlus en caso de saber que estaba siendo *mirado*! Admitir esto implica un reconocimiento, casi una confesión de culpabilidad, porque el héroe es consciente de estar viendo algo que no debe ver: un nuevo rostro de Charlus, que no se da a conocer en sociedad; más precisamente, un espacio privado de Charlus que se refleja en el rostro del personaje. Este otro rostro, al cual califica como “desarmado”, “dulce”, “amable”, liberado de aquella “brutalidad postiza”; este rostro que (dice) entornaba los ojos por efecto de la luz del sol y en cuya mueca se dibujaba una sonrisa, se parecía al rostro de una mujer.

Luego, todo el pasaje donde se narra el encuentro *visual* entre Charlus y Jupien (atravesado también por metáforas botánicas, naturalistas) enfatiza un juego de miradas que no es doble sino triple. Si bien describiremos esta escena, momentáneamente, utilizando la figura del triángulo, veremos que esto se complejiza más adelante. Diremos ahora que esta primera triangulación se construye en torno a la figura del narrador-*voyeur*:

Iba a apartarme de nuevo *para que no pudiese reparar en mí*; no tuve tiempo ni necesidad de ello. *¡Lo que vi!* Cara a cara, en aquel patio en que evidentemente no se habían encontrado nunca (ya que el señor de Charlus no venía al palacio de los Guermantes sino por la tarde, a las horas en que Jupien estaba en su oficina), el barón, *que había abierto de par en par*, de pronto, *sus antiguos ojos entornados*, *miraba con extraordinaria atención al antiguo chalequero*, a la puerta de su tienda, mientras el último, clavado súbitamente en el sitio ante el señor de Charlus, arraigado como una planta, *contemplaba con expresión maravillada* la corpulencia del barón camino a la vejez (Proust 1966: 9).

Luego, las miradas cambian. Charlus comienza a aparentar indiferencia: “iba y venía, *miraba al vacío de la manera que a él le parecía resaltaba más la belleza de sus pupilas*” ((Proust 1966: 9). Siguen toda una serie de descripciones que insisten en los movimientos de entornar los párpados, luego alzarlos, fijar la vista, sucesivamente ensayados por el barón, y que Proust finalmente resume como “la ojeada del señor de Charlus”. Todas estas miradas revelan, en su gestualidad, la comunicación entre los amantes, que ya desde esta instancia se abre, como los ojos entornados de Charlus, al juego de seducción.

El narrador descubre la “belleza de las miradas”, de las “inútiles miradas”, ya que su belleza se identifica con un supuesto despropósito, con una inutilidad. El juego visual entre Charlus y Jupien parece no tener ninguna finalidad externa; se muestra como un fin en sí mismo y no como un medio. Sin embargo, las miradas están al servicio de un juego de seducción mutuo, donde el ojo es tanto el instrumento como el objeto de la seducción.

IV. Un voyeur exhibicionista

La descripción de las miradas de los amantes oscurece sin embargo la mirada del narrador-voyeur, que sólo se manifiesta cuando estos desaparecen del campo visual: “La puerta de la tienda volvió a cerrarse tras ellos, y ya no pude oír nada. Había perdido de vista al abejaorro...” (Proust 1966: 11). La puerta se cierra tras ellos, como la ventana de la señorita de Vinteuil, que dejaba al héroe privado de escucha. Es sólo después de que Charlus entra en la casa de Jupien, entonces, que la mirada del espectador vuelve a hacerse presente explícitamente. El héroe llama la atención del lector, antes entregado a la descripción de los juegos de seducción, reclamándola nuevamente sobre sí mismo, sobre la posición *voyeur* que ocupa.

El voyeur recuerda entonces que junto a la tienda de Jupien hay otra tienda en alquiler, separada por un tabique muy delgado, desde donde puede seguir espionando. Para llegar hasta allí, hay dos maneras. Una primera vía, segura, protegida, *subterránea*, volviendo a su departamento y bajando por la escalera de servicio de la cocina hasta los sótanos. Este camino cruza el patio por los subsuelos, y desemboca en unos pocos escalones que le dan acceso a la tienda de Jupien. “Así haría a cubierto todo mi camino, y nadie me vería. Era el medio más prudente. No fue el que adopté, sino que pegándome a las paredes, di la vuelta, al aire libre, al patio, tratando de no ser visto. Si no lo fui, creo que lo debo más a la casualidad que a mi cautela” (Proust 1966: 12). De este modo, el narrador elige la segunda vía, el camino expuesto, al aire libre, en plena luz del mediodía. Como si en esta elección se cifrase cierto deseo de ser visto, el *voyeur* se convierte en un *voyeur exhibicionista*²; un *voyeur* que manifiesta paradójicamente un deseo de no ser visto, y a la vez, una actitud que lo entrega a la visión. Esta actitud recuerda aquella de la señorita Vinteuil y su amante; recordemos que el primer impulso de cerrar la ventana es seguido (y anulado) por el comentario de la amante: “¿Y qué si nos miran? Sería mejor”. Este deseo exhibicionista es consumado finalmente a través del encuentro sexual, cuya ceremonia se realiza ante el retrato del padre.

