



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
SEMINARIO DE GRADO

LA BÚSQUEDA DE SÍ-MISMA A TRAVÉS DEL ARTE: ANAÏS NIN Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MENTE FEMENINA EN LA NOVELETTE “LA VOZ”

ALICIA IBARRA PARRAGUEZ

**INFORME FINAL PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**PROFESORA GUÍA:
KEMY OYARZÚN VACCARO**

SANTIAGO DE CHILE

ENERO 2019

DEDICATORIA

A Amelie Fonseca Ibarra, por su amor incondicional
y por darme la fuerza para la construcción infinita de
nuestra 'yosotras'.

AGRADECIMIENTOS

A Ana María Baeza Carvallo, por iniciarme en la lectura de Anaïs Nin, del feminismo y en esta investigación.

A Kemy Oyarzún Vaccaro, por ser la guía de esta investigación y por enseñarme el feminismo consecuente.

A Gerardo Sarmiento Mantilla, incipiente lector de Anaïs Nin, por su apoyo incondicional en esta investigación.

A Felipe Pizarro Silva, enamorado lector de Anaïs Nin, por las largas jornadas apreciando la obra de aquella que poetizó el feminismo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: PSICOLOGÍA Y FEMINISMO	6
II. DISCUSIÓN TEÓRICA.....	14
2.1 Hacia la búsqueda del sí mismo: Foucault y Jung.....	14
2.2. El reflejo de Narciso.....	21
2.3. El sujeto del deseo: El determinismo psicológico de Freud	24
2.4. La representación del nuevo sujeto: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y Julia Kristeva.	28
III. METODOLOGÍA. ANÁLISIS DISCURSIVO.....	37
IV. ANÁLISIS TEXTUAL Y DE DISCURSO	42
4.1. El Hotel Chaotica	45
4.2. La Memoria.....	53
4.3. El sueño de Djuna.....	72
V. CONCLUSIONES.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	87

RESUMEN

La siguiente investigación está enfocada en visibilizar la producción ficcional de la poeta franco-estadounidense, Anaïs Nin, quien ha trabajado una perspectiva crítica y reflexiva, reflejo del pensamiento feminista del siglo XX. A partir de un análisis discursivo de la novelette “La Voz” fue posible adentrarse a una nueva representación del sujeto femenino, el cual es situado desde el lugar de la diferencia y la indeterminación (Nin, 1992). La hipótesis por validar consiste en reconocer que la escritura de esta poeta es construida desde una postura feminista potente en tanto que visibiliza y problematiza la subjetividad femenina en términos de la búsqueda del deseo propio, la superación de la figura del Padre y la configuración de una identidad colectiva; aspectos que resultan grandes aportes al debate sobre La Mujer.

A partir de un análisis discursivo, fue posible articular un polémico diálogo en torno al psicoanálisis y al feminismo, lo que revela el alto contenido crítico de la obra. Es de suma importancia para la crítica feminista, retomar el estudio de la obra ficcional de Anaïs Nin puesto que, en ella se sientan las bases de una escritura femenina experimental que aporta tanto a las discusiones del siglo pasado como al presente.

INTRODUCCIÓN

La producción creativa de la poeta de origen francés Anaïs Nin ha sido acotada por la crítica a sus diarios íntimos. Sin embargo, su escritura es mucho más vasta, puesto que también está integrada por novelas, cuentos, erótica y poesía. Esta investigación procura acercarse a aquellos escritos que poco han sido considerados, con motivo de visibilizar su aporte al pensamiento feminista.

Anaïs Nin nace el 21 de febrero de 1903 en París y muere el 14 de enero de 1977 en Los Ángeles a causa de un cáncer cervical. En su juventud trabajó como modelo, bailarina de flamenco y psicoanalista. Vivió intermitentemente entre París y Nueva York, ritmo bajo el cual asentó su carrera literaria. En 1973, fue nombrada Doctora Honoraria en la Escuela Superior de Arte de Filadelfia y un año después, elegida miembro del Instituto Nacional de las Artes y las Letras. Logró consagrarse en el mundo literario gracias a sus diarios, obra única y compleja, compuesta por más de 15.000 páginas escritas a lo largo de seis décadas. La publicación de escritos íntimos causó un gran revuelo desde su primera aparición en 1966 y, posteriormente, con la edición de sus diarios íntegros, los que son reeditados hasta la actualidad, siendo su última edición en

el 2016 por Editorial Bompiani con motivo del 50° Aniversario de la primera publicación de *Diario* de Anaïs Nin.

La recepción feminista de la década de los 60, ensalza a Nin como ícono feminista debido a su independencia y su particular manera de experimentar la sexualidad desde el poliamor. Sin embargo, su recepción no estuvo exenta de polémicas, siendo acusada de faltar a la verdad en su escritura íntima, cuestionada por su relación amorosa con el escritor Henry Miller -criticado por el machismo de sus escritos- y posteriormente por su falta de radicalidad en su postura feminista. Dicha controversia llega incluso a poner en tela de juicio sus convicciones y aportes a la causa feminista, lo cual trajo como consecuencia que gran parte de su obra ficcional fuera invisibilizada a pesar de su alto contenido crítico, cuestión que ha pasado casi inadvertida para la crítica feminista.

En 1939, meses antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, la Obelisk Press de París, publicó su libro *Invierno de artificio* en inglés, originalmente compuesto por cuatro novelettes¹, donde se narran las historias de diversas mujeres frente a la complejidad de las relaciones intersubjetivas.

¹ La primera edición integrada por las novelettes: “Alraune”, “Stella”, “Invierno de Artificio” y “La Voz”. En las ediciones posteriores solo se incluirán las tres últimas, debido a la censura de la primera.

Entre estas, se encuentra “La Voz”², novela que destaca por la intensidad del lenguaje poético, con una clara influencia del surrealismo, donde el psicoanálisis, la introspección y el deseo son los grandes temas que atraviesan el relato, en el que recorren los rincones íntimos de cada personaje, con el ansia infinita de emprender la búsqueda de la liberación de un preciado tesoro guardado en lo más hondo de la mente humana.

Ante este panorama surge la necesidad de estudiar y revalorizar la escritura ficcional de esta seductora poeta, tanto por su calidad escritural como por su aporte crítico y reflexivo en torno al feminismo. Para tales efectos se ha llevado a cabo un análisis discursivo de la novelette “La Voz”, debido a la profundización que este texto hace de la mente femenina, como parte de una búsqueda hacia nuevas formas de representación del sujeto a partir de la escritura experimental, para posibilitar una articulación con la teoría feminista.

Para tal labor es preciso cumplir con los siguientes objetivos:

Primero, reconocer la importancia de los procesos de subjetivación de las figuras femeninas en “La Voz”.

² Titulada en primera instancia como “Chaotica” en honor al hotel en el que funcionaba la consulta analítica de Anaïs Nin.

Segundo, definir el concepto de “emancipación del deseo” y establecer su vinculación con el texto en torno a las dinámicas de represión y deseo presentes en la búsqueda de sí misma que lleva a cabo la protagonista.

Tercero, analizar la manera en que se evidencia el inconsciente en la expresión y la representación del relato y determinar su importancia dentro del proceso de subjetivación femenina.

Cuarto, analizar los elementos estructurales del relato, tales como: narración, voces, agentes, motivos, espacio y tiempo, como también algunos procedimientos narrativos como el ritmo, la focalización, analepsis, puesta en abismo, entre otros.

La investigación parte de la hipótesis que es posible afirmar que la novela corta “La Voz” es expresión de una perspectiva feminista potente en tanto ha visibilizado y problematizado la subjetividad femenina en términos de la búsqueda del deseo propio, la superación de la figura del Padre y la configuración de una identidad colectiva; aspectos que resultan grandes aportes al debate sobre La Mujer.

Como metodología para llevar a cabo esta investigación y concluir sobre la pertinencia o no de la hipótesis y otros aspectos relevantes, se efectuó un

análisis narratológico, centrado en las instancias del discurso, a decir, en el enunciado y la enunciación tanto a nivel global como de estructuras específicas del texto. Además, se ha requerido de concepciones y debates externos en torno a la teoría psicoanalítica y la teoría feminista para situar y hacer dialogar la propuesta escritural de Anaïs Nin respecto del lugar de la subjetividad femenina en la cultura occidental.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: PSICOLOGÍA Y FEMINISMO

Los hombres creen vivir y morir por ideas. Qué chiste divino. Viven y mueren por sus errores emocionales y personales, lo mismo que las mujeres.

Anaïs Nin

En diciembre de 1934, Anaïs Nin arriba a Nueva York para trabajar como discípula del reconocido psicoanalista Otto Rank -quien años antes ya se había desligado de la tutela de Freud- primeramente como su secretaria, y luego instalándose con su propia consulta, donde asistió a un número considerable de personas, sin exigir un pago intermediario.

Frente a la escasez de investigaciones sobre la 'psicología de la mujer', el doctor Rank se interesó por indagar en este ámbito, en el cual profundizó gracias a la experiencia, crítica, reflexión y gran trabajo escritural que Nin llevó a cabo en sus diarios. Esta situación motivó extensas jornadas de discusión entre el doctor y su discípula. En "Diario II" Anaïs reflexiona:

Antes de que Rank partiera hacia el oeste, nuestra última conversación trató de mi afirmación de que la tan repetida incapacidad de la mujer para la captación de ideas es relativa. La mujer no puede captar ideas abstractas, pero es capaz de hacer trasposiciones al humanizarlas o, mejor, personificarlas. Además, una vez encarnadas, concretadas en una persona, consigue captarlas más profundamente, porque las capta y las

experimenta a través de las emociones, con lo que pueden afectarla y transformarla. Pero se trata de las mismas ideas que los hombres captan a través de la mente.

Ahora bien, el análisis está demostrando cuán poca objetividad hay en el pensamiento del hombre. Incluso en el hombre más racional existe un fondo de motivaciones irracionales que son personales y pertenecen a su pasado íntimo, a sus tramas emocionales. Así, en el fondo, el pensamiento puro pocas veces existe en forma abstracta, pues es parte de la experiencia y de las emociones. Una síntesis. La invención, el descubrimiento, la creación, la historia y la filosofía están integradas por todos esos elementos. El hombre generaliza a partir de la experiencia, y niega la fuente de esas generalizaciones. La mujer individualiza y personaliza, pero, en último término, el análisis revelará que las racionalizaciones del hombre son un disfraz de su tendencia personal, y que la intuición de la mujer no era, sino que un reconocimiento de la influencia de lo personal en todo pensamiento (Nin, 1987, pp.31-32).

La envergadura de la reflexión de Anaïs Nin en este fragmento resulta sumamente esclarecedora respecto a la problematización de la mujer y el pensamiento. Dejando atrás la representación femenina del 'sujeto carente', que alimenta Freud con su teoría sobre el *Complejo de Edipo*, sitúa tanto al hombre como a la mujer en calidad de individuos sensibles y pensantes frente al mundo. Lo interesante es que, si bien la escritora no niega el acceso al pensamiento a las mujeres, sí reconoce que existe una diferencia en la manera en que hombres y mujeres se plantean frente al mundo, asumiendo, de antemano, factores históricos, sociales y culturales. Nin, comprende que el problema no radica en una capacidad o una incapacidad, sino que más bien, en una manera distinta de abordar la experiencia, de aprehenderla, de representarla. La objetividad, abstracción y generalización, son conceptos que se reiteran en la configuración de un pensamiento masculino, apuntando siempre a lo universal y lo esencial,

limitando o negando la participación de un yo. En cambio, la personificación y la individualidad serían conceptos que expresan conciencia y honestidad respecto de los procesos sensitivos.

En uno de sus ensayos titulado *Notas sobre el feminismo*, asegura:

La índole de mi contribución al Movimiento de Liberación de la Mujer no es política, sino psicológica(...) Estudié la influencia negativa de las religiones, de los modelos raciales y normas culturales que sólo puede resolverse por medio de la acción y no con las consignas políticas. En mis diarios describo las muchas restricciones que limitan a la mujer. El diario mismo me servía para evadirme de la opinión de los demás, era un lugar donde poder analizar la realidad de la situación de la mujer. Creo que es en este análisis donde empieza el sentido de la libertad (Nin, 1979, p.16).

En este fragmento se evidencia una fuerte convicción respecto al aporte de su trabajo escritural analítico para el pensamiento sobre la mujer. El reconocimiento de los obstáculos que impone la cultura para los procesos de subjetivación femeninos, a la vez que le obsequia a la cultura el trabajo autobiográfico más exhaustivo en la historia de la literatura y, es la representación de una mujer y una visión panorámica del arte de vivir, de sus múltiples amores, de abortos, de su arduo trabajo creativo y el laboratorio de una mente maravillosa. Kate Millet se ha referido a su gran obra íntima como "el primer retrato real de la artista como mujer".

Las feministas de la década del 60, lectoras de sus diarios íntimos publicados en 1966, la erigen como un ícono feminista, por la perspectiva

femenina que plantea respecto del sexo y la libertad con la que ha experimentado su sexualidad.

En la actualidad, se le atribuyen epítetos como “La escritora que democratizó el sexo” (Sánchez, 2017), “*the most important psychologist of women*” y “*the prolific, feminist and sexual explorer*” (Tucker, 1993). Sin embargo, en su tiempo, no estuvo exenta de polémicas. Una de ellas estuvo marcada por la supuesta falsedad de sus escritos, puesto que, a lo largo de sus diarios publicados en vida, Anaïs no menciona que está casada con su Hugh Guiller, un exitoso banquero que se hacía cargo de gran parte de sus gastos personales, situación que, decepcionó profundamente a las feministas quienes la habían tomado como una mujer independiente en todo ámbito. Esta crítica ha sido recurrente respecto a la veracidad de sus diarios, sin embargo, tal acusación resulta bastante irresponsable cuando tomamos en cuenta la introducción del primer tomo de la colección *Diario*, donde se explica claramente que, con motivo de la publicación, varias personas “prefirieron ser eliminadas completamente (entre ellas el esposo de Anaïs Nin y varios miembros de su familia)” (Nin, 1981, p. 12).

Otra de las polémicas que gira en torno a la escritora es que el feminismo que proclamaba no era lo suficientemente confrontacional “Las mujeres no podían volverse más fuertes o más libres actuando como hombres,

argumentó Nin, y usar las armas del hombre (agresión, intolerancia, brutalidad) era contraproducente. A pesar de la racionalidad de esta postura, parecía que las feministas creaban el resentimiento más fuerte de Nin.”³ [trad. mía], (The Official Anaïs Nin Blog, 2009).

La poeta fue una incomprendida en su tiempo, su pensamiento se planteaba demasiado sofisticado para la recepción de la época que exigía la radicalización. Es por esta razón que sus aportes se vieron opacados, manifestando un claro desinterés por el resto de la obra de la poeta, sobre todo de su producción ficcional. Pero este desinterés tiene otro antecedente.

En *Diario III* Anaïs comenta al respecto “Algunos ejemplares de *Winter of Artifice* han podido escapar a la censura y se están vendiendo” (Nin, 1983, p. 30) y en *Diario IV*, escribe “Carta de la revista Print: no pueden realizar una crítica sobre *Winter of Artifice* porque les parece «inconveniente»” (Nin, 1985, p. 44), el poco valor comercial otorgado por las editoriales norteamericanas a la poeta francesa, obstaculizó bastante su carrera como escritora, situación que la llevó a montar por su propia imprenta artesanal en un sótano Nueva York. Su primer tiraje consistió en trescientos ejemplares de *Invierno de Artificio* traducido al

³ Texto original: “Women could not become stronger or freer by acting like men, Nin argued, and using man’s weapons—aggression, intolerance, brutishness—was counterproductive. Despite the rationality of this stance, it seemed to create the strongest resentment of Nin by feminists.”

inglés. "(...) me dijeron que si yo tenía que imprimir mis propios libros es que debían ser muy malos. Muchas personas siguen pensando de esta forma y durante muchos años existió la sospecha de que mis dificultades con los editores radicaban en la dudosa calidad de mis trabajos." (Nin, 1979, pp.37). Este proceso significó para la escritora una etapa muy violenta "América trató de matarme como escritora, con indiferencia, con insultos"⁴ [trad. mía], (Doyle, 2015), pero aun así, ella no se dió por vencida, y siguió imprimiendo sus propios libros, hasta que, gracias a las apreciaciones de varios escritores, algunas editoriales se interesaron en publicar su obra.

Nöel Riley Fitch, biógrafa de Anaïs Nin, asegura: "es probablemente más famosa por su estilo de vida bohemio, sus *affairs* y su escritura erótica que por sus contribuciones a la literatura seria. El establecimiento literario no la toma en serio, y generalmente solo sus diarios se estudian en las clases. "No planteo el argumento de que ella sea una gran escritora de ficción".⁵ [trad. mía], (Tucker, 1993).

⁴ Texto original: "*America tried to kill me as a writer, with indifference, with insults*"

⁵ Texto original: "*is probably more famous for her bohemian lifestyle, her steamy affairs and erotica than for her contributions to serious literature, according to Fitch. She is not taken seriously by the literary establishment, and it is generally only her diaries that are ever studied in classes. "I don't make the argument for her being a great fiction writer at all," Fitch said.*"

Pero el argumento único de valorización para una obra no puede ser su popularidad, es por esto, que resulta necesario analizar la obra de Anaïs, para así valorar la escritura misma y distinguir sus aportes tanto a la literatura como al movimiento feminista. Claramente nos enfrentamos a un boicot que ha procurado invisibilizar parte interesante de la obra de la artista, la cual, sería un gran aporte al trabajo crítico literario, como para el estudio de una estética feminista pionera que construye identidad y al mismo tiempo acaba con todo aquello que le parece demasiado masculinamente falso.

Por su parte, la crítica Chloé Chaudet menciona respecto de su obra: “(...)su trabajo literario de la década de 1930 con claros acentos surrealistas, parece entrar en un diálogo anticipatorio con una sección de feminismos de la segunda ola.”⁶ [trad. mía], (Chaudet, 2018, p. 206).

Bajo estos antecedentes es que ha sido seleccionada la novelette “La Voz”, publicada en el libro *Invierno de Artificio* en 1939, por las siguientes razones: En primer lugar, forma parte de sus primeras producciones ficcionales, presentando una clara influencia surrealista. En segundo lugar, posee un alto contenido crítico hacia las instituciones que se articula con los debates de la segunda ola feminista. Y, en tercer lugar, existe una apuesta estética que

⁶ Texto original: “*son œuvre littéraire des années 1930, aux accents surréalistes, nous semble dialoguer par anticipation avec un pan des féminismes de la deuxième vague.*”

configura la mente y el pensamiento femenino.

II. DISCUSIÓN TEÓRICA

Donde quiera que voy me parece
que un poeta ha estado allí antes
que yo.

Sigmund Freud

Tal como ha sido presentado en el título de esta investigación, uno de los conceptos fundamentales para este análisis es el del *sí mismo*. Para ahondar en su reflexión es pertinente reconsiderar algunas cuantas formulaciones históricas, las cuales serán puestas en diálogo con la propuesta de la mismísima Anaïs Nin, quien ha construido a través de la totalidad de su obra una búsqueda interminable de sí misma, que se encuentra expresada en su novela corta “La Voz”, y para la cual es fundamental considerar su relación con el feminismo y el psicoanálisis. Así pues, se evidenciará de qué manera se sitúa la escritura de la autora frente a la tradición occidental predominantemente masculina y cuál es su aporte y problematización a la búsqueda de *sí mismo*.

2.1 Hacia la búsqueda del sí mismo: Foucault y Jung

En *Tecnologías del yo*, Foucault problematiza la búsqueda del yo en distintas escuelas de pensamiento comprendidas desde la Antigüedad hasta el

Bajo Imperio Romano. A partir de la relación en constante devenir entre dos principios que conforman la *epimelesthai*, a decir, el *Cuidado de sí* y el *Conócete a ti mismo*, cuestiona el origen de la episteme moderna en torno al sujeto. Una de las preguntas fundamentales que se plantea es ¿cómo llegamos a fundar una moralidad rigurosa con principios austeros en la sociedad occidental? Este cuestionamiento resulta paradójico cuando consideramos que “En el mundo moderno, el conocimiento de sí constituye el principio fundamental” (Foucault, 2008, p. 55).

En la Antigüedad, el *cuidado de sí mismo* constituye la máxima fundamental en la vida de los ciudadanos en tanto considera la “conducta social y personal y para el arte de la vida” (50). Foucault presenta a un Sócrates ya anunciando ante el auditorio “pero no os preocupáis por vosotros mismos, esto es, «por la sabiduría, la verdad y la perfección del alma»” (51). Esta amonestación se dirige hacia la despreocupación con la dimensión espiritual de sus conciudadanos, sin embargo, sabemos que este principio también considera una preocupación integral por el sí, es decir, por el cuerpo y el alma.

Es importante también tener en consideración que para cuidar de sí mismo hay que preguntarse por el sí, de allí que el principio delfico *Conócete a ti mismo* se considere en esta propuesta como una consecuencia, pero también como un ejercicio indispensable para el desarrollo del Cuidado de sí, el que, sin

embargo, requiere de arduo trabajo y dedicación. Como ejemplo, Foucault introduce el método dialéctico entre maestro/aprendiz bajo el supuesto de que la verdad está dentro del sí, por lo que hay que encontrarlo mediante un trabajo que permita descubrir la verdad en el alma. Para Platón esta debe ser una preocupación que se desarrolle a lo largo de la vida del individuo; tal como nos menciona Foucault, “El cuidado médico permanente es uno de los rasgos centrales del cuidado de sí. Uno debe convertirse en el médico de sí mismo” (67).

Los principios *Cuidado de sí* y *Conócete a ti mismo* han sido planteados como complementarios durante la Antigüedad. Sin embargo, se ha mantenido cierta jerarquización del primer concepto sobre el segundo. Para una revisión más exhaustiva, se profundizará en la manera en que esta relación cambia en la medida que otras escuelas proponen otras concepciones del yo, a partir del lugar que se le concede a la episteme en relación con el individuo.

En esta línea, el estoicismo pone especial énfasis en la máxima del *Cuidado de sí mismo*, el que considerará bajo sus preceptos tanto la *melete* como la *gymnasia*. Sin embargo, la búsqueda de la verdad ya no estará situada dentro del propio individuo, sino que estará en el *logoi*. Así, la búsqueda de la verdad requerirá de un nuevo método que posterga a la dialéctica. Sustentado en la relación maestro/aprendiz, bajo las enseñanzas del primero y el silencio

absoluto por parte de este último, se desplaza la búsqueda del yo en un ejercicio reflexivo que sitúa la verdad fuera del individuo, el que tendrá que hacer un trabajo de interiorización posterior a la verdad otorgada por el maestro/padre, “Este es el arte de la escucha de la voz del maestro y de la voz de la razón de uno mismo” (69).

Dentro de esta tradición, Séneca (4 a.C. – 65 d.C) plantea el conocimiento del individuo a partir de distintos métodos escritos, tales como las cartas a amigos o el examen de conciencia. La finalidad de estos ejercicios difiere de la platónica en tanto que “no se trata de descifrar el yo ni de los medios de revelar un secreto que sea importante; se trata de memoria de lo que uno ha hecho y de lo que debiera haber hecho” (Foucault, 2008, p. 73).

Es así como el principio *Conócete a tí mismo* será absorbido por el sometimiento de la búsqueda del yo a la propuesta ética y moral de la época que establece el control de los individuos por sí mismos, es decir, se propone la escritura como un medio de autoevaluación y autocontrol de las actividades cotidianas. Se desprende aquí un claro ejemplo de lo que Foucault anuncia como *tecnología de yo*, aquello que permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así

una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (48).

La técnica del control y dominio sugiere un desarrollo intenso en la concepción cristiana del yo. Para entender más a cabalidad este vuelco, Foucault nos presenta al ascético y Padre de la Iglesia Juan Casiano (365 - 435), de quien destaca la siguiente expresión: “hay que intentar descifrar si en la raíz del movimiento que a uno le proporcionan sus representaciones, hay o no concupiscencia del deseo: si tu pensamiento inocente tiene orígenes demoníacos, si estás seducido por algo esencial, quizás oculto, la moneda de tu pensamiento” (77-78).

Se evidencia un cambio respecto a la concepción tanto del cuerpo como del alma, pero también en torno a la verdad. La verdad aquí se aloja dentro del individuo, sin embargo, debemos dudar de nosotros, exteriorizar la verdad, someterla a un juicio a cargo del maestro espiritual, quien determinará si nuestros pensamientos son nocivos para el equilibrio del espíritu. El nuevo método es la *exagouresis*, “una analítica y continua verbalización de los pensamientos llevada a cabo en la relación de la más completa obediencia hacia otro. Esta relación está configurada por la renuncia al propio deseo de cada uno y a su propio yo” (93). Esta relación de obediencia total está

enmarcada en la dinámica del monje y su maestro, que buscaba “una verbalización permanente de todos nuestros pensamientos” (91).

El deseo es concebido como una desviación del individuo, el que, en el peor de los casos, someterá a la carne a sus más viles caprichos. El cuerpo es concebido como un esclavo de la mente, el deseo que ha sido concebido en el pensamiento debe ser eliminado. Además, hay una desconfianza hacia el individuo por parte de la institución, pero a la vez, hay un trabajo de internalización de la desconfianza en el sí mismo. Vemos entonces cómo la dominación del individuo por parte de los agentes del poder lleva a cabo una evolución en tanto se requiere cada vez más una administración especializada de los cuerpos. La economía en la aplicación de las *tecnologías de dominación* requiere una internalización de las leyes éticas y morales a través de una continua actualización de las instancias de control, lo que provoca un miedo constante a los criterios que se aplican sobre el individuo, el miedo impide la búsqueda y el devenir sujeto. Así, vemos la evolución de un preocuparse por sí mismo con el fin del desarrollo pleno del sujeto a lo largo de su vida, hacia un cuidado de sí que pretende el autocontrol como un modo de perfeccionamiento ético y moral, hasta llegar a la represión del alma y el cuerpo para alcanzar la salvación espiritual. La represión empieza a jugar un rol preponderante.

Desde la psicología mística, a propósito de la búsqueda del sí mismo, Carl Gustav Jung plantea que el proceso de individuación o autorrealización

conlleva “la integración o concientización que el ego hace del proceso inconsciente, el llegar a tal integridad, es decir, ser consciente del sí mismo” (Von Franz, 1963). El proceso de autorrealización va más allá del *yo*, apunta a una *totalidad interior*, es decir, al reconocimiento y escucha de sí, tanto en el lugar de lo inconsciente como de lo consciente, el complemento, el equilibrio, la horizontalidad, aceptando la riqueza de ambos lugares, para alcanzar la *realización del sí mismo*.

En la profundización del estudio de la comprensión del *aparato psíquico*, surge la necesidad de representar el lugar del inconsciente. Esta noción puede articularse con el emprendimiento de una búsqueda del sí mismo en el campo de las artes, para luego indagar de qué manera se ha llevado a cabo esta representación.

Ya se puede evidenciar un acercamiento desde el método platónico en elementos como el alma, el espejo y la memoria. Más allá de los fines hacia los cuales se desvíe *la verdad*, es el lugar que se le atribuye dentro del propio individuo lo que nos resulta enriquecedor, es el método propuesto el que resulta un aporte fundamental para develar aquel lugar exquisito en el que se aloja la experiencia única del *yo*.

También resulta fundamental considerar dentro de estos métodos un ejercicio popular la interpretación de los sueños, que se encontraba en función de una ordenación más allá incluso de la búsqueda de sí “(...) en la Antigüedad el sentido del sueño anunciaba un acontecimiento futuro” (Foucault, 2008, p. 79). En esta misma línea, el psicólogo C.G. Jung, formula la premeditación del inconsciente como un anunciador de los peligros futuros, y plantea que:

(...) los sueños, a veces, pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en la realidad. Esto no es un milagro o una forma de precognición. Muchas crisis de nuestra vida tienen una larga historia inconsciente. Vamos hacia ellas paso a paso sin darnos cuenta de los peligros que se van acumulando. Pero lo que no conseguimos ver conscientemente, con frecuencia lo ve nuestro inconsciente que nos transmite la información por medio de los sueños (Jung, 1995, p. 51).

2.2. El reflejo de Narciso

Embellcido en una gota de agua
mirada a través de la sed,
vienes a conocer mis primeras jornadas.
Las vertientes que indujeron a Dios
a unir nieve, corazón de árbol,
hiel, resina obscura,
vacilación, campana, eternidad,
y la noche por ojos.

Stella Díaz Varín

A propósito de la relación con el *sí mismo*, su manifestación y autodescubrimiento, el espacio de la escritura ha sido clave en la creación de nuevos discursos y lenguajes que problematizan o, lisa y llanamente, construyen ficciones que le permiten al sujeto acceder a nuevas posibilidades

de realización, es decir, a través de la escritura se expresa el sujeto, sus deseos y frustraciones respecto al orden de la realidad.

Por otro lado, resulta también productivo para el análisis considerar las reflexiones de la feminista y teórica Julia Kristeva en *Historias de amor*, donde hace una revisión histórica de la representación del Narciso en la tradición literaria. Para el análisis destacaremos la representación moderna de esta figura como el *merodeador acuático* que considera “es más irónica que míticamente narcisista: descentrada, abre el espacio de la reflexión a los canales laberínticos y encenagados de una navegación impredecible, de un juego con el sentido y las apariencias fugaces, con los *looks...*” (Kristeva, 1987, p. 118). En su versión moderna, la figura del narciso reivindicaría el juego de las apariencias como una manera de conocer al sujeto, dándole a la creación un lugar más rico que el de solo la sublimación como represión de un deseo frustrado, ampliando su sentido al de expresión, investigación, reflexión, la constitución activa de una identidad y no el depósito de sus deshechos;

La reivindicación más o menos solapada de la experiencia narcisista como fundamento necesario del arte, como creación de apariencias y, sin embargo, como única vía de acceso a la verdad, desgarrada entre el placer y la muerte (...)Ni el menor rastro de vergüenza o de condena: la escritura que sabe que es, y quiere ser signo y símbolo reivindica la figura dividida de Narciso y se inspira en esta exquisita separación interna del ser hablante(...) como la propia fuente de conocimiento de sí mismo (p. 116).

Así, la estetización producida por el arte se puede entender como una experiencia tremendamente expresiva y fundamental para el sujeto creador, quien se espejea y distorsiona constantemente en los laberintos de su obra.

A estas consideraciones resulta necesario agregar un término que ha sido propuesto en la introducción: 'emancipación del deseo'. Formulado en exclusividad para este estudio, con motivo de profundizar en el análisis de la representación de la búsqueda del deseo propio en el texto "La Voz", se define como: el estado de éxtasis al cual accede el sujeto a partir de la experimentación, rebasando las estructuras del yo, para explorar en regiones nuevas e incluso desconocidas de la mente humana, obteniendo como resultado la liberación del deseo en su estado puro, el cual se expresa como una fuerza que desborda al sujeto, en sus condiciones preconcebidas.

Este concepto, aporta al análisis en tanto nos ayuda a concebir el fenómeno del deseo desde una perspectiva estética que va más allá del equilibrio, de lo estabilizador, que distancia al sujeto del mundo, volcándose totalmente a su mundo interior, contagiando toda percepción con la perspectiva puramente subjetiva. Esta perspectiva aporta a la configuración de una mirada poética sobre la búsqueda del deseo auténtico.

2.3. El sujeto del deseo: Determinismo psicológico de Freud.

En la modernidad, la dicotomía entre deseo y represión ha sido problematizada por Sigmund Freud, quien introduce la dinámica entre satisfacción y represión tanto en el desarrollo sexual como social de los individuos, situación que implica el proceso de subjetivación, que asume como primera condición el cuerpo sexuado. Asimismo, el psicoanálisis plantea el deseo o *libido*, como un elemento que permea a cabalidad la actividad psíquica. Se hace evidente entonces no solo una línea terapéutica, sino que también una nueva concepción del ser humano, el que será fundamentalmente deseante. Pero ese deseo o *libido* es caracterizado como una energía esencialmente masculina, sea manifestada en hombres o en mujeres. Dicha premisa resulta esclarecedora respecto de la perspectiva masculina desde la que Freud sugiere una racionalización - y afirmación- de la supuesta superioridad masculina frente a lo femenino, resultando una descripción claramente imparcial de la sexualidad humana.

En “Algunas consecuencias psíquicas de las diferencias anatómicas entre los sexos”, Freud elabora las etapas de maduración psíquicas respecto de la sexualidad a partir del mito “Edipo Rey”. A partir del concepto *Complejo de Edipo*, plantea desde la *fase oral* - o del *chupeteo*- la fijación del primer objeto de deseo del niño: la madre, libido aún desarrollada a nivel genital, pero que

traería como consecuencia una actitud de rivalidad con el padre, en tanto este tendría libre acceso a la progenitora. Posteriormente, ingresaría a una *fase anal* y luego a la *fase fálica*, esta última fundamentada por “el interés narcisista hacia sus genitales” (268) y la práctica del onanismo, situación que conllevaría un *complejo de castración*, como reacción angustiosa respecto a la conservación de ese otro que es su doble.

En el caso de la niña, se plantea una cuestión similar; el primer objeto de deseo es la madre, empero, posteriormente, ingresaría a la fase edípica, desviando su deseo hacia el padre e identificándose con la madre en tanto sujeto castrado. Este proceso ocurriría en paralelo con la fase fálica, cuestión que llevaría a la niña a reconocer su lugar de subordinación respecto a la anatomía del hombre: “Ella nota el pene de un hermano o un compañerito de juegos, pene bien visible y de notable tamaño, y al punto lo discierne como el correspondiente, superior, de su propio órgano, pequeño y escondido; a partir de ahí cae víctima de la envidia del pene.” (Freud, 1925, p270)

En este punto, podemos observar de qué manera el psicoanalista plantea la jerarquización de los sexos bajo preceptos anatómicos que justifican las elaboraciones sobre los géneros sociales. La envidia del pene nace bajo el supuesto de que la mujer carece del mismo -asumiendo al pene como principio de la genitalidad- y por ende, por sí misma torcería su deseo hacia el padre, en

tanto desea acceder al pene. Sin embargo, la mujer recién podría acceder a verse reflejada en un otro, como extensión de sí misma, al momento de dar a luz a un bebé.

Claramente, Freud no esclarece la diferencia entre pene y falo⁷, sobreentendiendo que tener pene es la puerta de acceso a los privilegios sobre el grupo familiar, o dicho en otras palabras, asume de antemano que los sexos responderían naturalmente -o como un proceso espontáneo e inevitable- a comportamientos atribuidos al desequilibrado binomio genérico.

Según el psicoanalista, para alcanzar la etapa de maduración sexual, tanto el niño como la niña deberán desviar su deseo inicial hacia un *objeto real no incestuoso*, para luego reconciliarse con el padre y acceder a transformarse en un *miembro de la comunidad social*. Para esto, el sujeto deberá haber internalizado el tabú del incesto y el conjunto de prohibiciones que encarnan la *Ley del Padre*. Los sujetos que no hayan alcanzado la maduración sexual serán llamados *neuróticos*.

⁷ “El falo, como significante privilegiado en nuestra cultura es, para Lacan, no el sinónimo del órgano biológico designado como pene, sino aquel simulacro al que aludía Freud en las culturas antiguas, es decir, una imagen sacralizada hecha a semejanza del miembro masculino” (Guerra, 1995, pp. 114).

En “El malestar de la cultura” la neurosis es descrita como un estado mental desencadenado por la relación problemática entre el sujeto y la cultura. Sin embargo, el conflicto se sitúa en una pugna de lo que anteriormente llamamos el *sí mismo*, puesto que las normas y valores de la cultura se han interiorizado en el *superyó*⁸, pasando a ser parte de un conflicto interno que llevaría a ciertos síntomas como la angustia, inmovilidad mental, sentimiento de culpabilidad, el nerviosismo, la obsesión y otros: “Comprobóse así que el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales.” (Freud, 2017, p. 22). La cura de la neurosis, como estado mental, se basa en la aceptación por parte del neurótico de la realidad, en otras palabras, en la normalización del sujeto, superando en la sumisión su insatisfacción con los sistemas imperantes.

La histeria, como uno de los tipos de neurosis, ha sido considerada como un estado históricamente atribuido a las mujeres. Lo que tradicionalmente había sido tratado por la medicina como una enfermedad es posteriormente definida

⁸ En la 2ª Tópica de Freud, la psiquis humana es concebida a partir de tres estructuras: el *ello*, el *superyó* y el *yo*. El *ello* sería el lugar de las pulsiones; el *superyó*, el lugar donde se alojan las prohibiciones; por último, el *yo* sería una especie de negociación entre el *ello* y el *superyó*, que derivaría en el relato propio del sujeto, es decir, la conciencia de sí mismo.

por Freud como alternativa para salir de la *catástrofe edípica*. Según esta consideración, Gayle Rubin menciona: “La niña puede simplemente enloquecer, reprimir la sexualidad totalmente y volverse asexual. O bien, puede protestar, aferrarse a su narcisismo y su deseo y volverse “masculina” u homosexual. O puede aceptar la situación firmar el contrato social y alcanzar la ‘normalidad’.” (Rubin, 1996, p. 76). Todas estas alternativas prometen grados de alienación del sujeto femenino respecto de un sistema patriarcal. La perspectiva desde la que ha sido creada la cultura es fundamentalmente masculina, cuestión que excluye al sujeto femenino de la construcción cultural pero que la incluye siempre y cuando éste acepte los preceptos ya impuestos. Así mismo, el psicoanálisis plantea una psicología para la mujer, sin la mujer, es decir, que ha sido pensada sólo como una manera de contraponerla a la psicología sobre el hombre.

2.4. La representación del nuevo sujeto: Simone de Beauvoir, Luce

Irigaray y Julia Kristeva.

Yo, que he escuchado todo lo que me has dicho, he logrado intuir, comprender, formalizar aquello que no has podido, no has querido, ni tuviste cómo decir.

Sonia Montecino.

La segunda ola feminista, que tiene acontecimiento desde la década de los 60 hasta la década de los 80, destaca por su trabajo teórico en torno a la identificación y reconocimiento del sujeto femenino. Una revisión de autoras pertenecientes a este período específico del feminismo será fundamental para el análisis ya que, si bien es cierto, la publicación de *Invierno de Artificio* (1939) es anterior a la segunda ola, en la escritura de Anaïs Nin ya se encuentran presente cuestionamientos y temas que luego teóricas como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y Julia Kristeva desarrollan desde un punto de vista crítico frente al psicoanálisis, la metafísica y la lingüística.

Simone de Beauvoir, teórica del feminismo por la igualdad, ya problematiza el lugar de la mujer como alteridad, designándola como el Otro, frente al Uno como representación configurada para y por el hombre.

A partir de la crítica que hace al materialismo histórico y su argumento sobre la dominación masculina como consecuencia de la división del trabajo, De Beauvoir afirma:

Si la relación original del hombre con sus semejantes fuera exclusivamente una relación de amistad, no se podría explicar la servidumbre: este fenómeno es una consecuencia del imperialismo de la conciencia humana, que trata de cumplir objetivamente su soberanía. Sino hubiese en ella la categoría original de Otro, y una pretensión original de dominar ese otro, el descubrimiento del útil de bronce no habría podido comportar la opresión de la mujer (De Beauvoir, 2018, p. 57).

Es importante reconocer a la mujer como una realidad histórica, condicionada por su entorno social, pero no determinada por su sexo. Así, el

orden económico-social requiere de un conjunto de normas, símbolos, prácticas y valores para corroborar su validez. Dicho conjunto se ampara en la diferencia anatómica/sexual para estructurar las relaciones sociales satisfaciendo una serie de necesidades como lo son la procreación, la producción, lo simbólico, el deseo y el erotismo. Tal sistema ha sido llamado por la antropóloga feminista Gayle Rubin como Sistema Sexo-Género (SSG) hegemónico.

Para plantear una postura crítica frente a los SSG es necesario detectar los lugares desde los que se articula el poder, a decir, los discursos, dispositivos e instituciones que procuran perpetuar las dinámicas de jerarquía de algunos grupos sobre otros, como ocurre en el caso del patriarcado. En este análisis nos centraremos fundamentalmente en los discursos hegemónicos que plantean el psicoanálisis, la filosofía y la tradición literaria. Para esto, es necesario tener en cuenta que aún bajo la apariencia binaria surge, entre las fisuras de la separación, el discurso; así como entre el Uno y el Otro se vislumbra el poder. A este propósito, el filósofo de la deconstrucción Jacques Derridá afirma que “Lo que sucede entre dos, entre todos los ‘dos’ que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma” (Derrida, 1998, p. 12). Detrás de lo que se presenta como orden natural habita un fantasma, el poder, el poder del orden patriarcal en este caso.

Un ejemplo característico de la violencia simbólica ejercida por el orden patriarcal, a partir de la obliteración de lo que De Beauvoir llama la otredad, es la representación del sujeto cartesiano, la cual pretende erigirse como una categoría universal en la representación del hombre moderno. La teórica feminista Giulia Colaizzi lo describe como:

(...) Hombre, una noción inaugurada con el cogito cartesiano que ha llegado a ser parte integrante de la tradición humanística occidental. Dentro de esta tradición, el Hombre moderno encuentra el sentido de sí mismo, de su "ser" (pienso, luego existo) en su propia interioridad. (...) si está provisto de las herramientas cognitivas adecuadas, puede des/cubrir la verdad acerca de los objetos que están "ahí fuera", en algún lugar del mundo. Verdad y Significado, por ello, son cualidades esenciales que pertenecen al Sujeto, que es pensado como entidad consciente de sí, autónoma, coherente y capaz de organizar y controlar el mundo en el que vive (Colaizzi, 1990, p. 110).

El hombre que se piensa a sí mismo pensando, tan racional y dueño de la verdad, será el modelo universal y centro del desarrollo epistemológico. Esta representación coincide con el lugar del hombre blanco europeo heterosexual, o con su equivalente posmoderno norteamericano WEIRD⁹, individuos que se desarrollan en el seno de una sociedad que concede a algunos el privilegio a partir de dinámicas de exclusión, como por ejemplo, negando la posibilidad de acceder a la categoría de sujetos a mujeres, niñxs, pobres, indígenas, y tantos otros.

⁹ Sigla. Western, Educated, Industrialised, Rich and Democratic.

Frente a dicha representación, el feminismo francés ha adoptado una posición antihumanista, que, a la par del pensamiento posmodernista sentencia “El Hombre, como Dios, ha muerto”. Este precepto es parte de la última etapa del cisma del pensamiento occidental respecto de la herencia de la Ilustración. La representación de un sujeto predominantemente racional queda obsoleta a partir de los estudios del psicoanálisis, donde el inconsciente adquiere un lugar fundamental en los procesos de subjetivación, tal como lo formula Jacques Lacan “Pienso en lo que soy allí donde no pienso pensar”. (Lacan, 2002, p.484) Así pues, también, el status universalista del modelo es problematizado desde una perspectiva de género, que transparenta y rechaza la violencia simbólica, epistemológica y social hacia las mujeres en la que sustenta sus paradigmas la cultura occidental. “¿Y cómo administrar el mundo en cuanto que mujeres si no hemos definido nuestra identidad ni las reglas que conciernen a nuestras relaciones genealógicas, ni nuestro orden social, lingüístico y cultural?” (Irigaray, 1992, p. 54). Esta pregunta problematiza el trabajo ejecutado por las mujeres en una primera etapa del movimiento feminista, reconocido como el movimiento por el reconocimiento y sufragio -o primera ola feminista- y lo proyecta hacia el trabajo que el movimiento por la identidad lleva a cabo procurando crear un lugar común para las mujeres, apropiándose de las definiciones simplistas y demasiado sugerente en que se ha determinado a la mujer tanto en el lenguaje como en el pensamiento.

Irigaray ha mencionado que la mujer ha sido el espejo opaco donde lo masculino ha constituido su propia subjetividad. El signo mujer ha sido arrebatado y se la ha relegado al lugar del origen, reducido a la matriz. De esta manera, los designios del poder para la mujer quedan representados en la Mater, ampliamente difundida y valorizada por la cultura cristiana y resignificado en las sociedades modernas como fuerza reproductiva para la maquinaria capitalista de los cuerpos, en oposición al rol masculino del Homo Faber, que es la fuerza productiva.

Es por esto que se ha procurado reconstruir y consolidar una identidad propiamente femenina, que no sólo visibilice, sino que también emprenda la tarea de forjar un lugar de identificación propio de las mujeres, para liberarse del lugar de identificación impuesto por el cual han sido históricamente oprimidas. Una identidad que se ha pensado tanto para sí y para nosotras.

Estas reflexiones han sido la puerta de acceso para el “reconocimiento general de que lo que se necesita para la construcción de la mujer es la subversión de los sistemas masculinos de representación que hemos heredado” (Castro-Klarén, 1982, p. 37), es decir, para la articulación de un nuevo lugar de enunciación, una perspectiva auténtica que permita crear un nuevo tipo de representación. En este contexto, la teórica y feminista por la diferencia Luce Irigaray ha emprendido la configuración de ese nuevo lugar de

enunciación, develando los lugares de sobre-determinación semántica en los cuales se ha sentenciado la identidad femenina.

Así, pues, de nada sirve atrapar a las mujeres en la definición exacta de lo que quieren decir, hacer que (se) repitan para que quede claro, ellas están ya en un lugar distinto de la maquinaria discursiva en la que pretendían sorprenderlas (...)

Así, lo que ellas desean no es precisamente nada, y al mismo tiempo todo. Siempre más y algo distinto de ese *uno* -de sexo, por ejemplo- que uno les da, les presta(...) se trata sobre todo de otra economía, que desvía la linealidad de un proyecto, mina el objeto-meta de un deseo, hace que estalle la polarización sobre un único goce, desconcierta la fidelidad a un único discurso (Irigaray, 2009, p. 21).

La imposibilidad de fijar lo femenino ha sido uno de los puntos problemáticos en la teorización de la *identidad*. Si bien es cierto que la búsqueda de un lugar propio se ha iniciado en la apropiación de los discursos masculinos, reproduciendo algunas lógicas y dejando entrever los espacios de dominio del falocentrismo, la propuesta más radical y consecuente propone desligarse totalmente de aquellas lógicas y esquemas discursivos tradicionales, como por ejemplo, la sobrevaloración de la racionalidad, el sistema de oposiciones binarias hegeliano identidad/diferencia, el principio de heterosexualidad, el *Complejo de Edipo*, y tantos otros, para así fundar nuevos lugares de enunciación, profundamente críticos, subversivos y múltiples. Abandonar el símbolo por la ironía, la parodia; la obliteración por la asíntota y la hipérbole.

Alejándose de una búsqueda esencialista de lo femenino, la investigación ha tomado como fundamento que “de una mujer no se puede decir lo que es (so pena de abolir su diferencia)” (Kristeva, 1987, p. 209). Así, el término ‘identidad’ resulta problemático cuando plantea una metafísica esencialista, que termina por reproducir “algo visible, fijo, constante y siempre igual a sí mismo.” (Castro-Klarén, 1982, p. 35). No se trata de volver a pensarse desde la oposición masculino/femenino, sino que ir más allá, reconocer la diferencia y la multiplicidad de sujetos que coexisten en la(s) sociedad(es).

Pero, no por ello hay que eliminar la idea de una identidad común, ciertamente, este lugar es muy importante para, en un primer paso, delimitar la búsqueda del lugar propio; como también resulta necesario para hacer frente en las luchas políticas, reconocerse como un colectivo otorga fuerza y credibilidad dentro de una sociedad basada en la exclusión e invisibilización de la diversidad humana. Reconocernos como sujetos precarizados ante el ejercicio de las instituciones pensadas para y por sujetos privilegiados. Pero articularse no es sinónimo de alienación, cuando las acciones entre hermanas son concebidas desde el amor y el respeto.

Intentemos descubrir también la singularidad de nuestro amor hacia otras mujeres. Lo que podríamos llamar (pero no me gustan estas palabras-etiqueta) entre muchas comillas “homosexualidad secundaria”. Con ello intento designar simplemente una diferencia entre el amor arcaico a la madre y el amor hacia las otras mujeres-hermanas. Este amor es necesario para no seguir siendo servidoras del culto fálico, u objetos de uso y de intercambio entre los hombres,

objetos rivales en el mercado, situación en la que nos han puesto a todas (...) pienso que, para descubrir la propia identidad sexual, es importante saber que para nosotras existe otra relación con el goce, distinta de la que funciona según el modelo fálico (Irigaray, 1985, p. 43).

La liberación de la mujer será efectiva cuando la llevemos a cabo “en la calle, en la casa y en la cama” y derribemos los lugares de opresión y negación desde los cuales se estructura el SSG patriarcal. La reivindicación del lesbianismo, por ejemplo, ha sido uno de esos lugares comunes que han ensalzado las feministas en contra los principios de heterosexualidad y prohibición del incesto impuestos por la patrilinealidad y en pro del descubrimiento del deseo propio y el derecho de amar libremente.

Así, como la identidad común es importante para articular y ampliar los lugares de representación, también lo es el distanciarse de él para descubrir nuestro lugar único e irrepetible.

III.METODOLOGÍA. ANÁLISIS DISCURSIVO.

Para esta investigación se llevó a cabo un análisis narratológico centrado en las instancias del discurso, a decir, en el enunciado y la enunciación tanto a nivel global como de estructuras específicas del texto. Además, se ha requerido de concepciones y debates externos en torno a la teoría psicoanalítica y la teoría feminista para situar y hacer dialogar la propuesta escritural de Anaïs Nin respecto del lugar de la subjetividad femenina en la cultura occidental.

Considerando la terminología de Benveniste, será entendido por enunciado aquel discurso que ha sido emitido por alguien y, por su parte, se entenderá por enunciación aquella instancia que configura el discurso. Dicha terminología es aplicable tanto a los actos de habla reales como ficcionales. En esta ocasión, el enfoque será puesto en la enunciación y enunciados a nivel de ficción, cuestión que, antes que todo, nos permitirá valorar el texto en su condición de novela.

Paul Ricoeur, anuncia la dinámica de discurso dentro de los actos de habla de ficción a un nivel acotado: “la enunciación se convierte en el discurso

del narrador, mientras que el enunciado integra el discurso del personaje.” (Ricoeur, 1995, p. 513). Este esquema resulta satisfactorio cuando la narración es llevada a cabo en tercera persona respecto de un personaje. Sin embargo, es posible acotar aún más la cuestión, por ejemplo, cuando la narración es llevada a cabo en primera persona por la voz de la protagonista, así la instancia enunciativa pasa a ser la personaje y el enunciado su propio discurso, pudiendo situarse a sí misma como objeto de su enunciado o, en su defecto, a otro personaje.

Además de identificar la instancia enunciativa, resolveremos de qué manera esta se posiciona respecto del enunciado, a decir, respecto de los personajes y del resto de los elementos del relato. Para esto, es necesario distinguir aspectos como el punto de vista y la voz – es posible que coexistan muchas voces dentro del relato, como en el caso de la novela polifónica-, lo que permitirá identificar sus grados de cercanía o empatía hacia el objeto del enunciado, grados de conocimiento de la diégesis, perspectiva respecto a los hechos, tales como, una mirada crítica o la de un mero espectador.

Por una parte el “punto de vista” designa en una narración en tercera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí (...) la posibilidad de adoptar puntos de vista variables - propiedad inherente a la misma noción de punto de vista- da al artista la ocasión, sistemáticamente adoptada por él, de variarlos en el interior de la misma obra, multiplicarlos e incorporar sus combinaciones a la configuración de la obra (pp. 522 - 523)

Esta noción y sus variantes resultan fundamentales para el análisis de la novela contemporánea, sobre todo en esta ocasión, ya que la instancia enunciativa de “La Voz” comparte muchas características con lo descrito.

El punto de vista toma cuerpo, en primer lugar, en el plano *ideológico*, en el de las evaluaciones, en la medida en que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra en todo o en parte. Puede ser la del autor o la de los personajes. Lo que se llama “punto de vista autorial” no es la concepción del mundo del autor real, sino la que gobierna la organización de la narración de una obra particular (p. 523).

Este último término puesto a disposición permitirá develar de manera más consistente la configuración de un discurso que establece diálogos con otros tantos discursos, exponiendo sus lógicas para problematizarlas, creando un lugar nuevo de enunciación, con pensamiento auténtico y revelador que permite la creación de nuevos discursos. El “punto de vista autorial” es clave para situarnos en la pregunta ¿desde qué lugar se enuncia?, o tal vez, de un modo más apresurado ¿cuál es ese lugar nuevo – otro- de enunciación?

Para lo anterior, es necesario que consideremos lo que propone Kemy Oyarzún desde una perspectiva lacaniana, respecto al análisis de discurso de la enunciación:

El análisis de cada obra deberá por lo tanto considerar de qué modos enfrenta el texto aquel drama onto y filogenético de la Prohibición y el Deseo del Sujeto; es decir, cómo y a qué contenidos reprimidos presta el arte su voz, pero también de qué forma se enfrenta la obra misma en su totalidad a los límites impuestos por el Deseo del Sujeto al deseo del imaginario, gestando chispazos de júbilo subversivo(...) El intento de la literatura contemporánea es negar no ya meramente los contenidos ideacionales reprimidos, sino ir un paso más allá; negar la función represiva de la propia ficción poética (Oyarzún, 1989, pp. 26-27).

Ciertamente, esta teoría problematiza la enunciación y el enunciado desde la dinámica del deseo y la represión situada en el lenguaje, lo que se ajusta al contenido y forma en que el texto representa en la pugna que se lleva a cabo en el proceso de búsqueda que llevan a cabo los personajes, reflejada claramente en los discursos que reproducen tanto ellos, como las narradoras. La investigación develará la complejidad del asunto tanto en la expresión, como en su imposibilidad de acceder o de equiparar la experiencia con el lenguaje. Uno de los lugares problemáticos en el texto es la crítica hacia el lugar del psicoanálisis en la búsqueda del sí mismo, como también el lugar del psicoanalista dentro de la terapia.

Si agregamos a este análisis discursivo una perspectiva de género, resulta aún más provechoso, puesto que, de esta manera podremos reconocer algunas lógicas de dominación o subversión respecto del Orden Simbólico, Sistema Sexo-Género, discursos institucionales, tradición literaria y otros. Sin embargo, nuestra tarea principal consistirá en reconocer todas aquellas huellas dispuestas en el texto que expongan un discurso específico sobre el proceso de autoconocimiento y la importancia que en este tienen las dinámicas de deseo y represión que protagonizan los procesos de subjetivación e intersubjetivos.

El análisis está centrado en la representación “de agentes, seres que piensan y sienten; mejor: seres capaces de expresar sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones” (Ricoeur, 1995, p. 513).

Es necesario centrar el análisis en este aspecto, ya que la narración se concentra en la representación de la protagonista en distintos niveles de profundidad, disponiéndose la acción en función de este elemento, el cual se conforma como un nuevo símbolo de lo femenino, que se distancia del símbolo mujer construido antaño por la tradición occidental.

Otro término que aporta a este análisis discursivo es el de *mise en abyme*, *relato especular* o *reflejo*, definido por Lucien Dällenbach:

(...)reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato. Se manifiesta ahora, subrayado por esta frase, el hecho de que todo el reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una meta significación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema (Dällenbach, 1991, p. 59).

De esta manera, podemos acercarnos de una manera formal tanto al enunciado como a la enunciación, cuestión que nos permitirá complejizar el análisis.

IV. ANÁLISIS TEXTUAL Y DE DISCURSO

Uno se extravía, busca el alma en el cuerpo y el cuerpo en las cenizas. Hasta que llega el punto en que los espejismos se hacen patentes: un trozo de espíritu brilla sobre la piel, pero la imagen procede de los ojos. Uno llega a saberlo y se rehúsa a enfrentarlo. Así nace la cobardía.

Verónica Jiménez

La apuesta narrativa de esta novelette resulta muy interesante, en tanto que el relato ha sido dispuesto como una habitación llena de espejos que reflejan un elemento único y total: la protagonista de esta historia. La fusión de los elementos narrativos -a decir, narración, espacio, tiempo, acción y agentes- en la figura de la protagonista, la elevan a la categoría de personaje omnipresente dentro de la obra.

La trama del relato puede presentarse de la siguiente manera: en un primer nivel de narración, una mujer llamada Djuna, en un estado de vigilia siempre difuso, que divaga entre sus sentimientos y recuerdos, reconstruye de manera fragmentaria un relato en torno a las prácticas que se dan en la consulta psicoanalítica encabezada por la Voz. El segundo nivel del relato

comienza con la narración de la experiencia de la protagonista en dicho espacio, tanto como paciente, como confesora del psicoanalista y de Lilith, otra paciente, que de alguna manera ocupa el lugar de su doble. Esta situación le permite reconstruir el proceso de auto búsqueda que inicia con la terapia analítica.

Este nivel del relato también incorpora las confesiones de otros pacientes. En primer lugar, está la confesión de Mischa, un joven con una pronunciada cojera y una parálisis en su mano derecha, quien, a partir de sus frustradas relaciones intersubjetivas, devela un problema de estancamiento en el triángulo edípico que manifiesta en la inmovilidad de su cuerpo y actuar. A medida que la sesión psicoanalítica transcurre, éste se va despojando de la Ley del Padre, comenzando un proceso de comprensión y reconciliación del personaje con su propio cuerpo; mientras que el sujeto limpia el dolor de su pierna coja y de su mano paralizada, las reconoce y las acepta como partes de sí mismo. Entonces, “El dolor ya no era tan monstruoso, sino un simple dolor humano” (Nin, 1982, p. 284).

Por otro lado tenemos a Lilith, cuyas confesiones se presentan de manera intermitente dentro de la consulta de la Voz. Es un personaje que representa un gran conflicto identitario que tensiona los lugares y

representaciones de masculinidad y feminidad, pugna en la cual se halla estancada la búsqueda del deseo propio.

Un episodio revelador es el que gira en torno a la confesión de Lilith a Djuna sobre su enamoramiento con la Voz. La protagonista le advierte de los peligros de la ilusión en la que está situando su deseo “En un momento u otro tu cuerpo se revelará porque se trata de algo que no es real” (315). A partir de dicha problemática, comparten su experiencia femenina respecto del amor y el sexo en una relación horizontal, identificándose en una sola experiencia y fundiéndose la una con la otra en el exquisito goce carnal. Esta situación permite a Lilith acceder a una relación de tintes platónicos con la Voz, al cual no es capaz de amar de manera física, puesto que configura su deseo en el rol que encarna su amado, prendándose de un ser ante todo comprensivo, con una mente brillante, manteniendo así la ilusión del “hombre total”.

En tanto que Lilith convive con la Voz, contempla y sufre el proceso de subjetivación de éste, el que se desarrolla en la medida que se ha despojado de su rol paternalista, dejando así entrever sus sentimientos y deseos, a lo que Lilith responde calificándolo como “un adolescente mal desarrollado, un histérico”, “un ser desorientado, caótico, ciego”, “un niño que se lamentaba(...) un niño lleno de añoranzas, impaciente, irritable, solitario” (327). Es entonces cuando ambos procesos de autoconocimiento se entrecruzan, generando una gran crisis e incompatibilidad en términos de búsqueda, a raíz de la desilusión

del objeto deseado, y por ende, la desilusión de la búsqueda de Lilith, quien, hasta el momento no ha sido capaz de encontrarse a sí misma de manera auténtica y absoluta.

Cuando culmina el relato de la memoria de la protagonista, comienza el tercer nivel de narración, el del sueño de Djuna por parte de la voz de la propia protagonista. De esta manera, podemos acceder al espacio de su subjetividad desde otra perspectiva, en el inconsciente puro, en la deformación del sueño, en el ocultamiento del símbolo. El sueño es representado con una serie de imágenes y símbolos sin cohesión alguna, pero es allí donde se consuma el milagro al sincronizarse la vigilia y el sueño en un sólo éxtasis.

4.1. El Hotel Chaotica

El primer nivel del relato será considerado como aquel que se inicia con la proyección de la imagen de Djuna recostada en su cama. En este cuadro inicial se presentan dos elementos fundamentales para la trama, a decir, la protagonista, Djuna y el espacio principal: el Hotel Chaotica. Ambos elementos se presentan al mismo tiempo, ya que la configuración de ambos en el relato se encuentra imbricada. Los límites entre uno y otro elemento son difusos y cada uno se proyecta en el otro.

A la gente que sube y baja en los ascensores no se le permite nunca atravesar violentamente el último techo y pasar al espacio puro, ni se le permite nunca horadar el último suelo para entrar en las regiones demoníacas de debajo de la corteza terrestre. Cuando alcanzan el punto más alto, vuelven a bajar en picada hacia el pasado reposo de la oscuridad. Para Djuna el ascensor no se detienen en las terrazas. Está segura de que atravesará el techo e irá más allá, como hace ella con sus sentimientos, estallará en una ascensión. Cuando el ascensor se para en seco en la planta baja ella experimenta un momento de angustia; el ascensor no se parará aquí, sino que irá a enterrarse más abajo, donde hay histeria y oscuridad, pozos, prisiones, tumbas (267-268).

La representación de la protagonista carece de descripción prosopográfica en pos de insistir en la focalización interior mediante la cual la narradora posibilita el acceso del lector hacia ella. La manera en que la protagonista se apropia de los elementos del espacio, sin siquiera levantarse de la cama, contrapone la pasividad de su cuerpo con la actividad de su mente, la cual se representa en un divagar constante mientras yace en su lecho recordando “todas estas cosas que ella ha vivido y que tantos otros están viviendo ahora” (269).

Esta misma imagen estática será dispuesta a lo largo de todo el relato, con motivo de articular el resto de los niveles narrativos con el primero, sugiriendo que existe la acción de todo el relato converge en la acción primera del constante recordar de la protagonista. Pero este tipo de narración que se dispone a modo de sugerencia, oculta un conocimiento que se despliega entre la narradora y la protagonista. En este sentido, es posible plantear un grado de cercanía entre ambas, una especie de complicidad que deja afuera al lector, al

cual se le interpone un velo de la ilusión, la confusión entre una imagen y otra, negando la certeza del objeto del enunciado en su totalidad. No será hasta que culmine el segundo nivel narrativo cuando se revele que “No era el Hotel Chaotica el que tenía muchas habitaciones, sino ella, Djuna” (328).

El espacio incierto de la mente de Djuna se caracteriza por escasear de esquemas mentales o razonamientos lógicos, nutriéndose más bien de procesos como la percepción, la intuición y los sentimientos. Tales son los procesos que destaca la narradora dentro de la dinámica mental que han sido situados en un lugar anterior al pensamiento -en la acepción humanista del término-, configurando un sujeto que aprecia la riqueza de su actividad inconsciente -invisibilizado y hasta desvalorizado por la cultura- antes que la frialdad del juicio o la reproducción de la palabra dominante.

Esta representación se encuentra en sintonía con una concepción del sujeto más allá de los límites de la racionalidad, de sus límites. Carl Gustav Jung, define cuatro tipos de conducta humana que permiten guiar el consciente a través de distintas maneras de experimentar el mundo “La percepción nos dice que algo existe; el pensamiento nos dice lo que es; el sentimiento nos dice si es agradable o no; y la intuición nos dice de dónde viene y a dónde va” (Jung, 1995, p. 61). Así, un sujeto tenderá a ocupar algunas de estas conductas más que otras. En el caso de Djuna, vemos que predomina el uso de la intuición, la

percepción y el sentimiento. Pero ese sentimiento se acerca más bien al juicio estético que a lo racional, es decir, se enfrenta a aquello que suscita placer a su imaginación.

La representación del espacio del “hotel más alto de la ciudad”, la “torre de Babel”, el “convento de adulterios” (Nin, 1982, pp. 267-268), el que presenta una estructura monumental, que acaba justo en el contacto con dos infinitos, como lo son el espacio exterior y el inframundo. En primera instancia, la estructura del hotel funciona como un espacio de control, ordenador, restrictivo. Destaca la expresión “no se le permite”, la cual contienen una serie de posibilidades, ¿a razón de qué se le prohíbe a la gente ir más allá del edificio?, ¿quién prohíbe?, ¿por qué Djuna anhela traspasar los límites del edificio en el ascensor mismo?

Así, los límites y divisiones del edificio, involucran de una u otra manera a la protagonista. Es la cima del hotel la que limita con el infinito superior, lugar donde Djuna proyecta la experiencia de lo sublime al vislumbrar la idea de la ascensión en su pura imaginación. Contemplar los límites le basta para poder ver más allá de estos y saborear esa presencia-ausencia que la lleva a rozar el goce y a intuir la explosión del éxtasis, estado que será invocado constantemente por la protagonista. El sentimiento que nace de su posible contemplación se sitúa anterior al pensamiento y más cercana a la intuición,

puesto que, solo ella puede experimentar lo que podría estar más allá de los límites de la estructura del hotel. La mirada estética depende exclusivamente de la perspectiva desde la que se sitúa el sujeto respecto del objeto, así “solo en relación al sujeto puede afirmarse su belleza” (Bozal, 1999, pp. 49). Pero no existe la contemplación directa de una imagen que le provoque placer, sino que es más bien el deseo de contemplarlo, es la *sospecha*, la que mantiene vivo su deseo de traspasar los límites.

En el sentido inverso, opuesto a la cima del edificio, se sitúa el oscuro precipicio, donde son abismados aquellos sentimientos que nacen de la inmovilidad y la duda. El hecho de que se proyecte hacia lo más profundo, lo aleja sobremanera del límite que promete la liberación. En aquel precipicio recae todo el peso de la represión, la rabia y el miedo. De igual manera, los sentimientos angustia e histeria son abismados por el precipicio en las abrumadoras confesiones de los pacientes, tal como se evidencia en el segundo nivel del relato.

El uso del objeto del ascensor recorriendo los pisos del hotel desde el éxtasis a la crisis neurótica funciona a modo de transposición de lo que será el recorrido que posteriormente Djuna inicia, recuperando de entre los recovecos de su memoria, evocando diversos casos que destacan por la amplitud de experiencias emocionales.

En el fragmento citado se presentan los conceptos de angustia e histeria, los cuales pueden ser interpretados como manifestación emocional de crisis en los sujetos referentes a la existencia misma. Ambos conceptos han sido tradicionalmente considerados y utilizados por instituciones médicas y psicológicas como síntomas neuróticos de una persona enferma. Tal y como presentamos anteriormente en esta investigación, la definición de *neurosis* e *histeria* que hace Sigmund Freud las sitúa respecto a la relación problemática entre el sujeto y la cultura, la que se manifiesta a nivel interno y exteriorizándose bajo ciertos síntomas como la angustia, inmovilidad mental, sentimiento de culpabilidad, el nerviosismo, la obsesión y otros.

La situación conflictiva entre el sujeto y la cultura es mediada a través de la represión, el control, la violencia ejercida sobre el deseo para coartarlo dentro de los límites deseables para un orden cultural específico. De esta manera, podemos hacer coincidir el peso de la estructura del hotel, que demarca los límites del interior con lo exterior, y el peso que la cultura o las estructuras sociales hacen recaer sobre la experiencia individual del sujeto. Resulta significativo que justamente estos sentimientos y emociones se proyecten en el edificio, puesto que hacen coincidir a través de la transposición metafórica la estructura hotelera con la estructura social, siendo los procesos externos que dificultan el desarrollo de los sujetos.

Djuna, sin embargo, es un personaje que tiene la capacidad de rebasar la estructura, guiándose por su deseo como por el causal de un torrente imparable, ya sea fundiéndose con el hotel o proyectándose más allá de éste, ampliando así la idea imperante de lo preconcebido. Un sujeto que ansía el hallazgo de algo que la desborda, emprende la búsqueda en la fluctuación de su ser toda.

Pero volvamos a la enunciación. El primer nivel de la narración está de alguna u otra manera negando la continuidad de la trama. Cuando la narradora toma distancia del mundo interior de Djuna y se sitúa como una espectadora, ésta nos recuerda constantemente la imagen de la protagonista inmóvil en su lecho; a este nivel no existen las relaciones intersubjetivas, ni el contacto con el exterior, puesto que es la actividad introspectiva la que nos proporciona la acción. La trama se sitúa en la actividad interior de Djuna, es allí donde se inicia la búsqueda, sin saber específicamente de qué, pero se expone un claro cuadro contemplativo hacia sí misma. Es como si en cada paso que Djuna da por los pasillos del hotel diera un paso dentro de su mente, contemplando, dilucidando y disolviendo las estructuras que la conforman.

Tal vez no sepamos qué es lo que busca Djuna en específico, pero sí sabemos dónde lo busca; en su mente. También sabemos cuál es el método

que utiliza para encontrarlo: el recuerdo, la memoria, la intuición, el sueño. Estos procesos nos develan otra vez un nuevo aspecto: son lugares de la mente que se corresponden con el lugar del inconsciente.

El hecho de que la narración del relato sea en tercera persona coincide con el grado de conocimiento al que aspira la protagonista respecto a su búsqueda. La narradora tiene un grado de cercanía y empatía con la protagonista muy estrecha, a tal punto que coincide con el punto de vista de espectadora que Djuna adopta ante la tarea de emprender el hallazgo de lo que aún resulta difuso para ella misma. El grado de cercanía resulta tal que, ya en el tercer nivel del relato, sus voces se funden gracias al uso de la primera persona, en la narración de los sueños de Djuna.

Tal como ha sido formulado, es reconocible que el punto de vista de la narradora en tercera persona se preocupa especialmente por la focalización en los personajes, puesto que se adentra en los fenómenos inconscientes y conscientes – predominando el primero, pero asumiendo que los límites son difusos- de las subjetividades que aparecen en la obra, sobre todo de la protagonista. Sin embargo, este punto de vista va cambiando según los grados de cercanía en los que se posiciona la narradora. De pronto, la narradora se nos acerca sobremanera al proceso de experimentación de Djuna, permitiendo la complicidad con la protagonista.

De cierta manera Djuna es omnipresente en la narración, se encuentra proyectada, traspuesta, constantemente en el resto de los elementos del texto, de manera velada, ambigua, que sólo es esclarecida hacia el final de la narración: “No era el Hotel Chaotica el que tenía muchas habitaciones, sino ella, Djuna, cuando yacía en su cama, reuniéndolas todas, los estratos y todas las cosas que todavía no eran.” (Nin, 1982, p. 328)

Este enunciado es clave para entender la estructura especular del segundo nivel del relato, ya que en él se reconoce el artificio que se ha llevado a cabo en la representación, el juego de espejeo entre elementos, la trasposición de una estructura por otra.

4.2. La Memoria

Respecto al segundo nivel de narración, tenemos a Djuna dentro de la consulta analítica de la Voz, éste último presentado como “ese hombre sin identidad, la Voz de todo lo que ella no conocía pero que estaba en ella esperando salir a la luz. La Voz del hombre que la ayudaba a renacer” (269), también nombrado como, “el moderno sacerdote” (268), “el sustituto de Dios” (269), “ un padre”, “un alquimista capaz siempre de transmutar el dolor”, “la

persona ante la cual uno podía volverse pequeño otra vez”, “el hombre total”, “la efigie que respondía a todas las preguntas” (303), “un símbolo”, “una voz impersonal” (304).

A diferencia de Djuna, este personaje se caracteriza por cumplir un rol específico: el de terapeuta dentro de la consulta, que es el espacio principal del segundo nivel del relato, una habitación que funciona a modo de microcosmos dentro del Hotel Chaotica, en la que se articulan las relaciones del resto de los personajes -Djuna, Lilith y Mischa- así como el inicio de sus búsquedas introspectivas de sí mismos. Sin embargo, no es el lugar donde culminan ¿Es que acaso la búsqueda del sí mismo culmina alguna vez?

Resulta productivo para el análisis y la reflexión en torno a esta búsqueda considerar el *proceso de individuación* planteado por Carl Jung, ya presentado en esta investigación, y que implica la importancia de la superación del *yo*, de sus límites ensimismados, escuchando aquello que somos más allá de nuestra consciencia, de lo que hemos construido como identidad. Es un proceso de autoconocimiento que no acaba nunca, pues no se basa en la certeza del *yo*, sino que más bien en la constante búsqueda del ser en la fluidez del espíritu y de la perspectiva de sí como un ser inacabado. Esta búsqueda es única e inigualable, jamás existirá un proceso igual al otro, cada sujeto debe descubrir sus ritmos y sus métodos propios para alcanzar el equilibrio y el

éxtasis de la experiencia, y esta diferencia en la experiencia de sí, de su búsqueda, se encuentra expresada en cada uno de los personajes que acuden a la Voz a su manera específica, enfocados en recuperar y destacar el espacio de las emociones, la intuición, los sentimientos, los afectos, la fantasía, el deseo y el sueño.

En una narración como ésta, el sujeto de enunciación se posiciona desde su escritura en el lugar anterior a lo consciente, a la razón, al logos, donde el Hombre Civilizado es devorado por la fragilidad de su mente, por el desconocimiento de *sí mismo*.

La primera personaje presentada como paciente es Djuna. Su experiencia es narrada desde su primera asistencia a la consulta, en la que se refleja un trato distante y vertical establecido entre ella y su confesor. Djuna se siente aquejada por su incapacidad de conciliar su propio ritmo con el ritmo de las gentes que circulan alrededor de ella. Su ser encarna la problematización misma de una sujeta escindida por dicotomías, pues ella misma es dos: la “Djuna cotidiana” y la “Djuna grande” (270). La primera de ellas personifica el miedo, la duda, el sentimiento de pequeñez, y la segunda personifica a la figura ideal de ella misma, sin miedos, activa y deseante. “Confundo los estados de ánimo, que cambian y pasan, con las personas” (270).

Frente al resto de la gente circulando por la existencia, Djuna presenta una inmovilidad que le configura una nueva imagen como espectadora -antes era espectadora de los recuerdos que pasaban por su cabeza- que es capaz de distanciarse del resto del tumulto, pero en esa capacidad radica también su imposibilidad de fluir en el entorno, su posición olvida el experimentar de la vida; “- Me paso horas contemplando el río. Lo que me obsesiona son los desperdicios. Miro las flores muertas que flotan, con los pétalos completamente abiertos, sin vida, flores sin pistilo. Muñecas de goma rotas que se bambolean como fetos. Cajones llenos de hortalizas marchitas, botellas con el cuello roto(...)” (271). Nos enfrentamos aquí a una *mise en abyme*; Si articulamos esta estructura con la totalidad del texto podemos decir que tenemos a Djuna recordando que recordaba, esta vez, recostada en el diván donde es analizada por la Voz.

También este enunciado refleja otros elementos, como los desperdicios, que funcionan a la manera del símbolo onírico; la deformación de la imagen en pos del ocultamiento, tal como ocurre en el sueño. La flor abierta, como símbolo femenino, podría situarnos en la apertura del sujeto femenino mismo, la carencia de pistilos podría remitirnos al conflicto que enfrenta con la masculinidad, la botella a la fragmentación de lo que antes había sido sólido y uniforme.

Al salir de la consulta, la protagonista es capaz de mirarse desde una perspectiva otra, ya no teme fluir, a ser “parte del fuego” (272), a salir de su espacio de confort y así experimentar, desbordarse a sí misma hacia el espacio que la rodea, apropiarse de un nuevo ritmo, al movimiento, a volver su ser permeable de otros elementos como la música. Ahora siente que puede volverse una con el otro, ya que ha logrado liberar su deseo, como un río que se desborda sin destino alguno, tan solo en la fascinación de ser libre.

Pero la dinámica entre ambos no se limita a la rigidez del diván, puesto que pronto los papeles de analista y paciente se invierten. Para revisar esta relación, a continuación se plantea un cuadro comparativo en el que son expuestos y problematizados tanto Djuna como la Voz en su rol de psicoanalistas.

Por una parte, tenemos a la Voz, quien es presentado como una figura - o más bien, posición- “impersonal”, representando una voz capaz de otorgarle significado al sinsentido en el que se ahogan los confesantes que se ponen a su disposición, es por lo tanto un discurso estructurador de la realidad, es la voz convincente de la verdad, como también es la mirada imparcial que se alza desde la cúspide del diván, la mirada vertical, que disipa las tinieblas y las ilumina, la mirada profesional, provista de autoridad por el caos amalgamado de las subjetividades problemáticas. Pero, como tal, carece de subjetividad, de problemáticas, incluso carece de un rostro. El concepto de voz dentro del Orden

Simbólico de la Cultura Occidental bajo la concepción del Sujeto Cartesiano es fundamental para entender las posiciones de poder, puesto que, justamente es concebido como sujeto aquel que posee pensamiento y que es capaz de hablar por sí mismo. Pero también es la voz autorizada, aquella que se acerca a la verdad mediante el raciocinio y la lógica.

La Voz se presenta como sin cuerpo, no deseante, revestido o concretizado solo en el lugar jerárquico de psicoanalista. A propósito de este lugar de autoridad fantasmagórica que tiene la voz, el filósofo Jacques Derrida, en su obra *Espectros de Marx*, plantea que “Como no vemos a quien nos ve, y dicta la ley, y promulga la inyunción (...), como no vemos a quien ordena: ‘jura’ (*swear*), no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz” (Derrida, 1998, p. 20). La posición incorpórea dominante, que solo se manifiesta a través de una voz, provoca “sumisión esencialmente ciega a su secreto, al secreto de su origen” (21). Tal es el misterio sobre el cual se encuentra revestido el personaje de la Voz, su descorporización y la represión de su propio deseo constituyen el mecanismo a través del cual erige su posición de poder. Por eso, cuando pierde su secreto, cuando se revela vulnerable, pierde también la autoridad. La capacidad - o incapacidad- que ha desarrollado el ser humano de otorgar autoridad a aquel que se erige en la cúspide de la sociedad (políticos, profesionales, autoridades locales) pasa por su propia deshumanización. Como se niega al sujeto dentro de las instancias formales o

institucionales, lo único que queda es su voz -o su firma- y es desde ese atributo específico desde la cual se mide la validez de una persona dentro de un sistema determinado.

Revisemos en la siguiente cita la impresión que la Voz causa en Lilith dentro de la consulta:

No sé qué va a pensar de mí. No puedo verle la cara, y eso me pone nerviosa. No puedo contárselo todo porque a lo mejor no querría usted verme más. Georgia me dijo que aquí uno se echa en el diván y habla; que es como hablar con uno mismo, sólo que esa Voz habla y lo explica todo y las cosas ya no duelen (...) pienso que si no encuentro más cosas que contarle no podré volver aquí y me da miedo que esto termine, me da miedo que usted piense que no estoy lo bastante enferma (Nin, 1982, pp. 276-277).

En el presente fragmento se nos revelan varios aspectos interesantes en torno a la figura del psicoanalista. Como un aspecto positivo, podemos destacar la actividad autocontemplativa hacia la que el análisis estimula a sus pacientes, una especie de desdoblamiento que permite situarse a Lilith como observadora de sí misma, dicha actividad permite a los sujetos reconocerse y pensarse de una manera mucho más amplia, tal como menciona Lilith más adelante; “he sentido que ahora tengo algo que usted no puede quitarme” (279). Sin embargo, en el enunciado anterior, podemos ver una serie de obstáculos provocados por la relación vertical en la que se sitúa el terapeuta respecto de su paciente. Una sensación de inferioridad, y por lo tanto de inseguridad, de miedo al ser juzgada por la verdad autorizada de un juez que desconoce, que

carece de dudas, de afectos y de caos, dejando en evidencia la incapacidad de certeza que tienen sobre sí mismos de sus pacientes.

Lilith, por su parte, encarna un discurso crítico frente al proceso de desubjetivación de la Voz en su rol de terapeuta, como también el desequilibrio que genera el tipo de relación que se plantea en la consulta al ejercer la Voz el rol del Padre y su ley sancionadora, que establecen en él la autoridad de la que dependen los criterios y juicios aplicados a los pacientes en el proceso de revelar sus debilidades, de desnudar su mente hasta la humillación.

Lilith lucha contra esta posición que oculta, encierra en lo íntimo al sujeto detrás de la Voz; “Sólo lo he hecho porque me interesa usted como ser humano, porque quiero saber algo acerca de ese hombre al que todos utilizamos y al que nadie conoce de verdad” (305), intentando despojarlo de su rol para acceder a la persona que hay detrás de la máscara de terapeuta. Después de muchos intentos, la Voz cede a desnudar al hombre caótico que hay en él, confiesa sus miedos, sus deseos y su verdadera identidad; “¿Sabes lo que más temo en el mundo? Ser amado como un padre, como un médico. Y siempre me aman de esa manera” (324), incluso reconociendo su interior, la manera en la que ha sacrificado su propia vida bajo la máscara de terapeuta ha hecho estragos: “El cuerpo le era negado(...) su cuerpo era la idea hecha carne, la idea obstaculizando siempre los gestos naturales, la idea erguida y

obstaculizando el ritmo. (...) La vida de la mente había marchitado el cuerpo demasiado pronto” (322). Su posición privilegiada ha logrado condicionar al sujeto que hay en él y la imagen que proyecta hacia el resto. El poder lo ha condenado a no bajar de su pedestal para amar y coexistir entre los mortales.

Por otra parte, se presenta a Djuna cumpliendo el rol de confesora del confesor: “Todo lo que pasa a la habitación de la Voz él lo vierte ahora en ella para liberarse de su peso. Ella sigue las confesiones, todas las angustias se repiten en ella” (273). Esta dinámica evoca los procesos en que psicoanalistas acuden a otro terapeuta para disipar sus mentes tanto de sus propios conflictos personales como de la sobrecarga laboral a la cual están sometidos, a raíz de la multiplicidad de casos que tienen a cargo. Así mismo, en tanto tal, este episodio nos remite hacia la experiencia de la propia Anaïs Nin como confesora de Otto Rank en el período de tiempo que trabajaron juntos como psicoanalistas en Nueva York, así como los grandes debates que desarrollaron sobre psicoanálisis y la mente de la mujer.

Ambos personajes han sido dispuestos en evidente juego reflectivo: “Sintió la inquietud de la Voz, sentada y escuchando todo el día, inmovilizada en sus confesiones, disfrazada por el anonimato de la visión, y deseando desempeñar un papel activo y personal en estas escenas perpetuamente reflejadas en él” (309). La dinámica en la cual fluyen coincide con lo que el

escritor romántico Jean Paul denominó como *rasgo del ingenio circular*, el cual, “consiste en que una idea se oponga al rasgo del ingenio circular de sí misma, aunque no por ello deje de firmar con su no-yo la paz del parecido, nunca la paz de la igualdad” (Dällenbach, 50). Esta estructura resulta bastante sugerente, en cuanto a los dos casos que contrapone, puesto que la figura de Djuna se proyecta en la de la Voz destacando sus lugares de debilidad. La manera en que la narradora focaliza la narración, a decir, una perspectiva siempre objetiva y distante respecto a la Voz -que corresponde con la que él tiene hacia sus pacientes- y un acceso total y profundo a la interioridad de Djuna da como resultado una perspicaz parodia que ridiculiza la postura objetiva e imparcial de la Voz frente a la parcialidad y deseo desmesurado de Djuna.

Sumado a lo anterior se plantea una relación de horizontalidad. La postura y proxemia que adopta en la terapia estimula la familiaridad y relajó, llegando incluso a crear un ambiente de intimidad, tal como en el siguiente fragmento;

El hombrecillo a quien nadie veía nunca estaba mirando por la ventana.

- Mira -dijo- en el parque están patinando. Está tocando la orquesta. Ahora podría estar paseando por la nieve mientras toca la orquesta (288).

Esta disposición de los cuerpos en el espacio ya evidencia un gran cambio de la manera en que se desarrolla la confesión. La disciplina que

impone el diván es considerada un elemento obsoleto. Así como también el uso del *tuteo*, elimina la formalidad que antes había impuesto el *ustedeo*, permitiendo que los actantes se despojen de los grados de formalidad, propiciando así un ambiente de confianza mucho mayor. A partir de esta nueva atmósfera creada, la Voz reflexiona sobre las relaciones que mantiene con sus pacientes: “Estoy descubriendo que todos somos iguales, y mis pacientes no quieren de ninguna manera que yo sea como ellos” (308).

El personaje de Lilith también se confiesa ante Djuna. Ciertamente, en ésta última los límites entre terapia, amistad e intimidad son mucho más difusos, a lo que se suman muchos más elementos de cercanía entre ambas personajes en el ámbito de la confesión.

- Entrando con desenfreno hacia la habitación de Djuna, Lilith le comenta:
- Me estoy enamorando de la Voz. Tengo la impresión de que es un detective del espíritu, y de que el día que me capture le amaré, con un amor absoluto.
 - Es un espejismo -replicó Djuna. (...) ¿Sabes lo que le ocurre a una mujer cuando persigue a un espejismo, cuando tiene una relación amorosa con un espejismo?
 - ¿Qué puede ocurrirle? Es poesía (315).

Lo que el entendimiento y el psicoanálisis condena, la poesía lo revive y lo exalta, con la misma facilidad con que puede destruirlo. Este diálogo refleja parte del proceso de ilusión y desilusión de Lilith respecto del objeto de su deseo. El juego de luces y sombras en el que está sumida la figura de la Voz logra mantener a Lilith expectante respecto de su verdadera identidad, en ella se debaten la imagen del Padre y la del sujeto deseante. El espejismo del que

habla Djuna apunta a la fragilidad del deseo de Lilith, quien elogia a una figura despersonalizada -de la cual desconoce en intimidad- destacando la forma en que ha alimentado la idea de un ser capaz de restablecer el equilibrio del mundo salvando las mentes fundidas en el caos de la incomprensión, mientras ignora al “niño lleno de añoranzas, impaciente, irritable, solitario” (327) que al momento de conocer, desprecia.

Se agrega a lo anterior las dificultades que presenta el proceso de búsqueda del deseo propio y la delgada línea que existe entre establecer relaciones que propicien la liberación del sujeto para sí y las que replican relaciones de subordinación o que sean utilizadas por el sujeto como lugares de confort antes que de experimentación. Es por esto, que se vuelve tan importante en este estudio la idea de la ‘emancipación del deseo’ puesto que ésta apunta a la liberación total del deseo no obstante los límites del yo, situación que precisa el experimentar en lugares nuevos y diversos.

Para profundizar en dicha situación, Djuna comparte con Lilith su propia experiencia, para advertirle de las consecuencias que traerá su relación amorosa con la Voz. “Eso es lo que me ocurrió a mí, perdí al padre que tenía en él, por voluntad mía. Le tenté en su condición de hombre y, cuando se convirtió en un hombre y me deseó, me encolericé como si mi actitud hubiese sido solo

una prueba, una prueba para el salvador que hay en él. Y no es ningún salvador. Él también está intentando salvarse.” (315).

La estructura de este enunciado resulta muy particular, puesto que hace coincidir un mismo proceso y un mismo objeto de deseo en ambas mujeres. Este microrrelato es dispuesto a modo de *exemplum*, que tiene como objetivo enfrenar a la protagonista “al espectáculo de sus propias contradicciones” (Dällenbach, 1991, p. 103), otro *juego reflectivo* entre personajes.

Mientras se contemplan y acarician mutuamente, Djuna anuncia:

- Pero nada de esto amor, Lilith. Somos la misma mujer. Llega siempre un momento en que desaparecen todos los contornos, todas las diferencias entre mujeres, y entramos en un mundo en que todos los sentimientos, los tuyos y los míos parecen brotar de la misma fuente. Perdemos nuestras identidades separadas. Lo que te ocurre a ti, es lo mismo que me ocurre a mí. El escucharte no es entrar en un mundo diferente del mío, es una especie de comunión (Nin, 1982, p. 317).

Este discurso resulta de una belleza trascendental para la configuración de relaciones intersubjetivas. En él Djuna fluye hacia la consolidación de un ‘yosotras’, en términos de Kemy Oyarzún. Djuna, siendo capaz de pensarse tanto dentro como fuera de ella misma, al mismo tiempo, también es capaz de pensar a Lilith dentro de sí y de ella. Las relaciones entre mujeres son ampliadas, a tal punto que traspasan las barreras tanto del yo como el de la *otredad*, para consumarlo en un ‘somos’. Así existe una continuidad en la experiencia de Djuna y Lilith en la manera en que han padecido su deseo, en la

construcción de la ilusión y en el desengaño; pero también coinciden en el sentimiento que experimentan frente a la vida, lo que no niega la autenticidad de sus propias búsquedas, sino que más bien, reconoce una perspectiva o un lugar que coincide con las condiciones en las que se sitúan frente al mundo. En este sentido, la amistad, la sororidad y la horizontalidad son propuestas como valores fundamentales para entablar este tipo de relaciones, situación propiciada por la cercanía e intimidad que han logrado ambas mujeres dentro de la habitación de Djuna, no quedando fuera el erotismo y el goce por la imbricación de sus cuerpos.

Pero esta relación se proyecta más allá de los personajes del relato, se vislumbra la idea de una comunidad de mujeres, o más bien, de una identidad colectiva *para nosotras*, que se asienta en los afectos, el sentimiento frente a la vida y en el reconocer una perspectiva diferente a la 'oficial', que coincide con la manera en que las mujeres se sitúan frente al mundo. Este discurso parece contener una reflexión y una propuesta bastante profunda respecto de lo que es ser mujer en la sociedad moderna.

Por una parte, podría argumentarse que, si bien la figura de la mujer en el texto no es situada en el espacio doméstico, si se la remite a otro terreno históricamente asociado a este sexo, el de la emocionalidad, al contrario del hombre, que domina el privilegio del pensamiento, situación que destacaría la

asimilación de los atributos que el orden simbólico tradicional patriarcal ha dotado al signo mujer. Sin embargo, voy a discrepar de este discurso -ampliamente aplicado por la crítica hacia la literatura de mujeres- que esconde una aberrante violencia epistemológica hacia la construcción del saber femenino.

La propuesta del texto apunta más bien a la reivindicación y revalorización del lugar de los afectos y el sentimiento tanto en su importancia en la búsqueda del sí misma como como en la labor de consolidar y articular - desde un lugar otro al masculinizado- un saber, un sentir y un lenguaje que reconozca a la mujer como una subjetividad experimentada y consciente de sí. Un saber que incluya la manera en que las mujeres han sentido - dolido o disfrutado- su condición como tal en la sociedad.

Una cosa es que unos hablen de lo que es 'ser mujer', pero otra cosa muy distinta es hablar de lo que 'yo soy' o de lo que 'nosotras somos'. En este sentido, existe una reapropiación y emancipación respecto del discurso masculino. Si lo que se busca es conocer a un sujeto, en este caso, la mujer, la voz más indicada para instruirnos al respecto es ella misma, pues sólo ella conoce la manera en la que ha experimentado tanto el mundo respecto de su propio cuerpo.

A modo de síntesis del cuadro comparativo, es factible reconocer en los personajes de la Voz y Djuna la extrapolación de las figuras masculina y femenina respecto de las relaciones interpersonales. El primero de ellos es capaz de negar su propio interior para ser utilizado en pos de la comunidad, desde un rol paternalista para con el resto, cuestión que implica que engendre relaciones verticales, trayendo como consecuencia la desubjetivación del personaje, el desconocimiento de su mundo interior -tanto de la percepción que tienen sus pacientes de él como la que tiene de sí mismo- y cierto recelo por parte de los pacientes hacia su posición de poder. Además, esta situación evidencia los vacíos que aquejan a las teorías onto y filogenéticas en la configuración de agentes carentes de estimulación y desarrollo de su yo afectuoso. La segunda de ellas valoriza, por sobre todas las cosas, la fertilidad de la que la experiencia interior provee al sujeto tanto individual como colectivo, situación evidenciada en la manera en que Djuna se posiciona dentro de las relaciones intersubjetivas, es decir, horizontalmente, procurando un ambiente de intimidad que estimule a los sujetos a despojarse del poder simbólico, coadyuvando las condiciones para parir aquello que se aloja en los más profundo del ser, es decir, para concebir el milagro de la 'emancipación del deseo'.

La crítica hacia el psicoanálisis es clara, pero el signo mujer también se alimenta de otras fuentes simbólicas. Ejemplo de esto es el vínculo que se

establece entre la protagonista y la luna, cuestión que nos remite a la construcción de la luna como un símbolo femenino desarrollado por un amplio número de culturas, ya sea por su carácter cíclico -asociado a la fertilidad y el deseo- como por su protagonismo en el juego de luces infinitas en el bello cuadro nocturno y el misterio e inabarcabilidad que representa.

Respecto de la relación luna-mujer, la analista junguiana Mary Esther Harding afirma “Porque la vida consciente de la mujer, con su rutina diaria y sus acontecimientos más importantes, se vive, como antes, sobre un patrón fundamental de cambio rítmico determinado por su cualidad lunática; sus reacciones ante los problemas y acontecimientos de la vida dependen de un modo que pocas mujeres saben de las fases de su instinto rítmico interior” (Harding, 1995).

Como vemos, la asociación de la luna con el ritmo del inconsciente de la mujer ha sido tratado con una gran facilidad. En este caso, el instinto de Djuna se basa en el deseo y el ansia de experimentar la belleza. La luna se asocia con una energía libidinal activa, que anhela poseer. “La luna brillaba hipnóticamente redonda, una mirada fija, y todos los tabús que mantenían el cuerpo erguido eran deshechos por aquella mirada de la luna que llamaba a la sangre a su propio círculo” (Nin, 1982, p. 310). El satélite blanquecino, animado por el deseo, que se sitúa incluso anterior a las leyes, al tabú, nos direcciona

hacia una perspectiva anterior a la propia cultura, anterior a la Ley del Padre, anterior a la conciencia, que se sitúa en el lugar de lo inconsciente, del instinto, de la violencia, del arrebatado deseoso. La búsqueda de un lugar anterior y fuera de la cultura se confirma en el siguiente fragmento: “Su lengua restallaba como un látigo, su voz giraba como un simún, sus manos lo desgarraban todo y rompían todos los vínculos con el hombre, con el padre, el hijo, el amante, el hermano. Su cuerpo estaba lleno de una fiebre palpitante como un tambor, de un delirio. Djuna estaba en una selva, sola con su tormenta” (311). El carácter prescindible e incluso molesto de las figuras masculinas resulta de una claridad estupenda, considerando que este procedimiento se lleva a cabo con “una furia enorme, como la de un animal largamente provocado”, con una convicción que no necesita el pensamiento para justificar sus motivaciones, porque se tiene la certeza del lugar propio y del emprendimiento de su construcción, que no precisa, ni los considera bienvenidos en el proceso. Ese lugar que es construido por y para sí misma.

Además, la figura de la luna también es planteada como una puerta de entrada a la noche, condición en la que es enmarcado el sueño, el cual propicia la experiencia consigo misma, la vida en el sueño, la que se propone ampliar la vida a la experiencia del sueño, ya que la “La conciencia duele. Las relaciones duelen. La vida duele. Pero el flotar, el derivar, el vivir en el sueño no duele” (328). El sueño es apreciado como experiencia estética frente a la vida, pero

también es propuesto como un refugio al dolor de vivir, a las contradicciones, a los límites que existen entre uno y otros, a la hostilidad y a la fragmentariedad de la experiencia. El sueño, por su parte, es el lugar del libre fluir, de la experiencia múltiple, del todo, del absoluto, como también es el lugar donde el deseo no haya obstáculos para ser libremente, para alcanzar la emancipación.

Frente a esta reflexión de una mente auténticamente femenina, resulta interesante anexar otro ejemplo, esta vez, desde la lectura de un lector empírico, que efectivamente reconoce en la escritura del conjunto de novelettes que conforma *Invierno de Artificio* la configuración de una perspectiva otra desde la cual construir el pensamiento. Conrad Moricand, astrólogo, amigo de Anaïs Nin y Henry Miller, escribe a propósito de su lectura:

Hace algún tiempo no hubiera podido apreciar tu novela, por lo que tiene de temporal (...) Este mundo humano que con tanta destreza exploras yo lo desconocía y lo repudiaba voluntariamente (...) Me refugié en una existencia cósmica. Era una zona muy fría, querida Anaïs, y el gran Pascal fue consciente de esto antes que yo. No encuentro mejores calificativos para definirle que hablar de tu sentido de las emociones cósmicas, cuando observo tu corazón polifacético, con sus contactos múltiples y sus ramificaciones. Tu libro me trajo la nostalgia de una vida terrena; terrena y consumidora, que yo perdí en mi quimérica búsqueda de sabiduría y serenidad, en mi tierra de nadie poblada solamente por el feo cactus de la soledad (Nin, 1983, pp. 20-21).

El lector, hace una valoración de la manera en que el texto estetiza la experiencia del sujeto frente al mundo desde las emociones y la poesía; a la vez que contrapone su propia manera de apreciar el mundo con la de la escritora, que asume una diferencia que podríamos reducir en una postura

objetiva frente a una subjetiva. La riqueza que haya Moricard en la apreciación de Nin lo deja perplejo a tal punto que se cuestiona su propia manera de plantearse frente a la vida, que lo ha llevado a la soledad alejándolo de la apreciación de la belleza.

4.3. El sueño de Djuna

El tercer nivel del relato es el del sueño de Djuna, en que ella misma es narradora, posibilitando el acceso a su actividad inconsciente de una manera más directa y auténtica respecto de su experiencia, centrada en la sensorialidad y sentimentalidad.

Este relato simula también la estructura del hotel, “El sueño estaba formado por una torre de estratos superpuestos que no tenían fin, que ascendían más y más hasta perderse en el infinito, o de estratos que bajaban hasta perderse entre las entrañas de la tierra” (Nin, 1982, p. 328). Este enunciado podría confundirse con el inicio del primer nivel del relato. Al ver que esta estructura se repite, coincide la mirada con la propuesta de considerar este texto como una habitación llena de espejos, pero también permite unificar la experiencia en una única y gran estructura, representada en la imagen del hotel, pero esta afirmación no es suficiente, ya que, como se planteó, la

estructura corresponde con la mente de Djuna, la que considera una serie de niveles, en los cuales la narración ha escudriñado pacientemente desde las más diversas perspectivas.

A este respecto también resulta el problema de la temporalidad. En un principio de la obra se nos presenta a Djuna recordando, por lo que, en primera instancia podríamos deducir que el segundo nivel es narrado de forma ulterior respecto del primero. Sin embargo, la protagonista no sólo reúne recuerdos, sino que también aquello que “aún no ha sido”, es decir, aquello que podría pasar o que pasará. Dentro del tercer nivel del relato no podríamos diferenciar realmente que ha sido dispuesto como pasado y que como futuro, puesto que este último tiempo verbal no es incluido en la narración. Una solución que podríamos plantear a esta encrucijada es poner el foco en la expresión “las cosas que todavía no eran”, la cual refleja el modo condicional del verbo. Si los acontecimientos han sido narrados en pasado, podríamos plantear la solución a la tensión entre la narración y los tiempos desde la consideración de que la representación del inconsciente de Djuna no solo considera la memoria, sino que también la creatividad, razón por la que podríamos asumir la impostación de ciertos recuerdos, como también el desarrollo de la fantasía sobre lo real en límites difusos. Múltiples son las posibilidades a las que nos invita la narradora a inferir sobre la ambigüedad de este fragmento. De esta manera, ampliamos el espacio de lo inconsciente, tal como también lo hace en sus teorizaciones el

doctor Carl Jung, cuando plantea que “El descubrimiento de que el inconsciente no es el mero depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas” (Jung, 1995, p. 37).

El sueño se sitúa en el primer estrato de la torre, es decir, cerca del éxtasis. Las imágenes bullen en todo momento, se mueven, se renuevan. Los elementos de los que se va construyendo y renovando el paisaje están vivos, todos ellos son partes de la naturaleza: vegetación, arena, mar, cavernas, fieras, todo confluye en la sensación, en la conformación del símbolo.

La metamorfosis es constante: de mujer “que al llegar la noche se abría” (Nin, 1982, p. 331) a despertar con

(...) la sensibilidad nerviosa de una hoja, con el conocimiento escamosos del pez, con la dureza del coral, con los ojos sulfúreos de un mineral (...) con ojos situados al extremo de largos brazos que flotaban por todas partes con ojos en las plantas de los pies. (...) mechones de cabello de ángel con plumones de leche de capullo de seda (332).

Para luego transformarse en “blancas mareas y rojas corrientes (...)en un mar proceloso arrastrando riquezas en el pecho, o en una tierra cruzada de resquebrajaduras sedientas, absorbiendo la lluvia” (332). Todas las texturas, los aspectos y las sensibilidades dispuestas en una misma experiencia. Cosas que se aparecen para luego deshacerse en la penumbra del sueño. Una breve pero intensa degustación en la diversidad de vidas que habitan el mar. Morar en la

piel del ser marino más pequeño, hasta ser, fluir y arrasar como el imperioso mar. El mar como absoluto, como punto cúlmine del sueño y de la experiencia. El puro deseo llegado a niveles desbordantes. Pero el deseo es el mar, y el mar es abismante. Y lo que abisma es el deseo, en su estado puro, ya despojado de las delimitaciones del yo.

El deseo, fluyendo en el espacio, sin tiempo; el deseo en su estado de emancipación. Pero en ese mar se abisma la mente de Narciso, quien, enamorado de la imagen que el agua le devuelve de su rostro, perpetúa e inscribe su imagen en el espacio, para consolidarse como Uno. El relato de Djuna va un poco más allá. Ciertamente, ya no es el rostro ni la silueta la que proyecta en el espacio, sino que es su propia mente.

Así, dispone de una serie de imágenes para proyectarse a sí misma, pero esta vez, el Uno no es suficiente, puesto que su ser rebasa cualquier tipo de apariencia, transfigurándose constantemente con el fin de abarcar todas las experiencias. Renunciado al tiempo, y apropiándose del espacio, la protagonista sincroniza su propio flujo sanguíneo y respiración con la grandeza de la imagen, ampliando más y más la capacidad de sus poros para restallar en un gran suspiro pletórico.

El éxtasis se repliega para presentarnos una barca abriéndose paso con dificultad entre el asfalto. Así la narración remite a un punto anterior al hallazgo, anterior a la cima. Una barca errante que busca el camino para llegar al océano. De pronto el día comienza a filtrarse por las hendiduras del sueño y este va perdiendo su plenitud. Entonces se abre paso el día, el que es despreciado porque ha perdido lucidez. “De día seguí el suelo paso a paso. Si el día no me brindaba su copia, [la del sueño] me sentía perdida y confusa” (333). Es aquí donde se inicia una nueva búsqueda: la de omnipresencia del sueño. Existe una necesidad imperiosa del sueño, de seguir viviéndolo, de que no acabe nunca, de hacerlo realidad. Ahora, en un estado de vigilia difuso, la protagonista emprende la búsqueda de un fragmento del sueño, con la intención de volver a apoderarse de lo que en él vivió, intentando suprimir el ancho espacio que existe entre la actividad mental de la vigilia y la de la experiencia onírica. La protagonista se niega a abandonar la creatividad y la belleza del sueño, prescindiendo de las necesidades vitales para así seguir agotando la experiencia de lo bello y el goce. Vivir de éxtasis en éxtasis.

Esta propuesta extrapola el lugar que se le ha otorgado al sueño tanto en la cultura popular como en el pensamiento místico. En *El hombre y sus símbolos*, Carl Jung reconoce la función principal del sueño en el principio de homeostasis, es decir, que este velaría por el equilibrio de la psiquis, en una dinámica de compensación respecto de la actividad consciente, de las

carencias del individuo, de sus complejos o para contrapesar algunos sentimientos. Pero lo que nos propone el texto es la predominancia del sueño en la actividad psíquica, ya no presentándose como un lugar compensatorio sino como un lugar privilegiado que todo lo impregna de su fantasía intensa pero fugaz (Jung, 1995).

Así, Djuna no renuncia a la precarización en la que el día somete a la experiencia, sino que más bien visualiza la posibilidad de mantener el sueño en el presente, de no abandonarlo, de vivir en él, puesto que es allí donde la experiencia se completa, donde la dinámica entre creación y deseo no incluye la represión, sino éxtasis constante. “El sueño nunca era multitudinario. Estaba filtrado por el prisma de la creación. La presión del tiempo dejaba de existir. La alegría era más duradera, el sufrimiento más corto, o bien, todos los sentimientos se proyectaban en un segundo” (Nin, 1982, p. 331).

Hay un elemento que funciona como llave para el hallazgo del lugar deseado:

(...) la ventana de la casa de Proust. Y también era la ventana de una casa en la que yo había vivido, pero no recordaba cuándo (...) aquella sensación de hallarme junto a la ventana mirando hacia las dos avenidas que parecían un par de piernas abiertas(...) El drama era aquella ventana abierta sobre el aspecto dual de la existencia sobre su doble rostro (334).

El símbolo de la ventana abierta es conocidamente femenino, como trasposición de la vulva abierta de la mujer. Pero esta imagen no pretende tener una carga erótica, sino que más bien nos remite a la manera en la que la mujer se posiciona frente al mundo, lo cual conlleva una perspectiva siempre dual. La narradora menciona ese aspecto como característica de la escritura de Proust “cuando este escribe el libro interminable en el que no hacía elección alguna” (334). Sin embargo, como pudimos revisar anteriormente, la historia remite constantemente al enfrentamiento del sujeto frente a diversas dicotomías, ya sean entre lo femenino y lo masculino, entre mujer y hombre, entre el deseo y la represión, entre el sueño y la vigilia.

El paradigma de pensamiento que plantea la configuración del Uno frente al Otro sienta sus bases- según Gayle Rubin- en el inicio de las sociedades occidentales en torno a la construcción del signo hombre frente al signo mujer (Rubin, 1996). Este discurso es recuperado siglos más tarde por el sistema de oposiciones binarias hegeliano basado en la estructura identidad/ diferencia. Pero aún bajo esta apariencia binaria surge entre el vacío que deja el surco de su separación las fisuras del discurso; así entre el Uno y el Otro se vislumbra el poder.; “Lo que sucede entre dos, entre todos los ‘dos’ que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma” (Derrida, 1998, p. 12). De igual manera en la novela se plantea que entre lo femenino y lo masculino se asoma el deseo; entre el hombre y la

mujer, la vida; entre la represión y el deseo, la muerte; y entre el sueño y la vigilia, el éxtasis. Pero la propuesta del texto se centra más bien en ampliar esta concepción dicotómica hacia un 'yosotras', que incluye el yo, el tú y el ellas, es decir, hacia un agente colectivo, que rompe con las barreras del Uno, que se muestra como lo uniforme, lo homogéneo y lo estático; mientras que el Yosotras en el texto considera siempre la expansión, la diversidad y la mutabilidad.

Pero el hallazgo final no es la perspectiva dual de la existencia, sino que más bien, es la sincronización y la imbricación de las miradas contrapuestas, tal como anuncia Djuna:

Y entonces me pareció que todos los relojes del mundo sonaban al unísono para celebrar el milagro. Como suenan a media noche por todas las metamorfosis. El sueño estaba sincronizado. El milagro se había realizado. (...) No sonaban anunciando la hora, sino el haber alcanzado, haberme apoderado del sueño. El sueño siempre corría delante de mí, y haberlo alcanzado, haber vivido un instante al unísono con él, era un milagro. Era la vida en el escenario la vida de la leyenda ensamblada con el día, y de esa unión brotaban las grandes aves de la divinidad, los momentos eternos (Nin, 1982, p. 335).

Este fragmento, con el cual concluye el relato global, consuma la idea de la realización en el todo, la superación de las dicotomías y la construcción de un espacio único que permite la experiencia auténtica. ¿Cómo podría haber una experiencia nueva si no se renuevan las antiguas condiciones? El espacio se interioriza, el tiempo es abolido, el sueño es perpetuado, todo aquello que sugiera una delimitación se esfuma ante la ilusión del hallazgo, porque ¿dónde

más podría complacerse el ansia de perfección si no es la mente? Pues, en la poesía, en la imagen, en el arte, reflejos de los estados mentales.

Pero volvamos al éxtasis como hallazgo, punto cúlmine de la búsqueda que se ha anunciado desde los inicios del texto: la búsqueda de sí misma ¿cómo podríamos asegurar que se encontró a sí misma en el sueño? En primer lugar, la narradora ha logrado desdoblarse y rebasar cada uno de los elementos del textos, es decir, se ha encontrado en cada uno de los elementos dispuestos en la narración, a decir, se ha apoderado de la voz narradora, del punto de vista, que se vuelca sobre sí misma, se ha apoderado del espacio, desbaratando las divisiones que existen entre uno y otro: día y noche, vigilia y sueño; ha desbaratado la idea del tiempo y la ha reemplazada por su propio brote de pasión. Es reflejada en cada uno de los elementos, y eso le produce total satisfacción, todas las miradas, todos los espejos reflejan su ser y el goce está en su propia imagen gozando desde perspectivas múltiples a la vez: Narciso reflejado en cien lagos al unísono.

V. CONCLUSIONES

A partir del análisis de este trabajo, se evidenció que el texto “La Voz” porta un discurso feminista contundente, puesto que problematiza algunos temas que se adelantan a las discusiones de su época, las que serán retomadas décadas más tarde por las teóricas francesas del feminismo de la identidad -o segunda ola feminista-. Dichos son: la superación de la figura del Padre, la búsqueda del deseo propio y la identidad femenina colectiva.

El primero de ellos, expone la institución del falogocentrismo que encumbra la figura del Padre -representado por el personaje la Voz- como modelo de estructuración jerárquica en los procesos de subjetivación y las relaciones intersubjetivas. El texto revela las debilidades del modelo, el cual, es superado por la protagonista, Djuna, al encarnar la figura de la Madre, que propone una perspectiva diferente, que privilegia el cuerpo a cuerpo, diluye los límites entre el yo y la otra(o), y concibe las relaciones interpersonales de manera horizontal. El segundo de ellos consiste en la reivindicación de la búsqueda del deseo propio como lugar que otorga autenticidad al proceso de autoconocimiento de los sujetos, deseo que, no se define sólo como libido sexual, sino que más bien lo hace, como una herramienta para la exploración del sujeto en su multiplicidad de posibilidades, a decir, el goce, el erotismo, la

belleza y la creatividad. Y, por último, el estudio confirma la configuración de una identidad femenina colectiva, tal y como lo demuestra el análisis de la relación entre Djuna y Lilith quienes, a partir del diálogo y el erotismo se reconocen la una en la otra y articulan sus experiencias desde una perspectiva común, que considera: una comprensión del mundo a partir del habitar un cuerpo sexuado, relaciones horizontales, la búsqueda del deseo propio y desde un saber basado en la experiencia y los afectos. Esta situación, las lleva a identificarse en un *somos*, que fluye hacia la consolidación de un *nosotras* o mejor dicho un *'yosotras'*. Así la representación de la subjetividad femenina no solo es forjada desde la individualidad, sino que también, desde el reconocimiento e identificación con el otro u otra.

El análisis también posibilitó algunas conclusiones adicionales a la hipótesis, que enriquecen la búsqueda inicial de esta investigación. En primer lugar, podemos afirmar que en el texto existe una apuesta de sujeto femenino que, diferenciándose de las representaciones tradicionales o masculinizadas, se plantea como una subjetividad sexuada, deseosa, gozosa, subversiva y problemática, en tanto que la búsqueda de sí misma es una constante exploración por las posibilidades de la experiencia. Además, dicha subjetividad acaba con la separación entre el yo y el mundo, llegando incluso a imbricarse la una con el otro, así como lo evidenció la relación entre Djuna y el hotel. En una versión mejorada de los versos del poeta chileno Vicente Huidobro, es posible

sostener la propuesta del texto de la siguiente manera: “mujer, el mundo ha sido moldeado por tus ojos”.

Esto no significa que se niegue al mundo y solo se asuma como única experiencia certera la propia mirada, sino que más bien, niega la perspectiva objetiva, y asume la subjetividad en los procesos de comprensión y representación, reconociendo y visibilizando al sujeto del enunciado dentro del enunciado. Esta cuestión resulta muy significativa al momento de hablar de la subjetivación de las mujeres, puesto que, este proceso conlleva, históricamente, la reivindicación de la voz femenina. En el texto, la voz femenina es una voz encarnada en un cuerpo deseoso, el puente entre el cuerpo y el mundo, al contrario del personaje la Voz, que representa la voz masculina, autoritaria, objetiva e impersonal.

En segundo lugar, se evidencia una fuerte crítica a la institución del psicoanálisis, respecto de la posición que adquiere el analista en la terapia. La disposición a la que obliga el diván -de espaldas al terapeuta recostado más abajo de su cabeza- destaca de jerarquización de las relaciones entre paciente y analista, situando al primero en una posición de autoridad y de amplio acceso a la intimidad del segundo quien ha internalizado la ley de decir la verdad ante el oído atento del experto. Esta situación, establece una distancia entre ambos sujetos que, perjudica la apertura y confianza que el paciente necesita para

revelarse y autoconocerse, pero también perjudica al analista en tanto se le exige permanecer en un lugar totalmente objetivo, situación que mitiga un proceso de des-subjetivización, resultando inconsecuente la puesta en práctica consigo mismo de la teoría.

Además, el espacio del análisis se presenta como insuficiente para consumir el proceso de búsqueda de sí misma. Si bien es cierto, el método psicoanalítico ayuda al sujeto a articular su experiencia a través de la atribución de un significado, esta situación lleva a fijar una perspectiva, coartando las posibilidades de experimentación en la búsqueda de sí misma. Para completar el proceso de autorrealización es fundamental la exploración como práctica habitual a través de la fantasía, de la poesía y del sueño.

En tercer lugar, se propone como el lugar más propicio para la exploración del sí misma y la autorrealización al sueño. Éste es el lugar sin límites, donde la idea de tiempo ha sido abolida, y solo existe el ritmo de la metamorfosis y del vaivén del éxtasis. Es en el sueño donde se satisface el ansia de búsqueda porque ocurre el hallazgo: una nueva manera de habitar la existencia, superando toda barrera lógica, sincronizando el sueño y la vigilia en un solo gran éxtasis.

En este sentido, es posible sostener que el sueño coincide con la representación de subjetividad femenina, puesto que, ambas comparten características como: la subversión del orden establecido, la experimentación, la fluidez, la indeterminación y la búsqueda infinita del lugar auténtico.

Por último, se concluye de esta investigación que el estudio minucioso de la obra de ficción de Anaïs Nin es sumamente necesario para el estudio de la crítica feminista, puesto que, en ella es posible advertir grandes aportes para la conformación del pensamiento feminista, en cuanto a la representación del sujeto femenino desde el lugar de la psicología y el de la escritura experimental de mujeres.

El texto impresiona por su vigencia, y por su capacidad de problematizar las subjetividades sin perder la belleza que le brinda el lenguaje poético en momento alguno, es por esto, que también se vuelve muy atractivo para la lectura placentera de hoy en día – que en su tiempo no fue bien leída, debido al carácter experimental de sus textos-. Considerando las nuevas ediciones que han publicado editoriales como Siruela, Emecé, Alianza, RBA, Booket, Bompiani, y tantos otros que han editado recientemente los diarios íntimos, correspondencia y escritura erótica de Anaïs Nin, es por esto, que se recomienda a las editoras, apostar por la reedición de la títulos ficcionales de esta escritora, como los son *Bajo una Campana de Cristal*, *Invierno de Artificio*,

Ciudades de Interior y *Escaleras hacia el fuego*, a razón de apreciar su interesante propuesta estética y crítica, como también para dar a conocer con mayor amplitud el fenómeno literario: Anaïs Nin.

BIBLIOGRAFÍA

BOZAL, V. 1999. Facultad. En: El gusto. España, Visor. pp. 47-78

CASTRO-KLARÉN, S. 1982. La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina. En: GONZÁLEZ. P. E. y ORTEGA E. (Eds). La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Colombia, Huracán. pp. 27-46.

CHAUDET, C. 2018. *Anaïs Nin, entre avant-garde et féminisme. Revue de littérature comparée.* 2(366):205-216.

COLAIZZI, G. 1990. Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate. En: Feminismo y teoría del discurso. Madrid, Cátedra. pp. 108-23.

DÄLLENBACH, L. 1991. El relato especular. Visor, Madrid.

DE BEAUVOIR, S. 2018. "El punto de vista del materialismo histórico". El Segundo Sexo. Chile, Penguin Random House. pp. 53- 59.

DERRIDA, J.1998. Inyunciones de Marx. En: Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Valladolid, Trotta. pp 15-62.

DOYLE, S. 2015. Before Lena Dunham, there was Anaïs Nin – now patron saint of social media. [en línea]. The Guardian. 7, abril, 2015.
<<https://www.theguardian.com/culture/2015/apr/07/anais-nin-author-social-media>> [consulta: 21 de enero 2019]

FOUCAULT, M. 2008. Tecnologías del yo. En: Tecnologías del yo y otros textos afines. Buenos Aires, Paidós. pp. 45-94.

FREUD, S. 1996. Algunas consecuencias psíquicas de las diferencias anatómicas entre los sexos. Argentina: Amorrortu.

2017. El malestar de la cultura. España, Akal.

GUERRA, L. 1995. En el flujo heterogéneo de la liberación. En: La mujer fragmentada: Historias de un signo. Chile, Cuarto Propio. pp 135-196.

HARDING, E. 1995. Mujer Luna. [en línea] Odisea del Alma. <<https://www.odiseajung.com/fragmentos/mujer-luna/>> [consulta: 21 de enero 2019]

IRIGARAY, L. 1985. El cuerpo a cuerpo con la madre. En: El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir. Barcelona, La Sal. pp. 32-44.

1992. Escribir como mujer. En: Tú, yo, nosotras. España, Cátedra. pp. 49-57

2009. Ese sexo que no es uno. En: Ese sexo que no es uno". Madrid, Akal. pp. 17-24

JUNG, C. 1995. Acercamiento al inconsciente. En: El hombre y sus símbolos. España, Paidós. pp. 18-103

KRISTEVA, JULIA. 1987. Historias de Amor. México, Siglo Veintiuno.

LACAN, J. 2002. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En: Escritos 1. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

NIN, A. 1979. Ser mujer. Madrid: Debate.

1981. Diario I (1931-1934). Trad. Enrique Hegewicz. España, Bruguera.

1982. La Voz. En: En una campana de cristal. Invierno de Artificio. Trad. Esther Donato. Barcelona, Grijalbo. pp. 267 -335.

1983. Diario III (1939-1944) Trad. Editorial RM. España, Bruguera.

1985. Diario IV (1944-1947). Trad. Editorial RM. España, Bruguera.

1987. Diario II (1934-1939). Barcelona, Plaza y Janes Editores.

OYARZÚN, K. 1989. Deseo y Poética del Desengaño. En: Poética del desengaño. Chile, LAR.

RICOEUR, P. 1995. Tiempo y narración. Vol 2. México, Siglo Veintiuno.

RUBIN, G. 1996. El tráfico de mujeres: notas sobre “economía política” del sexo. En: El género: La construcción cultural de la diferencia sexual. México, UNAM.

SÀNCHEZ, L. 2017. La escritora que democratizó el sexo. [en línea] El Independiente. 14, enero, 2017.

<<https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/01/14/anais-nin-la-escritora-que-democratizo-el-sexo/>> [consulta: 21 de enero 2019]

TUCKER, C. 1993. The Truth about Anaïs Nin. [en línea] USC News. 25, octubre, 1993 <<https://news.usc.edu/9040/THE-TRUTH-ABOUT-ANAIS-NIN/>> [consulta: 21 de enero 2019]

THE OFFICIAL ANAÏS NIN BLOG. 2009. Anaïs Nin: Feminist or not?. [en línea] <<https://anaisninjournal.wordpress.com/2009/01/26/anais-nin-feminist-or-not/>> [consulta: 21 de enero 2019]

VON FRANZ, M. L. 1995. El proceso de individuación. En: JUNG, C. El hombre y sus símbolos. España: Paidós. pp. 158-229.