Sin embargo, curiosamente, en el episodio de Charlus y Jupien el héroe se justifica de la decisión imprudente, es decir, de la contradicción entre no querer ser visto espionando, y a la vez tomar el camino más visible, que implica mayor riesgo de ser descubierto. Aduce tres motivos posibles: primero, la impaciencia. A este primer motivo, se suma cierta influencia de los relatos de viajes y exploraciones, que producían en este niño siempre enfermo la avidez de aventuras. “Yo, que me he batido varias veces en duelo sin ningún temor en el momento del asunto Dreyfus, no tengo que temer otra espada que la de las miradas de los vecinos, que tienen algo más que hacer que mirar el patio” (Proust 1966: 12).³ Sin embargo, las imprudencias se entrecruzan: el héroe confiesa y justifica su propia indiscreción al decidir cruzar el patio, y al mismo tiempo piensa en la imprudencia de los amantes, en la suerte que tuvieron. “Pensé en lo imprudentes que habían sido Jupien y el señor de Charlus, y hasta qué punto les había ayudado la suerte” (Proust 1966: 12);

² El término, que utilizamos libremente y sin atenernos a su sentido clínico, es de Medard Boss. Cfr. Boss, M. (1947) “Un voyeurista exhibicionista”, en Napolitano, G. et alii (2007) *Perspectivas fenomenológicas en psicopatología*, La Plata, La Campana.

³ Como ha señalado la Dra. Analía Melamed en las últimas Jornadas del Departamento de Filosofía (comunicación inédita), existe una equivalencia entre homosexualidad y judaísmo que atraviesa y vertebrada toda la novela, como se ve en este pasaje, donde el narrador introduce una analogía entre el “duelo” social suscitado por el caso Dreyfus y las relaciones homosexuales entre Charlus y Jupien.

pensamiento que no se condice con el hecho de que él mismo está observándolos, mejor dicho, oyéndolos, porque luego la visión se pierde y sólo puede escuchar el encuentro sexual entre Charlus y Jupien.

Después, y muy relevante para nuestro análisis, el último de los tres motivos que lo llevan a cometer la imprudencia: “acaso una oscura remembranza de la escena de Montjouvain, escondido ante la ventana de la señorita de Vinteuil” (Proust 1966: 12). Nos interesa subrayar esta analogía, establecida por el propio héroe, entre la escena de la hija de Vinteuil y el descubrimiento de la relación de Charlus y Jupien. En ambos casos, el *voyeur* observa, escondido, pero no deja de sentirse observado; aún más, parece entregarse él mismo al peligro de la visión que lo descubre como espía. Hablando de estos dos episodios, Proust dice: “En rigor, las cosas de este género a que asistí tuvieron siempre, en la escenografía, el carácter más imprudente y menos verosímil, como si revelaciones tales no debieran ser sino la recompensa de un acto lleno de riesgos, aunque en parte clandestino” (1966: 12)

Revelación, entonces: el caballo de Troya de la homosexualidad descubriéndose, con la mediación del ojo espía, del ojo *voyeur* que a su vez se indica a sí mismo, que pide también ser visto. Sentimiento de culpa o intento de confesión, o quizás ambos, el descubrimiento de la homosexualidad estalla a partir de la escena de Jupien y Charlus, la cual continúa el episodio de Montjouvain que ya aguardaba desde el tomo I de la *Recherche*. Los develamientos se suceden pero no prometen conclusión alguna. En este sentido, habría que discutir si la metáfora del caballo de Troya permite entender el despliegue de la homosexualidad en Proust, o si no corre el riesgo de volverla una especie de sentido oculto, verdadero, definitivo, que tampoco parece ser el caso dado el perspectivismo que (por donde se la mire o lea) atraviesa y constituye la novela proustiana (cfr. Moran 2006). Quizás habría que pensar en infinitos caballos de Troya que espían desde la *Recherche*, pidiéndonos también ser vistos y no serlo, como voyeurs exhibicionistas que incitan a la transgresión.

V. El ojo caníbal: transgresión y criminalidad del lector

Las dos escenas analizadas son entonces descritas por Proust como “actos llenos de riesgo” y “clandestinos”. Actos que podríamos denominar, siguiendo a Bataille, “transgresiones”. En *El erotismo* [1957], Bataille distingue dos mundos: el de lo sagrado, vinculado a la transgresión; y el de lo profano, ligado a la prohibición. La transgresión, si bien complementa la prohibición, se relaciona más directamente con el espacio de la sacralidad: “La transgresión excede sin destruirlo un mundo *profano*, del cual es complemento” (Bataille 1997: 71). En efecto, la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que su superación, aquello que lo completa. Bataille admite que esto resulta anti-intuitivo, porque son “sagradas” aquellas cosas que son objeto de una prohibición (Bataille, 1997: 72). Se trata de entender, contra el sentido común, contra la costumbre, que *prohibición* y *transgresión* son dos movimientos, que responden a dos impulsos. El filósofo pone como ejemplo el plano de la religión: allí los dioses encarnan lo sagrado. Los dioses son objeto de temblor, pero también de veneración. Inspiran terror, hacen que los mortales tiemblen; pero por ello mismo son venerados, admirados. Prohibición y transgresión responden a ese doble movimiento contradictorio de terror y atracción, de rechazo y fascinación; mientras que “la prohibición *rechaza* la transgresión, la fascinación la introduce” (Bataille 1997: 72).

Para Bataille, una de las características fundamentales de la transgresión es su limitación, por lo que asume la forma: “en tal momento y hasta ese punto, esto es posible” (1997: 69). Por eso, al igual que la prohibición, la transgresión de lo prohibido está sujeta a reglas, a ritos, que evitan que sea un retorno a una violencia animal, a la mera brutalidad. La profanación de la figura del padre (ícono sagrado) en el episodio de la señorita Vinteuil, enmarcada en un acto ritual, constituye un caso de transgresión *reglada*, ordenada según una liturgia particular. Sin embargo, el ojo *voyeur* de Proust parece desbordar las limitaciones de la transgresión batailleana, hacia formas que lo

acercan a la desmesura. En efecto, el triángulo constituido por el vértice de la figura del Narrador-voyeur no está cerrado, sino que involucra la perspectiva del lector, que destruye la geometría triangular mediante lo que podríamos denominar posición *meta-voyeur*. Con este recurso, la visión del narrador se traslada al ojo del lector, ahora inducido a ver algo sagrado (objeto de una prohibición), una escena que no debería (o quizás no querría) ver. La posición voyeur del narrador involucra de este modo al lector, lo conduce a la misma clandestinidad, convirtiéndolo en un espía, en un acto de transgresión cuyos límites se desdibujan.

Pero por otro lado, así como en Bataille, aquí también el ojo es instrumento activo, que se vuelve objeto de un exacerbado deslizamiento hacia una cierta clase de fetichismo. En efecto, el ojo no es sólo instrumento sino también objeto (fetiche) de una doble atracción: por un lado, el ojo es *objeto de seducción*. “No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción” (Bataille 2003: 85). Esta cualidad se hace manifiesta en el episodio de Charlus y Jupien, donde como vimos, el juego de miradas es protagonista de la estrategia de seducción. Por otro lado, el ojo es *objeto de horror*, como en la escena de la hija de Vinteuil, observada por el retrato del padre muerto. Como en “Un perro andaluz” (1929) de Dalí y Buñuel (retomada por Bataille), donde el ojo se abre, al final se lo extrae (testigo y parte) y se lo mezcla con todas las demás excrecencias. Es una especie de ritual de la visión que cae en condena por todo lo que ha visto, por todo aquello de lo que fue partícipe. “El ojo ocupa un lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas es el *ojo de la conciencia*” (Bataille 2003: 86).

Tal como señala Bataille, esta ambivalencia entre seducción y horror (presente también en el doble movimiento de fascinación y rechazo de *El erotismo*) dota al ojo de un carácter completamente contradictorio. Contradicción que se descubre en el límite mismo de la visión del Narrador-voyeur, en el espacio de lo in-observable, pero que sin embargo aún puede escuchar:

A juzgar por lo que oí en los primeros momentos (...), que no fue más que algunos sonidos inarticulados, supongo que fueron pronunciadas pocas palabras. Verdad es que esos sonidos eran tan violentos, que si no hubiesen sido repetidos siempre una octava más alto por un quejido paralelo, hubiera podido yo creer que una persona degollaba a otra cerca de mí y que luego el asesino y su víctima, resucitada, tomaban un baño para borrar las huellas del crimen. Deduje más tarde de ello que hay una cosa tan ruidosa como el dolor: el placer... (Proust 1966: 13)

Esta articulación entre placer y dolor que se oye en los gemidos de los amantes/asesinos, evoca la figura del amor como muerte sugerida por Bataille en *El erotismo*. En el espacio de cruce entre la seducción y el horror, esta contradicción permanece como imposible de observar, fuera del campo de visión, como si sólo pudiese ser oída y, en este caso, narrada. El amor como acto criminal es espionado por alguien que comete otro crimen, el espía, el Narrador-voyeur, que se hace cómplice de los amantes y que involucra al lector manteniendo su ojo abierto, forzando su párpado, convirtiéndolo también en criminal.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges (1997). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

Bataille, Georges (2003). *Historia del ojo*, Buenos Aires, Octaedro.

Boss, Medard (1947/2007). “Un voyeurista exhibicionista”. Napolitano, G. y otros (comps). *Perspectivas fenomenológicas en psicopatología*, La Plata, La Campana.

Moran, Julio (2006). *Proust ha desaparecido. Memoria de los paraísos perdidos*, Buenos Aires, Prometeo.

Proust, Marcel (1966). *En busca del tiempo perdido. 3. El mundo de Guermantes*, trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Pla, Madrid, Alianza.

Proust, Marcel (2006). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Buenos Aires, CS Ediciones.

Wittig, Monique (2006). "El caballo de Troya". Wittig, M. *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales.