

01962

9

2 ej.

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Psicología**  
**División de Estudios de Posgrado**



**UNA TRANSGRESION:  
EL INCESTO EN ANAIS NIN**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN PSICOLOGÍA CLINICA**

**P R E S E N T A :**

**MANUEL ALFONSO GONZALEZ OSCOY**

**Directora de Tesis:  
Dra. Paciencia Ontañón de Lope**

**Sinodales:  
Dra. Patricia Corres Ayala  
Dra. Fátima Flores Palacios  
Dr. Gilberto Limón Arce  
Dr. Néstor Braunstein Iliovich**

265643

MÉXICO, D. F.,

1998

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

*Una transgresión: el Incesto en Anaís Nin*  
*Manuel González Oscoy*



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

---

## Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a la Dra. Paciencia Ontañón, mi excelente directora de tesis, por el clima de libertad, respeto, y entendimiento que me brindó para su realización; dándome siempre una guía certera y cálida, sustentada en el conocimiento y el amor a las ciencias psicológica y literaria.

A los miembros del Jurado:

Dra. Patricia Corres  
Dra. Fátima Flores  
Dr. Gilberto Limón  
Dr. Néstor Braunstein  
Dra. Paciencia Ontañón

por sus valiosos consejos y aportaciones, así como por todo el interés y la ayuda recibida

A la Lic. Ma. de Lourdes Echeveste, por todo su apoyo en la realización de este trabajo.

Al Dr. Gilberto Limón, por su amable tutoría durante mis estudios de maestría.

A la Lic. Lucía Peña, por la amistad expresada en su invaluable ayuda durante el tedioso recorrer de los trámites

---

## Dedicatorias

A mi esposa  
Lulú

A mi hija  
Thalía

A mis padres  
Manuel  
Emma

A mis hermanos  
Luis  
Emma

---

## Resumen

Esta tesis busca esclarecer el papel desempeñado por el incesto en la vida y obra de la escritora Anaïs Nin. Para ello se emplea el método psicocrítico desarrollado por Charles Mauron, tomando como referente teórico principal la teoría psicoanalítica.

---

## INDICE

Introducción .....	1
Capítulo I Anaïs Nin. Semblanza biográfica .....	3
Capítulo II Incesto .....	37
Capítulo III Devenir al método. -Del psicoanálisis a la psicocrítica- .....	49
Capítulo IV Anaïs Nin y el Incesto .....	60
Capítulo V Conclusiones .....	85
Bibliografía .....	86
Anexo El incesto de Anaïs Nin .....	92

---

## INTRODUCCION

*Una sola mujer es tu cuidado,  
igual a las demás, pero que es ella*

*Jorge Luis Borges*

*"La literatura es una mentira, no una verdad; pero es una mentira que expresa profundamente la verdad humana, la ambición, el deseo y la necesidad; pero sobre todo, da testimonio de las frustraciones y tragedias humanas..."*

*La literatura expresa la realidad de manera indirecta y simbólica; los hombres han llenado con ficciones el abismo de lo que no tienen, el límite entre ambición y deseo; nos permite hacer viajes, ser otros, cambiar de lengua, de sexo y de piel..."*

Con estas palabras, el escritor peruano Mario Vargas Llosa, el 4 de diciembre de 1997, en medio de una plática en la sala Miguel Covarrubias de la UNAM; sintetizaba la añeja relación entre la literatura y lo humano, el arte y el hombre.

Para hablar de arte uno debe asumir la paradoja de ser, al mismo tiempo, humilde y pretencioso. Humilde, pues asomarse al arte es pararse frente a la historia de lo auténticamente humano. Pretencioso, para no dejarse intimidar por la vastedad de la tarea.

El arte en general, la literatura en particular, se constituyen como sendero para escuchar la voz de uno mismo y de los otros. Emociones y juicios, economía y política, historias de amor junto a violaciones y asesinatos, sentimiento y pensamiento, odio, amor, indiferencia, pasión, en fin... A través de las letras vemos más de lo humano, de aquello que el mismo individuo muchas veces desearía. Espejo fiel, no siempre claro, la relación especular con el Otro irrumpe a través de la creación artística.

La psicología, siendo una ciencia con una prehistoria larga y una historia que se sigue escribiendo, se enfrenta al fenómeno artístico desde dos vertientes: por un lado el enigma a descifrar desde su ciencia y empeño; por el otro, como la compañera y guía que marca la pauta de un descubrir conjunto.

Deseando colaborar en este afán de comprensión de los mecanismos implícitos en la creación artística, a partir de una visión psicológica, es que surge la inquietud de realizar este trabajo.

La presente tesis es una investigación documental sobre un caso ya fallecido: la escritora Anaïs Nin (1903-1977). El objetivo de esta tesis será esclarecer el impacto que pudiera haber tenido el incesto tanto en la creación literaria de Anaïs, como en su estilo de vida.

La organización de esta tesis será la siguiente:

En el primer capítulo realizaremos un esbozo biográfico de Anaïs Nin, a fin de conocer los acontecimientos más relevantes de la vida de la escritora.

En el segundo capítulo se hará una revisión del concepto de incesto desde varias perspectivas, en especial la teoría psicoanalítica. Tomaremos como referentes principales las corrientes freudiana y lacaniana.

El siguiente capítulo constituye una revisión de diversas teorías psicológicas, involucradas en la comprensión del fenómeno de la creación artística y literaria.

El cuarto capítulo consistirá en un ejercicio de aplicación de los conceptos y técnicas anteriormente revisadas, con el fin de esclarecer el papel desempeñado por la transgresión al incesto dentro de la vida y la obra de Anaïs Nin.

Por último, presentaremos las conclusiones a que lleguemos durante la realización de este trabajo.

Para finalizar esta introducción, sólo falta acotar lo siguiente: sabemos que el quehacer humano entraña una profunda complejidad, por lo que -para su cabal comprensión- no es suficiente el mero análisis de su conducta, o de los procesos internos que regulan y motivan al organismo. Es también necesario el estudio de sus frutos. Aquellos productos que, con su elaboración, conjuntan una visión antropológica, psicológica y cultural del individuo. La persona inmersa en su momento histórico, con una estructura psíquica, social y económica, engloba aquello que Ortega y Gasset llamaba el hombre y sus circunstancias.

Este tipo de estudio, amerita la colaboración entre las diversas ciencias que persiguen el saber humano; es decir, busca y emplea la interdisciplinariedad. Es por ello que, aunque esta tesis parte de las ciencias psicológicas, su acercamiento y empleo del conocimiento literario serán constantes.

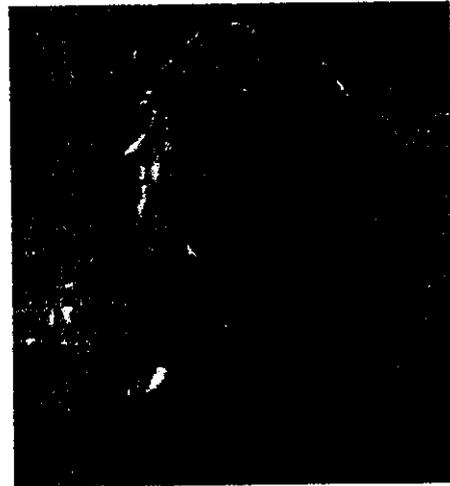
---

## ANAIS NIN SEMBLANZA BIOGRAFICA

*Soy neurótica... en el sentido en que vivo en mi mundo.  
No me adaptaré al mundo. Estoy adaptada a mí misma.*

Anaïs Nin

El 21 de febrero de 1903, en la elegante colonia de Neuilly, en las afueras de París; nace la primogénita del pianista y compositor cubano de origen español Joaquín Nin O Castellano (1879-1949) y de Rosa Culmell (1871-1954) cantante de origen franco-danés, aunque nacida y criada también en Cuba; la niña *Angeles Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell*, literariamente conocida como *Anaïs Nin*.



Joaquín Nin y Rosa Culmell.

Anaïs, nombre impuesto por el padre en recuerdo de una tía. Advocación persa de Venus, diosa del amor, nombre profético y premonitorio que prefigura un destino, mismo que debía ser conjurado por su madre con los nombres cristianos y convencionales de otras tres tías Juana, Edelmira y Antolina. Como Elizabeth Barillé<sup>1</sup> nos escribe es un nombre que advierte y cumple la Ley del Padre, en los tres idiomas en que se manejaría Anaïs: español, inglés y francés:

*"Anaïs Nin. Ana is Nin.  
Ana (en ruso "ella"). Ella es Nin."*<sup>2</sup>

Ella es/está en el nombre del padre español, ella se cumple en el Nombre del Padre:

N/I/N: *I between two N's*. "Yo entre dos N's", un Yo entre dos anónimos, entre dos hombres, Yo inmersa en el juego de inversiones que son dos espejos que al contraponerse prolongan su imagen al infinito; y entre esa miríada de imágenes virtuales surge la búsqueda de la imagen auténtica que es Anaïs Nin, Anaïs dentro de Nin, dentro y detrás del Padre.

---

<sup>1</sup> E. Barillé, Anaïs Nin. Desnuda bajo la máscara. Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

<sup>2</sup> E. Barillé, op. cit.



Anaïs Nin

Anaïs, francesa por nacimiento y por herencia materna, española por la ascendencia paterna, posteriormente norteamericana por residencia, lenguaje y adopción (en lo que sería casi una apropiación). Residente en Barcelona, Bruselas, París, Berlín, Cádiz, La Habana y más adelante Nueva York, Los Angeles; pronto aprende a hablar francés, español, alemán e inglés, mixtura lingüística fruto de una trashumancia temprana y constante que leeremos en su obra tanto como en su persona dándonos una sensación de desarraigo temprano y constante.

Anaïs era una niña linda, que desde los dos años se encierra en el baño y posa ligera de ropas para su padre en largas sesiones fotográficas, quedando plasmada en imágenes que nos recuerdan aquellas de Lewis Carroll y Alicia Liddell. Cuando tenía dos años Anaïs Nin nos cuenta que estuvo a punto de morir en un accidente de la siguiente manera: *"En Neuilly teníamos una criada (era cuando yo contaba dos años y mi hermano Thorvald acababa de nacer). Mi padre debió de seducirla y después la olvidó. Como quiera que fuese, ella quería vengarse. Nos llevó a mí y a mi hermano de paseo, y dejó el cochecito, poniéndome a mí junto a él, en plena vía del tren. Pero el guardaguasas nos vio y, como era padre de siete niños, arriesgó su propia vida corriendo hacia nosotros justo a tiempo para alejar el cochecito de un puntapié y sacarme a mí en brazos. El acontecimiento se quedó grabado en nuestra memoria. Todavía me acuerdo de las camas cubiertas de juguetes para los siete hijos del hombre que salvó nuestras vidas"*<sup>3</sup>.

A los tres años enferma de tifoidea y queda casi calva, lo que le acarreará el primer rechazo de su padre: "Ahora eres fea, qué fea eres". Unos años más tarde, mientras vivían en Bruselas sufre una peritonitis que hace dudar al médico si sobreviviría. Fue operada y tuvo que permanecer tres meses hospitalizada, en los cuales se entretiene escribiendo. En 1913, durante su convalecencia en Arcachon, conoce a Maruja, alumna y amante de su padre, veinte años menor que él. La noche del 14 de mayo, alegando un concierto improvisado, Joaquín Nin abandona a su familia.

<sup>3</sup> Diario I (1931-1934). Plaza y Janés, España, 1990



Arcachon

Anaïs Nin tuvo dos hermanos más: Thorvald (1905) y Joaquín (1908) quedando con una familia de padres separados, conformada por dos mujeres y dos hombres. Al ya no encontrar su madre más razón para seguir viviendo en París después de la partida del papá, marchan a Barcelona donde Anaïs comienza su diario en el cuaderno que mamá le regala de paso en Cádiz para que registre el viaje.



Anaïs y sus dos hermanos

25 juillet 1914

*Dernier regard dans Barcelone et dernieres penseés.*

*25 de julio de 1914.*

*Ultima mirada a Barcelona y últimos pensamientos.*

Con esta fecha y esta frase como título comienza el *Diario* de Anaïs Nin. una travesía literaria que abarcará más de 45000 cuartillas y que sesenta años después se cerrará así: *"Tal vez exista un mundo del que yo fui exiliada... Tal vez la música sea la expresión de ese mundo mejor... Voy a morir rodeada de música, en la música, con la música"*.

Henry Miller, entre las muchas cosas que escribe acerca del Diario en *Un être étiole*<sup>4</sup> anota algunas de especial importancia para nosotros. En la primera de ellas, durante su presentación, dice que el Diario es "una monumental confesión que cuando llegue al mundo ocupará su lugar al lado de las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau, Proust y otros". Más adelante formula una observación casi personal para este trabajo: "Este Diario fue escrito absolutamente sin malicia. El psicólogo puede acotar a esto que el dolor sufrido por ella como consecuencia de la pérdida de su padre fue tan hondo que en adelante se encontró incapacitada de causar dolor a otros". Una cita más acerca del Diario: "Pensando originalmente en seducir y encantar al padre con el testimonio de su propio dolor, frustrada en todas sus tentativas de recuperarlo, poco a poco empieza a mirar la separación como un castigo a su propia incapacidad... El Diario se convierte en la confesión de su incapacidad para hacerse digna del padre perdido, quien se ha convertido para ella en un dechado de perfección".

Con este testimonio sobrarían más acotaciones excepto, tal vez, la siguiente: desde niña Anaïs fue consciente de que el Diario podía ser leído por más personas -como en verdad lo fue- abrogándole así una función dual y especular, el Diario era su confidente, su espejo, y a través de sus lectores, la personificación del Otro; es por ello que aunque Henry Miller nos diga que se escribió sin malicia, si se editó con alguna, ya que fue Anaïs en primer término quien autocensuró varias partes del mismo tanto por respeto a los protagonistas, como por las circunstancias vitales y legales que la rodeaban en su momento, de ahí que hayan sido necesarias varias ediciones expurgadas a su muerte, para conocerlos con mayor veracidad.

Asimismo, aunque pudiera pensarse que el Diario era una estrategia de atracción y reconquista del padre, para la pequeña escritora pronto adquiere un valor superior; así mientras que en un principio pensó en enviárselo al papá de América a Europa, la simple posibilidad de la pérdida durante el trayecto evitó el envío. Encontramos sí, constantemente recuerdos y nostalgias de su padre, expresando el deseo de la reconstrucción mágica de su familia, culpándose más adelante de la separación para, finalmente, entenderla, aceptarla y trascenderla.

Una vez que hemos leído un poco de la importancia del Diario, se entenderá que constantemente estemos citándolo, y no está de más que, a través de sus letras, obtengamos un primer retrato de Anaïs Nin:

---

<sup>4</sup> Henry Miller. *El Ojo Cosmológico*. Ed. Siglo Veinte, Argentina, 1965.



*"Soy Angeles, Anaís, Juana, Antolina, Rosa, Edelmira Nin y Culmell. Tengo doce años y estoy bastante alta para mi edad, todo el mundo lo dice. Soy delgada, tengo los pies grandes y las manos también, con los dedos largos, que suelo crisar por nerviosismo. Tengo la cara muy pálida, unos grandes ojos castaños, perdidos y temo que revelen mis insensatos pensamientos. La boca grande, me río muy mal, y sonrío regular. Cuando me enfado, hago una fea mueca con los labios. En general estoy seria, un poco distraída. Mi nariz es un poco Culmell, quiero decir, un poco larga, como la de la abuela. Tengo el pelo castaño, no muy claro, que me llega un poco por debajo del hombro. Mamá dice que son mechas, y yo siempre las oculto en una trenza o recogíandomelo con una cinta. Mi carácter: me enfado con facilidad, no puedo soportar la menor broma, pero me gusta hacerlas. Me gusta el trabajo, adoro a mamá y a papá y; por encima de todas mis tías y todo el resto de la familia, sin contar a mamá, papá, Thorvald y Joaquinito, quiero mucho a la abuela. Me encanta leer y escribir es una pasión. Creo firmemente en Dios y en todo lo que Dios me dice a través de la Santa Iglesia. Siempre recurro a la oración. Me cuesta tomar afecto, y; sólo consigo querer a la gente que me parece igual que yo. Soy francesa, una francesa que ama, admira y respeta a su país, una verdadera francesa. Siento admiración, aunque no tan fuerte, claro, hacia España y sobre todo hacia Bélgica. Mis pensamientos, el Diario los conoce tan bien como yo, incluso mi retrato. Termino, porque me espera un amante muy dulce, el beso de mamá, la ilusión de la venida de papá, y el descanso tras esta jornada de trabajo"<sup>5</sup>*

Si leemos ahora una parte del 27 de diciembre de 1917, podremos apreciar, en unos párrafos, la sinceridad, confianza y autoconsciencia que desarrolla Anaís con su Diario: *"Me entretuve leyendo el Diario casi desde el principio, y de vez en cuando me paré a juzgarlo. Acabo de leer lo que escribí durante los días de fiebre por la religión, y ante esas palabras de amor por Nuestro Señor y esa confianza ciega en la oración dí un profundo suspiro. ¡Ay! ¿Por qué cambiaré tanto?"*.

<sup>5</sup> 20 de mayo de 1915. Diario de Infancia (1914-1918)

Luego de vivir un año en Barcelona en 1914 Anaïs Nin emigra a Nueva York donde su madre, después de intentar infructuosamente ganarse la vida como profesora de canto, se hace *purchasing agent*<sup>6</sup> con cierto éxito. Elizabeth Barillé, discrepando del Diario y citando a Joaquín Nin-Culmell nos dice que la pobreza que llega a narrar Anaïs era muy relativa, teniendo una posición económica que, si bien no era opulenta, les permitía ciertas comodidades.



Anaïs Nin (sentada, a la derecha), su madre (de pie, en el centro) y su hermano Joaquín, camino de Coney Island procedentes de España. En esta época, la autora llevaba su diario a todas partes en una cestita de mimbre

Aunque a su llegada a América Anaïs asistía a una escuela de monjas, y luego se cambia a una escuela pública, pronto se da cuenta que la disciplina y los conocimientos escolares no son lo mejor para ella, por lo que acaba convenciendo a su madre de que le permita abandonar el colegio y convertirse en una autodidacta, de lo cual siempre se sentiría orgullosa.

Frecuentemente Anaïs se sentía sola e incomprendida, sabía que su pasión por la literatura la separaba de sus compañeras; a ejemplo de ello una ocasión llega al extremo de "intentar escribir como

---

<sup>6</sup> intermediaria comercial

telegrama" cuando se enteró que una de sus amigas también llevaba un diario, y que su compañera reseñaba en media página un día de vida mientras que a ella cuatro o cinco cuartillas no le eran suficientes. Enseguida abandona ese estilo. Asimismo, después de conocer a Madame Sarlabous y explayarse con ella sobre sus inquietudes literarias escribe: "*Aquella noche no pude conciliar el sueño hasta la una, más o menos, diciéndome: 'No estoy loca, no pienso cosas imposibles, no soy una tonta de remate, tal vez sirva para algo. ¡Ay, que felicidad!' (...) Hace dos días que lo veo todo de color de rosa, porque me siento dichosa de poder decir: Alguien me ha comprendido.*"<sup>7</sup>.

Antes de pasar a otra etapa de su vida, leamos un resumen que hace la misma Anaïs de ella:

*"Antes de dormir, he repasado las grandes líneas de mi vida. El nacimiento, seguido inmediatamente por una terrible fiebre tifoidea. Luego, a medida que iba creciendo, sufría en silencio durante las giras de papá, que nos tenían separados muchos meses. En 1912 tuve varias crisis que concluyeron con una grave operación de apendicitis, que se realizó casi a un cadáver. Yo sufría tanto como mamá al verla tan triste, aunque ella se esforzaba en ocultármelo. Durante la convalecencia, nos fuimos a Arcachon, a la villa de Les Ruines. Allí se grabaron en mi mente varias penosas escenas entre mamá y papá, que no pude comprender. Aquel funesto mes de junio papá salió de gira y mamá se marchó a España. Yo no comprendía en absoluto el motivo de tal viaje, que ahora ha quedado como el día más desdichado de mi vida hasta hoy*"<sup>8</sup>.

En 1920 conoce a su primo Eduardo Sánchez, dos años mayor que ella y "el primer chico a quien quise" como llega a decir; es más, entre otras cosas por el manejo deficiente del francés que tiene Eduardo, Anaïs empieza a redactar en inglés el Diario, que pronto recibe el siguiente retrato: "rasgos delicados para un chico: cabello rubio y unos ojos difíciles de describir. Hay en ellos miles de cosas más que no puedo definir, porque los ojos cambian con los pensamientos y los sentimientos. Tienen su forma de meditar, de cautivar, de hacer daño". Es tal la cercanía entre los primos que sus respectivas familias empiezan a sentirse inquietas, hasta que Eduardo regresa a Cuba y se inventa un idilio con una muchacha habanera. Más adelante, cuando en 1930 se reencuentran en París, Anaïs entraría a psicoanálisis con René Allendy por consejo del primo. Once años más tarde, en 1931, Anaïs Nin escribiría de Eduardo: "*Dijo que yo le pertenecía desde un buen comienzo, que un obstáculo se interponía entre nosotros: su miedo a la impotencia porque, al principio, yo había despertado en él un amor ideal. (...) ¿O es que el secreto del obstáculo que se interpone entre nosotros no consiste en que su tipo es la mujer corpulenta y rolliza, bien arraigada a la tierra, en tanto que yo seré siempre la virgen-prostituta, el ángel perverso, la mujer siniestra y virtuosa de dos caras?*"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> 18 de enero de 1917

<sup>8</sup> 26 de noviembre de 1915

<sup>9</sup> París. Octubre de 1931, en: Anaïs Nin. *Henry y June*. Plaza y Janés, España, 1987.



Eduardo Sánchez

Aunque desde que tenía diecisiete años Anaís Nin empieza a pensar en el matrimonio, ("deseo, cuando me siento débil y desanimada, reclinar la cabeza sobre los hombros de un marido"), es hasta el 12 de marzo de 1921, en un baile, cuando conoce a Hugh Guiler, Hugo como ella lo llamaba. Nacido en Boston el 15 de febrero de 1889, había vivido en Puerto Rico y estudiado en Edimburgo, Escocia; en 1916 entró a estudiar Economía en la Universidad de Columbia. No obstante ser un muchacho apuesto, de hombros anchos, campeón de tenis y empleado del National City Bank, Hugo Guiler tenía una inquietud y sensibilidad intelectual que no era nada común en el ambiente financiero en que se desenvolvía. En ese entonces, además de haber abandonado la escuela y dársele de entendida en filosofía, Anaís Nin era modelo en el Women's Art Club y; siendo hija de padres separados, con una madre que trabajaba por su cuenta, no constituía la imagen convencional de la jovencita casadera de la época. Aparte de su físico, indudablemente agraciado, la libertad de acción y pensamiento que respiraba Anaís fueron un atractivo irresistible para Hugo.



Hugh Guiler

Si nos detenemos un momento, Anaïs Nin como leímos anteriormente, desde muy niña aprendió a modelar cuando en el cuarto de baño seducía a su padre con su cámara a través de los mohines infantiles; más adelante escribe en julio del '17, cuando el pintor catalán Francisco Pausas la observa y le dice a mamá Rosa *"que yo tenía el tipo bizantino, o sea, catalán, y después de mirarme, añadió que sería una buena modelo para un cuadro (...) Me parece que posar para un cuadro debe ser algo extraño y sueño con ello. Hace dos semanas, ni se me habría ocurrido. No pensaba que tuviera un tipo especial"*. También le llega a decir a Hugo Guiler: *"¡Date cuenta, mi suerte parece cosa de magia! Llego justo en el momento en que el tipo español está de moda. ¡Los pintores encuentran que tengo un aire persa o bizantino!"*. El modelaje era para Anaïs tanto una forma de cocreación artística como un camino de alcanzar la libertad a través de su trabajo (*Hoy voy a ganar cuatro dólares. ¡Cuatro horas posando! ¡Una eternidad!*) y una seducción más o menos inocente según la ocasión, y de ello nos puede dar testimonio la lectura de dos de sus cuentos en *Delta de Venus: Artistas y Modelos* y *El Vasco y Bijou*.

Retomando, a los ojos de Anaïs Nin, Hugo tiene un defecto: no ser un creador, es un hombre que "huele a banco", en quien la razón está antes que los sueños; no obstante el 3 de marzo de 1923 Anaïs Nin pasa a ser Anaïs Guiler al casarse en La Habana. Es curioso el matrimonio de Anaïs, un matrimonio furtivo como lo califica su biógrafa Barillé, empezando por la ceremonia, una boda de la cual no se conocen fotografías, planeada con premura en conjunción con la tía Antolina y sin que los padres de ambos estuvieran presentes. Asimismo fue también un matrimonio anónimo, ya que Anaïs Nin siguió siendo Anaïs Nin, sólo era Anaïs Guiler en situaciones sociales en las que no dejaba de sentirse extraña... la señora Guiler... la señora Guiler sólo existía en las invitaciones que le hacían a su esposo en función de su cargo o su posición social o financiera; mas en las letras, en la creación nunca existió Anaïs Guiler, siempre sería Anaïs Nin, hija de Joaquín Nin, fiel seguidora de la Ley del Padre para la nominación que conforma un ser y un destino.

Más sorprendente si cabe fue que Anaïs Nin, la apologista de la unión libre al final de su vida, mantuvo su matrimonio realmente hasta que la muerte los separó, relación que atravesó un sinnúmero de vicisitudes: dificultades económicas, separaciones físicas constantes y prolongadas, adulterios mediana, cuando no malamente disimulados, un embarazo de otro hombre y el nacimiento de una bebé muerta en fin, hubo en ese enlace las suficientes causales de divorcio, tanto psicológicas como materiales, que lo inexplicable hasta cierto punto vendría a ser su permanencia y el respeto a las formas; v.gr. Anaïs censuró pasajes enteros de su Diario por respeto a Hugo. No obstante, Anaïs Nin siempre fue consciente del apoyo y necesidad mutua entre los cónyuges, misma que nunca negó. Como escribió Miller, *¿quedó tan lastimada por la separación de sus padres que no quiso herir a nadie más de esa forma?, o más bien fue siempre fiel a estas reflexiones: "¿En qué ha quedado convertida la sagrada unión del hombre y de la mujer? Una unión violenta considerada un juego de muñecas, un matrimonio de muñecas, en el que, el día que quieran, se separarán para volver a casarse, como en un juego. Divorcio tal es el título de esa infamia. ¿Cómo puede separarse un árbol de su raíz? Se morirá el árbol y sus hojas. Uno no puede vivir sin el otro. Entonces, ¿cómo pueden separarse dos vidas confundidas, dos caracteres unidos, dos alientos hechos uno? Ambos morirán miserablemente, sin felicidad, como el árbol sin raíz. El matrimonio moderno se ha vuelto como todo hoy en día: locura, atolondramiento, coquetería y embriaguez de una juventud que nunca tiene fin y ya está: viejos, jóvenes y medianos son todos unos niños, gentes sin cabeza, guiados por las inclinaciones naturales y las pasiones que nos ha dado Dios no para seguir las, sino para merecer la prometida recompensa, al rechazarlas y luchar contra ellas. Y el divorcio no sólo hace desgraciados a los padres, ¿cuál es la suerte de los hijos? ¿Tendré que ser yo al final uno de esos niños? Oh, que terrible incertidumbre (...) El divorcio es lo peor que hay en el mundo, a pesar de todo el mal que existe."*<sup>10</sup>

Ya casada, Anaïs llega a París, la ciudad donde vivía papá, en 1924 y saldrá de ella veinte años y muchas vivencias después, siendo otra y la misma, la adolescente que se liberaba por la escritura y la mujer que rompió sus convencionalismos en la búsqueda y construcción de su ser.

---

<sup>10</sup> Octubre 1915

Los primeros años de su unión, Anaïs Nin parece estar jugando a "la casita", continuando el cambio de costumbres que tuvo en 1917: *"El día 26 (de mayo) voy a la biblioteca pública y cojo un libro de housekeeping (artes domésticas). Me asalta un repentino amor por el orden, la cocina, una súbita necesidad de ser útil y dejar de soñar. Dejo los libros, me pongo un delantal y me encierro en la cocina: hago galletas, con éxito. Las prueban mis hermanos y mamá. Descubro el nuevo placer de oírme llamar cocinera y de saber hacer algo. ¡Ya está! Me vuelvo ordenada, tranquila y útil. Cada mañana me propongo pasar el día pensando en algo que me haga feliz. Mamá me llama su pequeña housekeeper (amita de casa) sonriendo, y me parece que se imagina que no durará mucho"*<sup>11</sup> ya que, aunque Hugo Guiler es un marido condescendiente y que la anima a escribir, igualmente pide que la cena esté a sus horas y que su mujer lo acompañe cuando la necesita.

Siempre fiel al Diario, Anaïs empieza a escribir una novela, una obra de teatro, novelas cortas, sin que fructifique verdaderamente; adicta a la escritura, una vez que alcanza la dosis necesaria para su tranquilidad, se desentiende un poquito, y se observa inconstante. Siempre había deseado ser escritora: *"Pienso entregarme por entero a la poesía, a la escritura y a las historias"*<sup>12</sup>, *"En pocas palabras quiero decirte lo que me gustaría, es decir, poder escribir y ver mi nombre impreso al pie de algo bueno, bien escrito"*<sup>13</sup>, *"Pienso escribirla enseguida. Quiero hacerlo bien, porque hace tiempo que, al despertarme, prometo dar un nuevo paso cada día hacia..., la profesión de escritor"*<sup>14</sup>.

Por lo que de cierta forma insinúa Barillé y podemos leer en el Diario, Anaïs Nin -cuando menos en los primeros tiempos de su matrimonio- era frígida *"me he dado cuenta de algo terrible: que el sexo de Hugo es demasiado grande para mí, de forma que jamás alcanzaba el placer absoluto. Iba siempre acompañado de un cierto dolor. ¿Es ésa la razón de mi secreta insatisfacción?"*. Parece ser que Anaïs comienza la liberación de su sexualidad cuando, al rentar un departamento, descubre una colección de libros y grabados pomográficos, los esconde y lee subrepticamente, mientras Hugo trabaja; durante una semana no lee otra cosa, des-velando con ello su -hasta entonces bastante ingenua- visión del mundo. Esta *secreta insatisfacción* se prolongó hasta su relación con Henry Miller *"A Henry, le oculto que rara vez alcanzo el verdadero orgasmo"*, más aún: *"Pienso que con el tremendo placer que me ha proporcionado Henry todavía no he sentido un orgasmo real. Mi respuesta no parece conducir a un verdadero clímax sino que queda diseminada en un espasmo menos concentrado, más difuso. Algunas veces he sentido orgasmos con Hugo, y cuando me masturbo, pero tal vez ello se deba a que a Hugo le gusta que cierre las piernas y Henry quiere que las abra tanto"*<sup>15</sup>. Sin embargo, y como acabamos de leer, no sobra el aclarar que Anaïs Nin no era totalmente anorgásmica: *"[hablando de Hugo] Un sollozo mío lo arroja de repente a mis brazos, entre lloros. Luego me desea físicamente. Lloramos y nos besamos y alcanzamos el orgasmo en el mismo momento. Y un instante después, analizamos y hablamos racionalmente"*<sup>16</sup>

El 24 de diciembre de 1924, y aunque mamá Rosa había prohibido a sus hijos el contacto con su padre, Anaïs Nin procura verlo: unos días después se encuentra con él y su compañera Maruja. Hasta ese entonces, y aún mediando una separación física y sentimental de varios años, Joaquín Nin y Rosa Culmell permanecían legalmente casados, ya que para ella como católica un divorcio era degradante; él constantemente se lo requería pero, al no poderle enviar los papeles del divorcio el trámite se había postergado constantemente. Joaquín Nin consigue de Anaïs la dirección de su madre con lo que el divorcio se consuma.

En 1929 Anaïs Nin se convierte en Anita Aguilera, bailarina de flamenco, en un retorno sesgado a sus orígenes paternos, la música y lo español. No deja de ser curiosa la elección que hace Anaïs de su

<sup>11</sup> 3 de junio de 1917

<sup>12</sup> 27 de abril de 1915

<sup>13</sup> Carta a papá. 25 de noviembre de 1916

<sup>14</sup> 13 de julio de 1917

<sup>15</sup> Anaïs Nin. *Henry y June*. Plaza y Janés, España, 1987

<sup>16</sup> Idem

nombre artístico como si quisiera fabricar un velo que sólo medianamente la ocultaba: Anaïs y Anita, Guiler y Aguilera ¿Era o no un disfraz? y más aún ¿de quién se ocultaba?, ¿de su sociedad o del papá músico y español que descalificaba al flamenco?.



Debido a la crisis financiera de 1929, Hugo Guiler ve disminuidas sus percepciones y los esposos Guiler dejan su casa por una más sencilla en Louveciennes: *"Louveciennes se parece al pueblo donde vivió y murió madame Bovary"*<sup>17</sup>. Una noche de diciembre de 1929 escribe: *acabo de leer un libro extraño y maravilloso: Women in Love de D.H. Lawrence; íntegramente consagrado a la descripción de los sentimientos, de las sensaciones, de la conciencia y de la subconsciencia; años después reafirmaría esta opinión: "D.H. Lawrence fue el primero en reconocer que la mujer tiene una sexualidad y una vida propias y que hacer el amor es posible que sea un invento de la mujer"*<sup>18</sup>. Es fácil explicar la atracción de Nin por Lawrence si leemos uno de los pasajes favoritos de Anaïs que pertenece a *El amante de Lady Chatterley*:

*"Entonces, cuando él empezó a moverse, en el orgasmo súbito al que ella se abandonaba, recorrieron en su interior nuevos escalofríos que la hicieron estremecerse. Estremeciéndose, estremeciéndose, estremeciéndose como el ligero palpitar de suaves llamas, suaves como plumas que se elevaban fulgurantes, exquisitas, exquisitas y que quemaban su interior. Era como el son de una campana que se iba elevando hasta llegar al punto supremo. Ella permanecía allí sin escuchar los breves gritos salvajes que lanzó hasta el fin... sentía el suave capullo estremecerse en su interior y extraños ritmos extenderse e hincharse hasta llenar todo el vacío abierto de su conciencia, y entonces empezó nuevamente el inefable movimiento, que no era en realidad un movimiento, sino puros, profundos torbellinos de sensación que giraban y se hundían cada vez más adentro a través de su carne y su conciencia hasta que ella no fue más que una ola*

<sup>17</sup> Noviembre de 1931, en Henry y June

<sup>18</sup> Anaïs Nin. Ser mujer. Ed. Debate, España 1979

*concéntrica de sensaciones, tendida allí y emitiendo gritos inarticulados e inconscientes.  
¡La voz que surgía de las más profundas tinieblas de la noche! ¡La vida!*<sup>19</sup>

¿Qué escribe Lawrence que seduce de tal manera a Nin? En el estilo de él reconoce las aspiraciones del suyo: "en la intensidad poética de su prosa, hallo el aliento de mi pluma"; el viaje de Lawrence por el sentir femenino, el amor, la sexualidad y la sensualidad serán las cartas de navegación para el propio viaje de Anaïs por sí misma, serán el mapa que conduce a la liberación que Anaïs Nin prefigura y construye dentro de su existir, conformando una atracción tal que sólo encuentra escape en el cuarto pintado de gris que había acondicionado en casa para escribir, la "hermosa prisión de la que no puedo escapar sino escribiendo". Anaïs Nin decide entonces escribir un ensayo sobre la obra -entonces prohibida y vilipendiada- de D.H. Lawrence, haciendo a un lado la narrativa, la poesía y la confesión que hasta entonces habían caracterizado sus letras. Escribe en primer lugar un artículo que publica en *Canadian Forum* a finales de 1930 bajo el seudónimo de Melisandra. Punto más en la deuda de Nin con Lawrence, con ese artículo Anaïs Nin nace a la vida literaria, leyendo por fin su nombre en letras de imprenta en un medio más allá de los escolares: "Por eso he escrito un libro sobre D.H. Lawrence, por gratitud, porque ese libro me despertó". Con su artículo bajo el brazo, Anaïs se dirige a Edward Titus, director de la revista literaria *This Quarter* y editor de *El Amante de Lady Chatterlay*, convirtiendo su artículo en un ensayo de una centena de páginas: "He terminado mi libro D.H. Lawrence: an unprofessional study (D.H. Lawrence: un estudio no-profesional). Lo escribí en dieciséis días"<sup>20</sup>.



Anaïs Nin en la época en que se publicó su libro sobre D.H. Lawrence, 1932

Anaïs Nin en la época en que se publicó su libro sobre D.H. Lawrence.  
*An Unprofessional Study*, 1932

<sup>19</sup> D.H. Lawrence, El amante de Lady Chatterlay, Editores Mexicanos Unidos, México, 1983

<sup>20</sup> Invierno 1931-1932

En diciembre de 1931, invita a comer a su casa al abogado Richard Osborn para consultarlo sobre el contrato del libro de Lawrence; en esa comida conoce a Henry Miller:



Henry Miller

*"Cuando vi a Henry Miller dirigirse hacia la puerta donde yo estaba esperando, cerré los ojos un instante para verlo como con una especie de ojo interior. Era cálido, jubiloso, tranquilo, natural.*

*En una muchedumbre hubiera podido pasar inadvertido. Era esbelto, flaco, no alto. Tenía aspecto de monje budista, un monje de piel rosada, con la cabeza, calva en parte, aureolada por cabellos plateados y vivaces, y unos labios gruesos y sensuales. Sus azules ojos son fríos y observadores, pero su boca es emotiva y vulnerable. Su risa es contagiosa, y su voz acariciadora y cálida como la de un negro.*

*Era muy diferente de su escritura brutal y violenta, de sus caricaturas, sus farsas rabelesianas, sus exageraciones. La sonrisa del raballo de sus ojos es casi de payaso; el tono meloso de su voz es casi un ronroneo de bienestar. Es un hombre a quien embriaga la vida, que no necesita vino, que flota en una euforia generada por él mismo<sup>21</sup>.*

Anaïs Nin y Henry Miller, dos nombres que han quedado unidos en la historia de las artes de manera indisoluble. Su encuentro fue el de dos enamorados de la literatura, escritores aún en ciernes que coinciden en su devenir en las letras, autores noveles que desean irumpir y fincarse como colosos de la escritura. La relación de Anaïs Nin y Henry Miller la podemos ver inscrita al lado de los amores de grandes creadores: George Sand (Aurore Dupin) y Frederic Chopin, Camille Claudel y Auguste Rodin, Frida Kahlo y Diego Rivera. La culta flor europea que se conoce con el desparpajado neoyorkino encuentra en él a la personificación de su ánimus, un espíritu libre que la complementa y la contagia de

<sup>21</sup> Invierno 1931-1932. Diario I.

esa embriaguez vital que buscaba, compartiendo la exploración vivencial que se cristaliza en la experimentación literaria. Compartían ideas, palabras y libros, comidas, paseos y cuerpos; ella le aportó condensación a su trabajo y él infundió realismo al de ella, convirtiéndose en "compañeros de alma, compañeros de carne, colaboradores únicos en el camino único que cada cual seguía como escritor"<sup>22</sup>. El amor de Anaïs Nin y Henry Miller poco a poco se ha ido descubriendo, develándose a través de la publicación cada vez más libre del Diario, del renombre alcanzado por cada uno, de la investigación literaria y aún por la difusión que brinda el cine<sup>23</sup>.

Pues bien, después de esa comida Anaïs Nin y Henry Miller se vieron con frecuencia los días y las semanas siguientes para hablar de libros, de filosofía y de historia, porque él ansiaba con la misma fuerza ideas nuevas tanto como una comida gratis. Ella le prestó libros de Proust, él le contaba historias de Brooklyn y sobre todo de su obsesión vital, su monomanía, le hablaba de su June, su esposa.



June Miller

Juliette Edith Smerdt, o June Edith Smith, o June Mansfield, conocida por Mara o Mona para los lectores de Miller. Nació en Austria-Hungria en 1902, y emigra con su familia a los Estados Unidos en 1907. A los quince años abandonó los estudios para trabajar como camarera de cabaret. En 1923, cuando trabajaba en el Wilson's Dance Hall de Broadway como chica de alterne o bailarina de alquiler de *ten cents a dance*, conoce a Henry Miller con quien se casa al año siguiente que Miller consigue el divorcio de su primera esposa. Lectora de Strindberg y Dostoyevski, actriz ocasional, musa, amante y mitómana. Conoció a Anaïs Nin en diciembre de 1931, durante una breve visita a París e inmediatamente ambas mujeres quedaron encantadas la una con la otra: "Un rostro de una asombrosa blanca, ojos ardientes. June Mansfield, la esposa de Henry. Mientras venía hacia mí avanzando desde la oscuridad de mi jardín hacia la luz de la entrada, vi por primera vez a la mujer más hermosa de la tierra (...) Su belleza me embargó. Mientras permanecía sentada frente a ella, me di cuenta de que sería capaz de hacer cualquier locura por aquella mujer, lo que me pidiera. Henry se desvaneció. Ella era el color, la

<sup>22</sup> N. Riley, *Culta pasión de Anaïs Nin y Henry Miller*; en: Chadwick, W.; Courtivron, I. (eds.). *Los otros importantes*, Cátedra, España, 1994

<sup>23</sup> Cabe recordar la película de Philip Kaufman *Henry & June*, con María de Medeiros en el papel de Anaïs Nin, Fred Ward como Henry Miller y Uma Thurman personificando a June, realizada por Universal Studios en 1990.

brillantez, lo extraño (...) Al final de la velada, yo era como un hombre, estaba profundamente enamorada de su rostro y de su cuerpo, que prometía tanto, y odiaba el ser que los demás habían creado en ella<sup>24</sup>.

La atracción de Anaïs hacia June es tan instantánea como entendible; hay en primer término la configuración de una imagen deseada y deseable que fue construyendo Henry Miller con todas las historias que cuenta acerca de su esposa. Mujer guapa, sensible y versada en placeres, conforman lo que Barillé define como "Encuentro de dos Narcisas al fin fascinadas. Justa de dos jugadoras: June juega a gozar; Anaïs goza jugando. Dos profesionales de la mentira. Colusión de dos cuerpos: uno ducho en placeres; el otro, suspirando por serlo"<sup>25</sup>. La cercanía entre ellas se hace continua y constante, aprovechando que sus maridos se encuentran lejos: Hugo Guiler en Suiza, Henry Miller en Dijon. Recorren tiendas, salones de baile, se intercambian regalos hasta que, al salir de un salón de té ruso:

"En la calle, June dice con pesar:

-Quería abrazarte y acariciarte. -La meto en un taxi. Ella está allí sentada, a punto de dejarme y yo permanezco de pie sufriendo un suplicio.

-Quiero besarte -le digo.

-Quiero besarte -dice June y me ofrece la boca. La beso durante un buen rato"<sup>26</sup>

"¿Crees de verdad que soy lesbiana? -le pregunto a Eduardo. (...) Finalmente, Eduardo me dice que no soy lesbiana porque no odio a los hombres, antes al contrario"<sup>27</sup>. El fragmento es explícito, Anaïs Nin subyugada y rebasada por esta vorágine de sentimientos se cuestiona y se afronta, se conoce y, fortalecida, se acepta.

La apasionada relación continuó hasta que June embarcó para Nueva York la última semana de enero de 1932. Una Anaïs hechizada vuelve entonces su interés a Henry Miller quien la cubre de palabras, cartas frenéticas escritas en cualquier papel y cualquier momento, fruto de una mente delirante y exuberante de vida al retomar de su exilio en un liceo de Dijon.

El romance se inicia poco después del 4 de marzo de 1932, curiosa o significativamente una vez que June ha salido de Francia, cuando Henry Miller escribe desde una mesa del café *Chez les Vikings, Taverne Scandinave*, en Montparnasse, una nota a Anaïs que acaba de marcharse de allí: "Hace tres minutos que te has ido. No, no puedo contenerme. Te digo lo que ya sabes: te amo." Después del siguiente encuentro en el café, escribió: "Anaïs, has empezado a dejar correr la savia. Ya no soy responsable de lo que te diga o haga. (...) me has enardecido y ahora ya nunca más podré ser lo que era antes: sólo tu amigo". El 8 de marzo de 1932 Anaïs anota: "... de pronto se inclina hacia mí y me sume en un beso interminable. Yo no quiero que el beso termine. -Ven a mi habitación - dice." Ella acepta ir a su cuarto del Hotel Central, 1 bis Rue du Maine, París.

El 11 de marzo nuestra escritora recibe una nota que dice: "Anaïs, cuando pienso en cómo te aprietas contra mí, cuán ávidamente abres las piernas y lo húmeda que estás, Dios mío, me vuelve loco el pensar como serás cuando todo desaparezca", y es que para Anaïs Nin están desapareciendo las inhibiciones de su infancia católica, su convencional sentido de clase media sobre el decoro sexual, sus votos de fidelidad marital.

"Creo realmente que si no fuera escritora, si no fuera creadora, experimentadora, hubiera sido una esposa fiel. Valoro mucho la fidelidad. Pero mi temperamento pertenece a la escritora, no a la mujer"<sup>28</sup>. No era la primera vez que Anaïs Nin engañaba a Hugo Guiler: poco antes de conocer a Henry Miller, en un viaje a Nueva York, Anaïs conoció a un antiguo profesor de Hugo: John Erksine, novelista

<sup>24</sup> Diciembre de 1931.

<sup>25</sup> E. Barillé op. cit. pag. 112

<sup>26</sup> Enero 1932. Henry & June.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Diciembre de 1931

de éxito en ese entonces, profesor de literatura en Columbia y en varios sentidos guía y tutor de Guiler. En el barco de regreso a París Anaïs confiesa: *John me besó una vez. La boca. El cuello. Quiso ver mis pechos. Los acarició. Los despertó. Yo estaba loca. Anonadada. Podría haberme poseído. No lo hizo. Le abandonaron las fuerzas... Sus manos recorrían mi piel... Murmuraba obscenidades... Impotente... No pasó nada. Nada mas...*

Para Anaïs Nin enamorarse de Miller fue un paso hacia la madurez de su sexualidad, porque por primera vez aceptó al que ella llamaba "su contrario", un amante que era diferente de sí misma. Durante años, había buscado la cercanía de personas que fueran como ella: su primo Eduardo, June, Hugo incluso. A diferencia de estos enamoramientos románticos y adolescentes, su unión con Henry era un desafío a todo su ser que pronto inundó sus trabajos y sus vivencias.



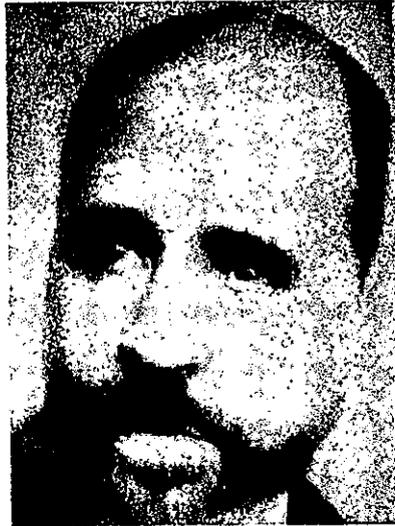
Retrato de Anaïs Nin  
con sombrero de piel,  
por Henry Miller

Cuando June regresa a París en octubre estalla una complicada entrama emocional entre Henry, June y Anaïs, besos, recriminaciones, celos. Finalmente desilusionada y en cierta forma derrotada June se va de Clichy. Más adelante se divorcia de Henry Miller en México, en diciembre de 1934. La obra de Anaïs Nin, sobre todo *House of Incest* y *Winter of Artifice*, reflejan los esfuerzos de Anaïs por enfrentarse y asimilar a June.

Pasando a otro punto, en Francia desde la década de los veinte, existe un interés claro hacia el psicoanálisis, sea a favor o en contra, por curiosidad intelectual o como medio terapéutico y el ambiente intelectual no es ajeno al freudismo. Eduardo Sánchez, el primo de Anaïs varias veces le comenta las ventajas del psicoanálisis sin que consiga convencerla fácilmente: *"Tengo la impresión de que es algo efímero, extraído dolorosamente, una fina esencia obtenida mediante prensado de unas hierbas"*<sup>29</sup>. No obstante, el psicoanálisis es una práctica constante alrededor de Anaïs, y pronto ella admite los cambios que observa, hasta que un día va a la Sorbona para oír una conferencia del Dr. Rene Allendy, psicoanalista. *"Allendy nació en París en 1889. Estudió medicina, después hizo prácticas en varios*

<sup>29</sup> Marzo de 1932

hospitales. Su tesis, escrita en 1912, trató sobre 'Las teorías alquímicas en la historia de la Medicina'. Le interesan la homeopatía y la astrología (...) Es alto, barbudo. No parece francés. Es bretón, pero tiene aspecto de campesino ruso<sup>30</sup>.



Dr. Rene Allendy

Tanto Eduardo como una amiga, Marguerite S. tratan de persuadir a Anaïs de entrar en análisis hasta que:

*"Hoy, por vez primera, llamé al timbre de la casa del Dr. Allendy. Una criada me hizo pasar de un oscuro vestíbulo a un oscuro salón (...) Cuando llegó la hora, abrió él una puerta corredera, levantó la cortina y se quedó allí de pie, muy alto, con los ojos como la parte más viva de su rostro, ojos de vidente. Tiene dientes muy brillantes, iguales y pequeños, y rasgos muy marcados. Su aire es grave, y su cara barbuda le da aspecto de patriarca. Fue casi una sorpresa verle, al cabo de un momento, sentarse discretamente tras el sofá en que me había instalado yo, preparando papeles y lápices, y hablando suavemente. Hubiera parecido lo más adecuado que se pusiera a hacer horóscopos, a preparar una fórmula alquímica o a leer en una bola de cristal, pues sus aires eran más de mago que de doctor.*

*Hablamos primero de sus libros, sus conferencias y lo que yo pensaba de todo ello.*

*Yo hablé de mi obra, y de mi vida en general. Dije que había sido siempre muy independiente y que no me había apoyado nunca en nadie.*

*-A pesar de ello, parece que le falta confianza- dijo el Dr. Allendy.*

*Había tocado un punto sensible. ¡Confianza!*

*El Dr. Allendy se levantó de su silla, y, sonriendo, dijo:*

*-Bien, me alegro de que pueda usted valerse por sí misma y no necesite ayuda.*

*Me eché a llorar. Lloré. El volvió a sentarse (...)*

*-Parece usted equilibrada y no creo que me necesite.*

*De repente me sentí muy afligida al pensar que volvía a estar sola, que debía resolver yo misma mis problemas.*

*Le pregunté si podía volver otra vez.<sup>31</sup>*

<sup>30</sup> Abril de 1932

La relación del Dr. René Allendy con Anaïs Nin fue compleja, contradictoria y de competencia. Por ejemplo, le pide a Anaïs Nin que deje su relación con Henry Miller, no lo logra. Cuando ella le pide que reciba también a su marido, aunque se niega en un principio, él acepta.

Anaïs Nin parece buscar en el psicoanálisis la esperanza de una liberación a través de "la manipulación científica de las emociones", ya que se sabe obsesionada por su padre, hechizada por el recuerdo de June, llena de remordimientos por sus mentiras; por ello, cuando Allendy reduce todo al complejo de Edipo se siente decepcionada y se venga seduciéndolo. Una vez lo besará, luego le mostrará sus senos en una consulta, hasta que en una habitación de hotel, Anaïs no sólo lo admita en su cuerpo, sino que consienta ser azotada en un progresivo juego sádico: "Quería pegarme; así se excitaba con otra mujer. Me pegó en las nalgas, chas-chas, y me hizo refr"<sup>32</sup>. Días más tarde escribe:

*"Allendy no me besa. Se sienta en el borde de la cama y dice:*

*-Ahora pagarás por todo, por esclavizarme y abandonarme. Petite Garce!*

*¡Y saca un látigo del bolsillo! (...) Experiencia. Curiosidad. Frío. Todavía no sé cómo actuar frente al látigo. Cuando Allendy ensaya un par de azotes preliminares, lo único que siento es furia y el deseo de devolver los golpes. No veo la menor 'voluptuosidad' en esto (...) En ese momento, Allendy me arrojó sobre la cama y me golpeó las nalgas con fuerza (...) Después de todo, me gustó el látigo. ¡El látigo fue viril, salvaje, doloroso, vital! ¡Todavía me arden los golpes!"<sup>33</sup>.*

Después de ese día René Allendy no volvió a ser el Dr. Allendy, provocó un rechazo tan visceral de Anaïs que no tuvo más remedio que abandonarlo para no herirlo, no volviendo a verlo más que ocasionalmente: "Experimento la voluptuosa alegría de Allendy al azotar mi fragilidad, la terrible alucinación del vértigo que conduce a un coito casi lesbiano, un pene como el dedo o la boca de una mujer -frustración- y detesto a Allendy con todo el asco que se puede sentir por la senilidad y la impotencia cuando se pervierten con desviaciones, sustituciones"<sup>34</sup>.

En noviembre de 1933 Anaïs Nin descubre que el Dr. Otto Rank, uno de los discípulos directos de Freud, estaba viviendo en París; recelosa después de su experiencia con Allendy primero envía a Henry Miller. Tuvieron una larga conversación sobre historia, literatura, antropología y el libro de Rank *Art and Artist (El Arte y el Artista)* pero no "el análisis que sentí que Henry necesitaba". Dicho libro había impresionado a la pareja, que había encontrado en él muchas de sus inquietudes y obsesiones, por lo cual Anaïs impulsivamente decide ir a ver a Rank: "Era bajo, moreno, de cara redonda; pero en realidad uno no veía más que sus ojos, que eran hermosos. Grandes, oscuros, ardientes. Con mi obsesión por elegir los rasgos hermosos o queribles, y llevando anteojeras para cubrir lo que no admito o quiero, destacué los ojos de Rank para disimular sus dientes toscos, su cuerpo corto. 'Pase', dijo, guiándome hasta su despacho"<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Idem

<sup>32</sup> 11 de abril de 1933

<sup>33</sup> 19 de abril de 1933

<sup>34</sup> 5 de mayo de 1933

<sup>35</sup> 7 de noviembre de 1933



Dr. Otto Rank

A diferencia de Allendy, Rank no la clasifica y respeta tanto a la mujer como a la creadora que coexisten en Anaïs Nin, para él su neurosis es el síntoma de una ambición y necesidad de creación artística no saciada. Después de varios meses de terapia, le anuncia a Rank su deseo de hacerse psicoanalista y se le entrega:

*"El martes decidí hacerme analista para independizarme, mantener a mamá, Joaquín y Henry.*

*Hostigué e importuné a los de la tintorería para que tuvieran listo mi vestido nuevo, color azul jacinto. Al día siguiente iré a ver a Rank con mi vestido nuevo porque él iba a besarme. Me dormí llena de sueños, energías, deseos. Me desperté vital, valiente impulsiva. Corrí a lo de Rank.*

*No pude hablar. Me levanté de la silla, me arrodillé ante él, le ofrecí mi boca. Me abrazó con fuerza, mucha fuerza; no podíamos hablar.*

*Me obligó a volver para hablar sobre mi trabajo. Era difícil hablar. No puedo pensar ni trabajar. Dios, Dios, no hay alegría mayor que la de iniciar un nuevo amor, no hay éxtasis comparable"<sup>36</sup>*

En noviembre de 1934, tras convencer a Hugo de que una breve separación era necesaria para su matrimonio, se reúne con Rank en Nueva York. Al principio funge como secretaria, pero después Rank le confía algunos pacientes. Durante poco tiempo, apenas cinco meses. Suficiente tanto para su sensibilidad como para extraer la esencia literaria. En abril de 1935, en una carta a su madre, le escribe: *"estoy harta de jugar a los psicoanalistas. Interesante experiencia. Ahora debo escribirla"*. En el Diario también leemos: *"Ese día volví a darme cuenta de que soy escritora y sólo escritora, escritora y no psicoanalista"<sup>37</sup>*

Se ha hablado de que la habilidad de Anaïs Nin para seducir a sus analistas era simple afirmación de coquetería, ninfomanía, histeria, *acting-out* en fin; para Barillé era una liberación. Seducir al psicoanalista es acabar con el análisis sin renunciar al subconsciente.

\* 30 de mayo de 1934

<sup>37</sup> Abril de 1935



Muchos años después Anaïs Nin regresa al psicoanálisis pero ahora recurre a un analista de su mismo sexo, Martha Jaeger: *"Una cara bella, compasiva. Me entregué a ella como una niña, sollozando, confesándome. (...) La primera mañana que la visité, fue como una pesadilla. Me perdí en el metro, salí a la calle una estación antes y, una vez fuera, me encontré con un vendaval. Casi no podía caminar contra el viento. Pensé que nunca lograría llegar a su casa. Entonces me acordé de mi primera visita a Rank, del sentimiento de estar confundida y perdida. Al cabo de tres días dejé de llorar"*<sup>38</sup>. En junio de 1951 recurre de nuevo al psicoanálisis: *"Visité a la Dra. Inge Bogner y me gustó instantáneamente. Me pareció que unía dos cualidades: la agudeza y la simpatía. Era extraordinariamente intuitiva y despierta. Es menuda y muy delgada, con el pelo corto y revuelto. Tiene unos modales vivos, ojos oscuros y una mirada cálida y expresiva. Su actitud oscila entre una simpatía suave y continua y bruscas elucidaciones. Con ella se tiene una sensación de serenidad y equilibrio"*.

A lo largo de su vida Anaïs Nin siempre fue consciente tanto de los valores como de las carencias del psicoanálisis, probablemente por haberlo vivido desde ambos lados del diván. Para ella el psicoanálisis era un camino catártico de liberación cuando la siempre presente escritura se volvía insuficiente<sup>39</sup>. *"El psicoanálisis me salvó porque permitió el nacimiento de mi verdadero yo, el más peligroso y doloroso nacimiento para una mujer; pues nadie ha amado nunca a una mujer aventurera del mismo modo que se ha amado a los hombres aventureros"*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Invierno de 1942

<sup>39</sup> Tal vez no sea aventurado decir que Anaïs Nin, si no hubiera contado con la literatura, hubiera sido una segunda Lou Andreas-Salomé, mujer que Anaïs admiraba lo suficiente como para prologar una de sus biografías.

<sup>40</sup> Noviembre de 1934



Antonin Artaud

En marzo de 1933, después de mucha insistencia, conoce a Antonin Artaud: "En casa de los Allendy: Artaud... la cara de mis alucinaciones. Los ojos alucinados. Los rasgos angulosos, tallados por el dolor. El hombre soñador, diabólico e inocente, frágil, nervioso, potente. Cada vez que se cruzan nuestras miradas, me sumerjo en mi mundo imaginario. Realmente, es un hombre alucinado y alucinante. Temía conocerlo porque, unos días antes, había leído algunos de sus escritos y descubierto una afinidad extraordinaria. Henry dijo que parecían páginas escritas por mí. Sabía que conocería a mi hermano en imaginación y estilos. No esperaba esa cara"<sup>41</sup>. Frente a Artaud Hugo Guiler la aburre, René Allendy la irrita y hasta su pasión por Henry Miller decrece. Trata de atraerlo, seduciéndolo primero por lo que mejor maneja: las palabras. Le envía el manuscrito de *House of Incest* e innumerables cartas, cuando las letras fallan ofrece su persona, compañía y comprensión esperando que Artaud llegue hasta su cuerpo. Se extasían ante la pintura de Lucas de Leyden *Lot y su hija*, Artaud admite que ella lo llame como le decía su madre: *Nanaqui*, y el 8 de junio de 1933: "sentados en *La Coupule*, nos besamos". Diez días más tarde Anaïs Nin escribió:

"Caminamos como en sueños, frenéticos, Artaud se torturaba a sí mismo y a mí con dudas, desvarios sobre la eternidad, sobre Dios, quería que lo sintiera físicamente y yo estaba transportada, enternecida, fuera de mí, tanto que nos detuvimos en los muelles y nos besamos con violencia, en un éxtasis como el que había conocido con June, distinto, ascendente, en aumento frenético.

-Estoy viviendo el momento más extraordinario de mi vida ¡Es demasiado, demasiado! -Artaud se tambaleaba, loco de felicidad-. Qué divino placer crucificar a un ser como tú, evanescente y esquivo. ¡Qué éxtasis poseerte por completo, a tí que nunca te entregas! Mon amour, mon grand amour!

Nos sentamos en un café y él me arrulló con frases de infinita ternura, con un fervor que me asustaba. Dijo:

-Entre nous il pourrait y avoir un meurtre."

Aparentemente fue todo. Lamentablemente Artaud también se sentía atraído hacia Hugo<sup>42</sup>.

Junio de 1933: "Mi padre y yo acordamos que nos reuniríamos en Valescure, pero yo me anticipé a ir allí para tener unos días de descanso y meditación (...) En Valescure, el día que establecimos una

<sup>41</sup> 12 de marzo de 1933

<sup>42</sup> "Allendy confirma mi intuición de que Artaud es homosexual, e inmediatamente comprendí por qué se sentía atraído por Hugo, lo que al principio me desconcertaba. Y me río para mis adentros". 10 de mayo de 1933

relación nueva entre nosotros, era el día de San Juan. En España, ese día la gente amontona los muebles viejos que guarda en los desvanes, todo lo que puede arder, camas, colchones viejos, y hacen hogueras en las calles. No conozco el significado del ritual; pero me pareció oportuno que mi padre y yo hiciéramos una hoguera del pasado, de los recuerdos, de absolutamente todo, para volver a empezar de nuevo. Dejé a mi padre y continué mi viaje".



Joaquín Nin en 1933

Con estas palabras ambiguas, veladas o 'políticamente correctas', Anaïs Nin registra -en la primera versión editada del Diario- su incesto. A reserva de que más adelante revisemos este episodio con mayor detalle, podemos adelantar que el incesto de Anaïs y Joaquín Nin fue una fantasía mutua con un largo inicio, que tal vez principie desde aquellas sesiones fotográficas a los dos años de edad, o con las primeras frases escritas por Anaïs niña en su Diario.

20 de junio de 1933. Tres días antes del incesto Anaïs Nin, en una carta a Artaud hace un recuento de su vida:

*"Escucha, Nanaqui. Cuando era niña, adoraba a mi padre en cuerpo y alma (el cuerpo siempre obedecía al alma). Cuando yo tenía diez años, mi padre abandonó a mi madre y la hizo sufrir. Pero yo pensaba que me había abandonado a mí. Ya entonces era extraña, había dejado de ser niña y tenía una premonición de que nos abandonaría. En el momento de la partida me aferré a él. Mi madre no comprendía mi desesperación.*

*No volví a verlo hasta hace un mes. ¡Veinte años! Me volví muy seria, lloré durante años. Desconfiaba totalmente de la vida. Me encerré en mí misma e inicié una vida secreta en mi diario. Me aparté de la vida real.*

*En Estados Unidos éramos sumamente pobres. Yo era modelo de pintores. Cuando tenía dieciséis años, Eduardo, un poeta y un actor, se enamoró de mí. Como te dije, hasta hace un año mi vida física y sensual fue un largo martirio porque mi alma no participaba. Los impulsos de mi cuerpo obedecen a los de mi espíritu. Con todo, Eduardo era homosexual, su amor era incompleto. En esa época yo aspiraba a un amor absoluto.*

*A los diecinueve me enamoré de Hugo, sobre todo por su carácter bondadoso, honrado. No puedo explicarlo, pero nuestro matrimonio era y es un martirio físico para mí; sin embargo, durante siete años le fui fiel. Hace un año, una explosión de angustia y pasión me quitó el equilibrio, me arrojó a los brazos de una mujer y luego a los del hombre de quien te he hablado. Abandoné la lucha estéril por el ideal.*

*En esa época empecé a consultar a Allendy. Y empecé a hacer el mal, a cometer todos los sacrilegios. 'Aprende a disociar', me dijo Allendy. Me desalentó de mi búsqueda de lo absoluto, porque ese anhelo siempre me ha conducido a la catástrofe. Me sentía profundamente decepcionada. Tantos ajustes, tantas adaptaciones a la vida normal me asqueaban. Siento que soy peor de lo que cree la gente y poseo mayores poderes de sublimación de lo que parece.*

*Estos son los hechos, lisos y llanos (...) He padecido momentos de gran amargura. Es verdad que el primer golpe doloroso, que me obsesionó durante veinte años, me volvió introvertida, esquiva, hipersensible, narcisista. Porque para mí cada contacto, cada vivencia humana, está impregnado de tristeza. Sólo soy feliz en mi imaginación".*

22 de junio de 1933:

*"Mañana, ¡mañana empieza un nuevo romance!".*

23 de junio de 1933:

*"Primer día de la historia con papá (...) Me trataba como a una novia (A María le había dicho: 'Debo reunirme con mi novia'. Solía llamarme su prometida después que le envié mi fotografía de los dieciséis años) (...) Me despedí de él con un beso filial, pero mis sentimientos no eran los de una hija. Bruscamente inclinó la cabeza y me besó en el cuello. (...) A la mañana siguiente no podía levantarse de la cama. Estaba desesperado (...) Pero entonces dijo:*

*-Eres la síntesis de todas las mujeres que he amado. (...)*

*-Mis sentimientos hacia ti no son los de un padre*

*-Ni los míos los de una hija.*

*-Qué tragedia. ¿Qué haremos? Acabo de conocer a la mujer de mi vida, mi ideal, ¡y resulta que es mi hija! Ni siquiera puedo besarte como quisiera. ¡Estoy enamorado de mi propia hija!*

*-Todo lo que sientes, lo siento yo.(...)*

*-Déjame besar tu boca.*

*Sus brazos me rodearon. (...) Nos besamos, y ese beso desató en mí una ola de deseo. Estaba tendida a través de su cuerpo y con mi pecho sentí su deseo, duro, palpitante. Otro beso. Más terror que placer. El placer de algo innombrable, oscuro. El, tan hermoso: divino y femenino, seductor y cincelado, duro y suave. Una pasión dura.*

*-Debemos evitar la posesión -dijo-. Pero ay, deja que te bese.*

*Acarició mis pechos y los pezones se endurecieron. Yo resistía, me negaba, pero mis pezones se endurecieron. Y cuando su mano me acarició -ah, la sabiduría de esas caricias- me derretí. Pero una parte de mí seguía dura y aterrada. Mi cuerpo cedía a la penetración de su mano, pero yo resistía, resistía el placer. Me resistía a mostrar mi*

*cuerpo. Sólo descubro mis pechos. Tímida y renuente, a la vez estaba trastornada de pasión.*

*-Quiero que goces -declaró-. Goza. Goza.*

*Sus caricias eran tan hábiles, tan sutiles; pero yo no podía, y para escapar, fingí que sentía. Nuevamente me tendí sobre él y sentí la dureza del pene. Se destapó. Lo acaricié con la mano. Se estremeció de deseo.*

*Con extraña violencia me quitó la bata y me tendí sobre él.*

*-Toi, Anaïs! Je n'ai plus de Dieu!*

*Su cara estaba en éxtasis y yo, frenética de deseo de unirme a él... me retorció, lo acariciaba, me aferraba a él. Su espasmo fue tremendo, de todo su ser. Se vació por completo en mí... y mi entrega fue inmensa, con todo mi ser, aunque con un miedo en el centro que reprimió el espasmo supremo. (...)*

*Tenía al hombre que mi mente amaba; lo tenía entre mis brazos, en mi cuerpo. Tenía la esencia de su sangre en mi cuerpo. El hombre que busqué por todo el mundo, que marcó mi infancia y me obsesionaba. Había amado fragmentos de él en otros hombres: la genialidad de John, la compasión de Allendy, las abstracciones de Artaud, la fuerza creadora y el dinamismo de Henry: aquí estaba la totalidad, con un cuerpo y una cara tan hermosos, tan apasionados, todo unido, sintetizado, más genio, más abstracciones, y más fuerza y más sensualidad. (...)*

*[Anaïs]-¿No te arrepientes de nada?*

*-¡De nada! Anoche fue la festividad de San Juan. Una hermosa noche para nuestra unión. Acabamos con todos los prejuicios. Nuestra pasión fue una llama. Jamás, jamás he sentido nada tan absoluto ¡Cómo me entregué a ti! Ahora comprendo que todos los momentos de amor fueron incompletos... un juego. Anoche supe qué es el amor. Vertí todo mi ser en tí.*

*Parecía demasiado maravilloso para destruirlo (...)*

*Después de que papá desapareció en la estación, me embargó una gran desdicha y frialdad. Me senté, inmóvil, a recordar obsesivamente. Ahogada. Lúgubre. Tumulto, nerviosismo, caos. Dejo a un hombre al que temía amar... un amor antinatural. A partir de ese momento la realidad se hundió en el mar. Vivía en un sueño. Iba al encuentro de un hombre al que amaba humanamente, un amor natural. Aspiraba a la luz, la integridad y la nitidez, y todas me eludían. Durante cinco horas mis pensamientos se dirigieron a mi padre-amante... borrosos... desconcertados."*

¿Seis, siete, diez veces? la misma Anaïs Nin parece perder la cuenta en un momento dado de las ocasiones en que la penetró su padre, el dandy, el artista creador y aristócrata de esperma sobreabundante que perdió a Dios al momento de quebrantar la ley del incesto. A partir de esa noche de San Juan, noche de desenfreno permitido, Anaïs no volvió a ser la misma, comenzó su alejamiento de Henry Miller, quien se mantuvo al margen cuando el padre volvió a entrar en su vida y la sedujo. Igualmente ayudada y fortalecida tanto por el psicoanálisis con Rank, como por el pasaje al acto del incesto, ya sin normas, prejuicios ni Ley; consigue liberarse de la tiranía del abandono de su padre cuando era niña y de la obsesiva necesidad de recibir su aprobación. Se aleja de su padre. Aunque celoso, Henry Miller comprendió y ayudó a Anaïs Nin. Por su parte Joaquín Nin no queda indemne, se separa de Maruja en 1939 y muere sólo, en Cuba, en 1949.

Casi un año después, el 18 de mayo de 1934, Anaïs siente caer sobre ella *la maldición de los dioses*. "Esto es tanto más trágico para mí por cuanto al mismo tiempo he descubierto que llevo en mi seno el embrión de la criatura de Henry. Quedé embarazada hace cinco o seis semanas. Pude confirmarlo hace dos días. Sé que es hijo de Henry, no de Hugh, y debo destruirlo. He experimentado la mezcla más terrible de emociones: el orgullo de ser madre, mujer, totalmente mujer, el amor de una creación humana, las posibilidades infinitas de la maternidad. He imaginado al pequeño Henry, lo he deseado, rechazado, evaluado frente al amor (porque debo elegir entre el niño y Henry). He experimentado la tristeza, la euforia, el dolor, el desconcierto. He detestado la idea de destruir una vida

humana. He contemplado la transformación de mi cuerpo: el abultamiento de los pechos, el peso del útero, la sensación de ser arrastrada al suelo, de crecimiento, de transformación: He deseado la serenidad, el único clima en que puede nacer un niño. Ahora, en este momento crítico de mi vida, no puedo tener nada de esto. Henry no lo quiere. No puedo darle a Hugh un hijo de Henry."

Anaïs está envuelta en un marasmo de emociones contradictorias, el deseo y la plenitud de sentirse una mujer cabal, dueña del falo que se corporiza en su embarazo para hacerla un ser completo, al igual que la desazón de tener que abandonar su papel de hija para asumir la responsabilidad perenne de verse madre. Se enfrenta a la decisión de tener que sacrificar a la Anaïs que es una creativa creadora literaria por la señora Guiler, *Mme. Henry* creante de vida. Sentir los senos llenos de leche, el cuerpo pesado y próximo a de-figurarse no es una perspectiva que haga feliz a la mujer que se corregirá los dientes, la nariz y las arrugas mediante cirugías. Anaïs no estaba hecha para la maternidad, o cuando menos eso pensaba, se lo habían dicho y lo había corroborado a lo largo de infinidad de relaciones sexuales sin mecanismos de anticoncepción; supuestamente tenía introversión de la matriz, 'útero infantil'; entonces ¿el médico se equivocó?, ¿o la naturaleza se sublimó?. No lo sabe, sólo siente y habla al niño que lleva en la entraña: "*Qué lleno de energía estás, hijo mío. Sería mucho mejor que permanecieras alejado de la tierra, en la oscuridad y la inconsciencia, en el paraíso del no-ser. Preferiría vivir con los hombres en el presente, antes que con una prolongación de mí misma en el futuro*"<sup>43</sup>. Asimismo Anaïs conoce a Henry, sabe que a semejanza de su padre abandonó a su primera hija, teme que su hijo sea un niño sin padre del mismo modo que ella fue una niña sin padre. Se sabe también ocupada: "*Pero todavía hay un niño dentro de esta mujer; hay ahí dentro el fantasma de una niña que llora constantemente la pérdida del padre*"<sup>44</sup>.

Mientras considera el aborto, Hugo Guiler sabe del embarazo y la persigue: "*trata de imponer su voluntad a la mía, trata de obligarme a tener el niño, sorprendido por mi resolución, furioso de que no me someta y obedezca (...) Resistí; fui a la sage-femme*"<sup>45</sup>, pero tenía presentimientos sombríos. No tenía el instrumento que necesitaba -de una medida pequeña, adecuada para mí." Mas adelante tomará quinina "para apurar el parto del huevo de Pascuas" y sin embargo, va demorándose el aborto. Un día Hugo la lleva a la clínica donde provocan el trabajo de parto; la narración de Anaïs Nin del tiempo que estuvo en la plancha del quirófano es sobrecogedora, llevándonos de sus reflexiones íntimas a la realidad de los detalles médicos y la metafórica relación entre el placer, el dolor y la vida. La mujer puja mientras la escritora divaga y Anaïs Nin observa para llevar al Diario. Agotada, llena de sangre:

*"Siento el bulto escurridizo, el brusco alumbramiento, el peso ha desaparecido. Oscuridad. Oigo voces. Abro los ojos. Los escucho decir: 'Era una niña. Mejor que no la vea'. Recupero las fuerzas. Me siento.*

*-¡Por el amor de Dios, no se siente! -grita el doctor.*

*-¡Muéstreme a la niña!*

*-No se la muestre -dice la enfermera- Le hará mal.*

*Las enfermeras tratan de recostarme sobre la camilla. Mi corazón late con tanta fuerza que casi no oigo mi voz al pedir que me la muestren. El médico la alza. Es oscura y pequeña, como un hombre diminuto. Pero es una niña. Sus ojos cerrados tienen largas pestañas; está perfectamente formada y su piel brilla con el agua del útero. Era como una muñeca o una indiecita. Medía unos veinticinco centímetros. Piel sobre huesos. Nada de carne. Pero totalmente formada. El médico me dijo después que las manos y los pies eran como los míos, y tenía largas pestañas. La cabeza era desusadamente grande. Era negra. La niña había muerto, tal vez estrangulada o a causa de las operaciones. Habría bastado un día más para que me infectara el tumor que tenía en la cabeza. Yo*

<sup>43</sup> Agosto de 1934

<sup>44</sup> idem

<sup>45</sup> Comadrona

*habría muerto. Al contemplar a la indiecita, la odié por el dolor que me había causado y porque era niña cuando yo había imaginado que era varón*<sup>46</sup>.

Anaïs se siente tan mal que ruega a Rank que regrese de Londres solo para verte, más tarde reflexiona y escribe. La experiencia quedó recogida en parte en su narración breve *Birth (Nacimiento)* (1938), un título que sugiere que la autora-narradora nació con la muerte del feto.

Un mes más adelante, el 27 de septiembre de 1934, Anaïs Nin ha retomado su ritmo de vida.

*"La señora Guiler vive en Louveciennes, tiene una mucama, desayuna en la cama, come los faisanes que cazan Lani y Louis Andard, escucha la radio, da órdenes al jardinero, paga las cuentas con cheques, se sienta junto al hogar, copia el diario y traduce el primer tomo, sueña junto a la ventana, está inquieta y quiere alejarse de allá.*

*La señora Miller pela papas, muele café, barre, hace las compras, envuelve libros para Henry, camina por una calle empedrada que parece italiana, bebe en tazas desportilladas, usa la ropa de cama vieja descartada en Louveciennes, repara el fonógrafo, toma el ómnibus, habla muchísimo, duerme largas siestas con el señor Miller, fuma demasiado y protesta en secreto por la invasión de gente que entra y sale constantemente de la casa. Gente estúpida.*

*Anaïs está atrapada por el amor de Rank y quiere ir a Nueva York con él."*

De 1931 a 1935 es un periodo crucial en la vida y origen de la obra de Anaïs Nin. Conoce y se enamora de Henry Miller y June, conoce también a Antonin Artaud, al psicoanálisis y la pasión de los psicoanalistas; rompe la Ley fundamental de la psique humana y tiene relaciones sexuales con su padre. Se embaraza del amado que no es su esposo y aborta. Abandona París y regresa a Nueva York. A través de la vida, el amor, la escritura y la pasión -no necesariamente en ese orden- Anaïs Nin se libera del capullo larvario que había construido con su vida para emerger como mariposa ávida de experiencias nutricias. Deja el capullo de los convencionalismos morales, sociales, sexuales y religiosos, y aparta la autocomplacencia para plantarse como mujer y definirse como creadora literaria ante sí y frente al mundo. Angeles Anaïs Juana Antolina Rosa Edelmira Nin y Culmell de Guiler, se hace Anaïs Nin en esta época.

En 1936, mientras Europa ve emerger a Hitler y en España inicia la guerra civil, Anaïs escribe: *"me siento tan extrañamente liberada, no siento límite alguno en mí, ni barreras, ni temores"*. Viaja a Marruecos y ha financiado la edición de *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, escribiendo el prólogo y relegando un tanto su propia obra; aunque más adelante publica *House of Incest*. Deja Louveciennes y estrena como amante a Gonzalo More: *"Gonzalo sobresalía por su altura sobre todos los demás, le tigre qui reve, el inca de ojos negros como el carbón, su salvaje cabello negro. Un impacto ante su oscura intensidad, a través de la cual brillaba de vez en cuando una sonrisa radiante, infantil. Místico, soñador, lleno de nobleza y profundidad, con algo misterioso. Y, a pesar de todo esto, con los pies asentados en el suelo"*<sup>47</sup>. Un peruano casado con Helba Huara, bailarina. Mitómano, "hombre de excesos. El alcohol, las mujeres, la revolución: todo será fatal para él". Gonzalo se enrola en el bando republicano llevando a Anaïs como acompañante a los mítines, conoce entonces a Neruda, a Malraux, se inscribe en la lista de los simpatizantes marxistas, más por un afán de afirmación rebelde ante la posición del padre -que aprobaba a los golpistas- que por convicciones políticas. Tiene el placer de ver publicada *Primavera Negra* de Miller y leer que está dedicada a ella.

---

<sup>46</sup> Agosto de 1934

<sup>47</sup> Junio de 1936



Gonzalo More

Anaïs Nin había mostrado una extraña y clara fascinación por lo inexplicable, la astrología en particular, llegando a entusiasmar tanto a Hugo Guiler que pronto se volvió un astrólogo consumado. Conoce entonces a Conrad Moricand, astrólogo y vidente suizo que la impresiona con sus aseeraciones. Este indio blanco, encanecido y blanqueado de tanto estudiar escritos esotéricos, pasaría a formar parte de la galería de personajes recreados por Nin en sus cuentos.

Cuando Anaïs descubre sus primeras canas y se hace arreglar los dientes frontales, corria 1939 y se preparaba para abandonar París, bastante se ha distanciado de Henry Miller llegando a decirle que nunca dejará a su marido por él. Publica *Winter of Artifice* donde leemos *The Voice*, recreación del tratamiento psicoanalítico. Finalmente, acompañada de Hugo, llevando parte del Diario en una bolsa y dejando el resto en una caja fuerte, marcha a Lisboa para de ahí regresar a América.

En Estados Unidos Hugo reanuda su actividad financiera y ella sus quehaceres literarios y sociales combinándolos de manera afortunada, nuevamente gracias a su marido, quien administra la fortuna de Peggy Guggenheim, mecenas de los surrealistas. Como sus obras son punto menos que desconocidas en el nuevo continente trata infructuosamente de publicarlas, por lo que funda la Gemor Press para dar a luz la edición ilustrada de *Winter of Artifice* en 1942. Es pertinente anotar que los grabados de esta edición estaban firmados por Ian Hugo, conocido en el medio financiero como Hugh Guiler, el esposo banquero de Anaïs Nin.

En 1977 cinco meses después de su muerte fue publicado *Delta of Venus (Delta de Venus)*, volumen de cuentos eróticos que escribió por encargo de un millonario que pagaba a dólar la página. En ese mismo año de 1977, con el anticipo que le concedió el editor, Anaïs pagó los gastos de su hospitalización por cáncer. Tras la muerte de Anaïs, los derechos de autor correspondieron en parte a

Hugo Guiler, quien al final de su vida sacó algún provecho del erotismo de su mujer. Asimismo, *Delta of Venus* ya ha sido llevado al cine, en una película de Zalman King.

Esta historia comenzó en abril de 1940, cuando Henry Miller le cuenta que "un coleccionista privado le ha ofrecido cien dólares al mes para que escriba narraciones eróticas. Es como un castigo dantesco condenar a Henry a escribir erotismo a dólar la página. Henry se rebela porque en este momento su estado de humor no es rabelesiano, sino todo lo contrario. Porque escribir por encargo es una ocupación castradora, porque escribir con un voyeur mirando por el agujero de la cerradura quita toda espontaneidad y gusto a las aventuras de la fantasía". En diciembre del mismo año, "cuando Henry necesitó dinero para sus gastos de viaje me sugirió que yo escribiera algo mientras. Yo no tenía ganas de dar nada auténtico, y decidí crear una mezcla de historias oídas, invenciones y otros elementos, y fingir que pertenecían al diario de una mujer.

Yo no llegué a conocer al coleccionista. Tenía que darle indirectamente lo que escribía y, del mismo modo, él me haría saber lo que pensaba de mis textos.

Hoy he recibido una llamada telefónica:

-Es bueno. Pero no ponga toda esa poesía ni ninguna descripción que no trate de temas sexuales. Concéntrese en el tema sexual.

Las descripciones sensuales o poético-eróticas no gustaban a mi cliente, así que adopté un tono irónico y me esforcé por ser estrafalaria, inventiva y tan exagerada que imaginé que él se daría cuenta de que lo que yo hacía era caricaturizar la sexualidad. Pero no hubo protesta.

Me pasé varios días en la biblioteca estudiando el Kama Sutra. Presté atención a las aventuras más atrevidas que me contaban los amigos. (...) Todas las mañanas me siento después de desayunar, para escribir mis páginas de erotismo".

Años después, en el prólogo escrito para *Delta of Venus* en septiembre de 1976, nos cuenta: "Estos relatos eróticos los escribí para entretener, bajo la presión de un cliente que me pedía que 'me dejara de poesía'. Creí que mi estilo derivaba de una lectura de obras debidas a hombres, y por esa razón sentí durante mucho tiempo que había comprometido mi yo femenino. Olvidé estos relatos. Releyéndolos muchos años más tarde, me doy cuenta de que mi propia voz no quedó ahogada por completo. En numerosos pasajes estaba utilizando intuitivamente un lenguaje de mujer, viendo la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Al final, decidí autorizar la publicación de mis relatos eróticos porque muestran los esfuerzos iniciales de una mujer en un mundo que había sido dominio exclusivo de los hombres".

Estos cuentos, a la par que algunos pasajes de su diario y varios escritos en los que se enfrenta al tema del erotismo tanto en su aspecto literario como vital son los que, injustificadamente, han contribuido crear una imagen de "dirty woman".

Sin embargo, en la búsqueda de su voz como mujer a través de sus vivencias está implícito su cuerpo y su erotismo, que se refleja también en *El erotismo en la mujer*, dentro de su libro de ensayos *Ser mujer*<sup>43</sup>, de donde revisaremos algunos fragmentos.

*El erotismo en la mujer* abre diciendo que: "la mujer, al contrario que el hombre, no ha llegado a separar el amor de la sensualidad. En la mujer se combinan generalmente las dos cosas; necesita amar al hombre a quien se entrega o bien ser amada por él. Parece como si, después de realizar el acto sexual, necesitara tener la certeza de que es un acto de amor, y de que la posesión sexual forma parte de una relación basada en el amor". Líneas más adelante nos advierte que, si la mujer moderna consiguiera subsanar esta desaparición, en su opinión disminuiría el placer y reduciría la intensidad del acto sexual. Con ello advierte del peligro de buscar una identidad femenina a través de la vía masculina, es decir, de la imitación del sentir, actuar y escribir del varón. La sensualidad en la mujer debe ser particular "es decir, que no se puede generalizar, que existen tantos tipos de mujer como mujeres mismas"; y circunscribiéndose a la literatura continúa: "Hay algo probado: la literatura erótica escrita por hombres no

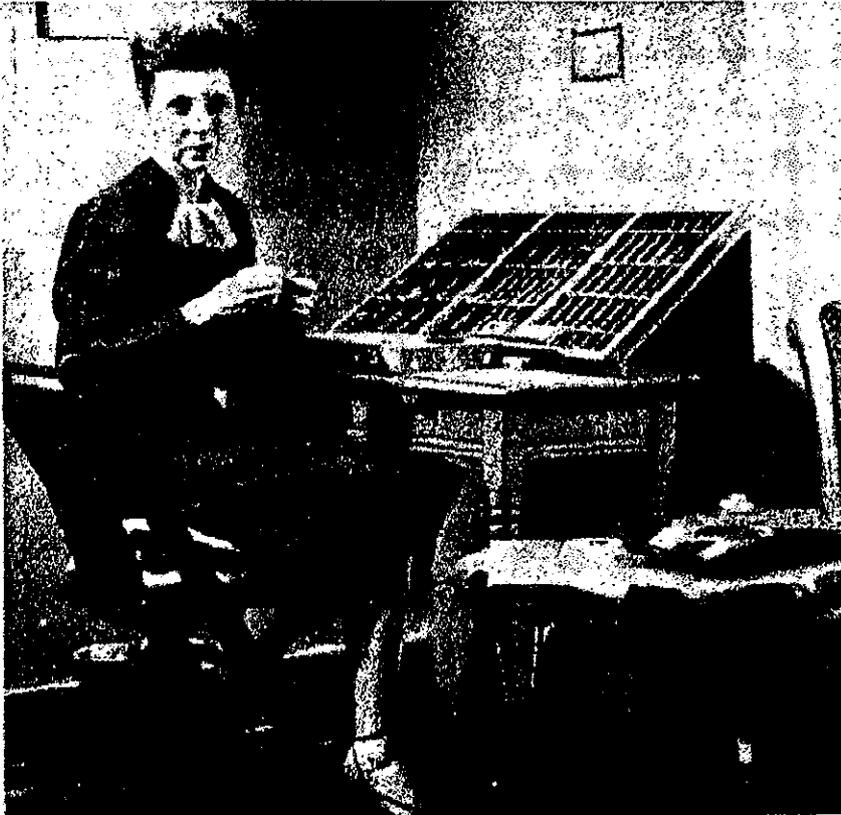
<sup>43</sup> Anaïs Nin. *Ser mujer*. Ed. Debate, España, 1979.

satisface a las mujeres. Ha llegado el momento de escribir la nuestra, ya que nuestras necesidades, fantasías y actitudes eróticas son diferentes". Lo explica diciéndonos: "Existe acuerdo en un sólo punto: las zonas erógenas de la mujer se extienden por todo su cuerpo, siendo más sensible a las caricias y poseyendo una sensualidad que rara vez es tan directa e inmediata como la del hombre. La mujer necesita la creación de una atmósfera vibrante que repercuta en su excitación final". Desde mi perspectiva, es difícil rebatirla.

Una vez abierta esta duplicidad de las perspectivas sobre el erotismo, quisiera traer a colación dos citas donde nos plantea una visión futura: "La labor de la mujer consistirá en personalizar e individualizar el erotismo, vinculándolo a la emoción, al amor, a la elección de una determinada persona. Cada vez habrá más mujeres que escriban basándose en sus propias experiencias y sentimientos".

Anaïs Nin concluye diciendo: "El ideal que tenemos que alcanzar es el reconocimiento de la naturaleza sensual de la mujer, la aceptación de sus necesidades, el conocimiento de la variedad de temperamentos, y adoptar una actitud alegre, considerándolo parte de la naturaleza, tan natural como el crecimiento de las flores, las mareas y el movimiento de los planetas. La sensualidad semejante a la naturaleza, con posibilidades de éxtasis y gozo. (...) La verdadera liberación del erotismo consiste en aceptar el hecho de que existen mil facetas, mil formas de erotismo, mil objetos, situaciones, atmósferas y variaciones. Ante todo tenemos que prescindir del sentido de culpabilidad en lo que se refiere a la expansión del erotismo, y mantener además una actitud abierta a sus sorpresas, a sus distintas expresiones y (añadiendo mi fórmula personal para que el placer sea completo) fundirlo con el amor y la pasión por un determinado ser humano, mezclándolo con sueños, fantasías y emociones para que alcance su máxima potencia".

Como pudimos leer, "that dirty woman", a través de una franqueza pocas veces vista antes en las letras femeninas, nos restriega lo que para los varones es, todavía, tierra ignota, ignorada e incognoscible: la vivencia del erotismo y el amor desde el puerto del cuerpo de la mujer. Horizonte que, por su ser inalcanzable, no debe juzgarse o pretender absurdamente conquistar o modificar; si acaso sólo brindar por la posibilidad de alcanzarlo.



Anaïs Nin en la imprenta

1947, *Under a glass bell* agota su primera edición en tres semanas y Anaïs termina de escribir *Ladders to fire*; por fin ha hecho de la literatura su modo de vida, después de tantos años empieza a tener reconocimiento como escritora. Sin embargo no puede dejar de ver sin amargura el éxito que rápidamente Hugo está alcanzando como grabador pero, de esa manera alcanza un sueño: ¡estar casada con un artista!. Ese año también conoce a "un joven americano del oeste", *my phantom lover*, Rupert Pole, quien compartiría junto con Hugo Guiler el resto de la vida de Anaïs Nin. Con Rupert se embarca en una travesía automotriz a lo ancho de Estados Unidos: Texas, Nuevo México, California. En Big Sur California, se reencuentra con Henry Miller y su nueva esposa Lepska. El contraste entre el que fue su Henry y el que ve ahora la descontrola y la apabulla, y aunque se da cuenta de que sigue existiendo un afecto irrenunciable entre ambos, también sabe que la pasión de su pasado es sólo eso, pasado.

Llegan también a un país literariamente fascinante para Anaïs desde sus primeras lecturas de D.H. Lawrence: México, en especial Acapulco, donde se alojan en el hotel *El Mirador* "para estar con los mexicanos y, además porque era el más bello"<sup>49</sup>. Acapulco y su nuevo amor son embriagantes para Anaïs Nin, el calor, las gentes, los paisajes, la muerte; todas aquellas escenas cotidianas que Anaïs contempla con ojos de recién llegada a un nuevo mundo la sacuden revitalizándola de tal forma que no podrá evitar regresar a México en varias ocasiones, una de ellas "La Jornada de la Cruz de Neón", viaje que realiza por Mazatlán, Tepic, Puebla, Zihuatanejo, Patzcuaro, Chapala durante la primavera de 1951.

20 de octubre de 1949. San Francisco.

"Mi padre murió esta mañana, en Cuba. La herida fue tan profunda, la conmoción tan profunda, la sensación tan profunda, que fue como si muriera yo con él. Tuve la sensación de romperme, de caer.

---

<sup>49</sup> Invierno de 1947

Lloré por no haberte visto desde París, por no haberte perdonado, por no haber estado allí cuando murdo solo y pobre en un hospital.

Joaquín me mandó un telegrama. Lloré y sentí la pérdida en mi cuerpo, este terrible amor frustrado. No haber estado nunca cerca de él, no haberme fundido nunca con él. La maldita distancia que es el mayor dolor que puede conocer un ser humano. Le vi dormido como cuando se desmayó después de un concierto. La muerte está ahí, dentro de nosotros. Sin duda, hay una parte de uno que muere con los que amamos. Se siente, pero no se puede creer. El dolor ataca al cuerpo. Debl pasar por alto su inmenso egoísmo. Debl sacrificarle mi vida como él quería".

Sin embargo, Anais Nin no asistió a los funerales.

Agosto de 1954.

"En el avión tomé un martini y una píldora para dormir. La ansiedad me despierta en medio de la noche. No supe que cuando Joaquín regresó a casa mi madre estaba enferma. Ella pensó que era una leve indigestión. Vomité y sentí dolor. Era un ataque al corazón.

Joaquín me llamó. Mi madre estaba reanimándose con oxígeno y drogas, y había hablado con Joaquín. Por la tarde habló con un joven sacerdote a quien hizo llamar. Pero al día siguiente estaba semiinconsciente, y no reconoció a Joaquín, contestando débilmente cuando se la llamaba. Esa tarde murdo, inconsciente, sin dolor. Joaquín me llamó a medianoche.

Dolor de la irrevocable pérdida. Un dolor más grande y más profundo porque no había existido sensación de unidad, de fusión, de intimidad, y yo había esperado que acabase así. La pérdida es más grande y más terrible cuando la unión no se ha alcanzado. Toda mi vida había luchado por llegar más íntimamente a ella, y ahora estaba perdida para mí. Se me había escapado. (...)

La dispersión final. Separación de mi madre, desunión de mi madre. Mientras dispersas esos objetos que conservan una vida terrible, sientes que la separación es definitiva.

Pero cada uno tiene su forma de recordar. La mía es incluirla en mi Díaño. Y durante días, después de su muerte, me sentí poseída por el espíritu de mi madre. Y deseeé expresarle mi amor cocinando, costiendo, remendando, haciendo encaje y encuadernando. (...) El dolor, más profundo que en la muerte de mi padre".

Anais Nin sabe que ya no es una muchachita, aunque su apariencia sea de veinte años menos de los que tiene, aunque su amante sea también 20 años más joven, pero sus conocidos de antaño y su mismo cuerpo se lo recuerdan. En febrero de 1953 la operan para extraerle un tumor en el ovario derecho del tamaño de una naranja: "Como odio esta cirugía, la carnicería del propio cuerpo, cicatrices. Después de esto, dolor, dolor, dolor, dolor, dolor".

A partir de la década de los cincuenta Anais Nin empieza a cosechar el reconocimiento que había buscado desde el París de los veintes. Protagoniza tanto documentales dedicados a ella como filmes experimentales de vanguardia o underground. Algunos de ellos realizados por Ian Hugo su esposo. Como mencionamos anteriormente, Hugo Guiler, aparte de su preparación y desempeño en el ámbito financiero tenía y mantenía una vena de creación artística, misma que le debe haber ayudado bastante en la comprensión y tolerancia de una esposa tan especial. Aprende grabado desde París y cine en los Estados Unidos. En 1949 renuncia temporalmente a su empleo - porque regresa mas tarde a esa labor aunque de forma independiente- para dedicarse a la creación artística. El grabado no le basta y toma una cámara de 16 mm para dirigirse a Puerto Rico y filmar *Al-yé*. El cortometraje recibe un premio de la Cinemateca de París, con lo que Ian Hugo gana confianza para desarrollar más proyectos, varios de los cuales se basan en los escritos de su mujer. El principal: *Bells of Atlantis*, el primer poema

cinematográfico logrado' según el director de cine francés Abel Gance, cinta inspirada en *House of Incest*.

De 1947 a 1958 Anaïs Nin publica el ensayo *On writing* y las novelas *Hijos del Albatros*, *Corazón Cuarteado*, *Una Esplá en la Casa del Amor* y *La Seducción del Minotauro* agrupadas bajo el título genérico de *Las Ciudades del Interior*, muestra de lo que la autora denominó *roman fleuve*, la novela continua.



A instancias del Dr. Oscar Janiger prueba el LSD, la nueva vía química al inconsciente; más adelante discutirá sus experiencias con Aldous Huxley y Timothy Leary. No sobra recordar que no era la primera experiencia de Anaïs Nin con las drogas, aunque nunca se dejó arrastrar por ellas. June se entregó a la cocaína, Henry Miller al alcohol. Ella en las reuniones bohemias millerianas bebía hasta alegrarse pero sin embriagarse, y el opio lo prueba un par de veces en un viaje a Marruecos.

En 1958 es invitada a Bruselas para impartir una conferencia. Es la oportunidad de regresar a París, de recuperar los recuerdos. Llega a Bélgica acompañada de Hugo, se reúne en Francia con Rupert, Anaïs siempre Nin, *N/N*, *I between two N's*.

La década de los sesentas ve aparecer la primera edición del *Diario*, una edición censurada por la misma Anaïs Nin, que sea por respeto o por temor debe matizar, cuando no eliminar varios de los retratos y anécdotas registrados. Sólo hasta después de la muerte de los principales protagonistas, podrán imprimirse las versiones definitivas. Curiosamente, con el nacimiento del *Diario* a la vida pública, el *Diario* personal de Anaïs Nin decrece, se marchita casi hasta morir pues su autora, después de más de cincuenta años de presencia constante se ve tan cargada de trabajo por la edición del *Diario* que ya casi no tiene tiempo para escribir en él. Mientras tanto cultiva su narcisismo al ser, ahora sí, una escritora con renombre mundial que debe viajar de América a Europa a Asia y de regreso. Adalid del movimiento de liberación femenina, su camino de descubrimiento y liberación será ahora la pauta que seguirán infinidad de mujeres.



Anaïs Nin hacia 1970

Anaïs con su perro *Piccolini*, fotografiada por John Pearson hacia 1970

A principios del año 1966, Anaïs es trasladada de urgencia a un hospital neoyorkino. Diagnóstico: tumor de ovarios. Operación inmediata. Diciembre de 1969: recaída. Nuevo tumor, misma ubicación. Tratamiento: quimioterapia. Sin embargo el cáncer ha arraigado en ese cuerpo engañoso, bello y juvenil por fuera, pero gastado y mutilado por dentro; víctima de un cáncer que, paradójicamente, a partir de aquellos órganos dadores de vida irá desarrollándose la muerte.

Anaïs Nin muere el 14 de enero de 1977, poco antes de la medianoche. Sus cenizas se esparcen en el océano Pacífico.



**Anaïs Nin**  
**(1904-1977)**

---

## INCESTO

*Y las dos hijas de Lot concibieron de su padre*

*Gen. 19, 36*

Sea que lo consideremos desde una perspectiva antropológica, legal, religiosa o psicológica, el incesto es y ha sido uno de los grandes temas en el devenir de la humanidad, un asunto persistente, cuestionante, incitador y refrenante, tema tabú donde los haya.

Si nos referimos al libro sagrado por excelencia de la civilización occidental judeocristiana: la Biblia, el incesto aparece con la humanidad y más aún, desde una cierta lectura constituye el germen de la misma, ya que al surgir Eva de la costilla de Adán conlleva cierta consanguinidad. Que el incesto implica también un renacimiento podemos leerlo en Gen 19, 30-36 cuando, tras la destrucción de Sodoma y Gomorra más la conversión de su madre en sal, las hijas de Lot lo embriagan para concebir de él. Sin embargo, estas historias no obstan para que el incesto sea prohibido en el Lev. 18, 6-18 y más aún, sea castigado con la muerte versículos más adelante (Lev. 20; 11-12,14,17,19-21).

Claro está que en otros momentos de la historia el incesto ha sido reservado y permitido a los dioses; podemos empezar citando a Isis, esposa y hermana de Osiris dentro de la mitología egipcia, lo que da lugar a una costumbre que se extendió a los hijos de los dioses, como eran considerados los faraones egipcios y los hijos del sol en la civilización incaica.

Otra mención importante del incesto la tenemos dentro de la mitología y la literatura griega, por ejemplo Zeus, padre de los dioses es hijo de Cronos el tiempo y de su hermana Rhea; Zeus a su vez desposa a su hermana mayor Hera y tiene una hija con otra de sus hermanas, Démeter. En el teatro griego el caso más preclaro se escenifica en la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles.

Siguiendo nuestro devenir histórico no nos faltan ejemplos de realización del incesto, pudiendo citar a Julio César teniendo relaciones con su hija Julia y a Calígula con su hermana Drusila, ambos casos sitos en la Roma Imperial. También en Roma, pero ahora en la Roma papal renacentista está el ejemplo de Alejandro y César Borgia con Lucrecia, su hija y hermana respectivamente. Si vamos más adelante en el tiempo, y dentro del ámbito artístico, citemos a Lord Byron con su hermana Lucrecia y, obviamente, a Anaïs Nin con su padre el pianista Joaquín Nin.

Este doble carácter de fuente de vida y causa de muerte ha provocado que en nuestra sociedad -y aquí escribo nuevamente occidental y judeocristiana- el incesto haya trascendido el tótem y el tabú por emplear el título freudiano, para instalarse en **La Prohibición**, una prohibición no siempre reconocida de forma legal pero que es constantemente violentada en la realidad. Prohibición que más adelante se encamará en **La Ley**, tomando ahora una expresión de Lacan, Ley de la que a su vez derivarán el resto de las leyes dentro de las cuales convive el ser humano.

La transgresión del incesto es tema que se discute *sotto voce*, que no siempre -por no decir que rara vez- llega a las mesas de los tribunales pero que, paradójicamente, tiene una frecuencia que no corresponde con su prohibición tan severa; más aún, muchas veces se le justifica con elementos circunstanciales, económicos, sociales y -en muchas de las ocasiones, y no siempre como un último recurso- con causales psicológicas o psicopatológicas.

La transgresión del incesto como casos reales o planteamientos ficticios dentro de las artes o los *mass media* es un planteamiento que constantemente envuelve a nuestra sociedad. El incesto como germen de la propiedad privada, como redistribución de los medios de producción -en este caso de

reproducción- entre sociedades según consideraba Levy-Strauss; el incesto nunca visible pero siempre presente nos cuestiona y nos confronta con los elementos más esenciales del ser humano, su biología y su psicología, el impulso y el refrenamiento, su sexualidad inconsciente impulsiva y espontánea contra la moderación racional, lógica y consensuada, en fin la tantas veces planteada dualidad hombre-bestia.

Aunque el tabú del incesto se extiende a la gran mayoría de las culturas y de las épocas, su concepto o definición puede variar enormemente. Generalmente se considera como incestuosa la relación sexual con personas no aptas para contraer matrimonio, según las normas legales culturales y religiosas. Leamos algunas definiciones:

**INCESTO.-** Relaciones sexuales entre personas consanguíneas o afines, a quienes la ley prohíbe contraer entre sí matrimonio válido (Larousse, 1997)

**INCESTUOSO.-** Es la persona incapaz de establecer vínculos de carácter adulto, que trasciendan los antiguos vínculos infantiles con su familia, su ambiente y su clan (Hinojosa, 1986).

En su sentido común la palabra "incesto" deriva de dos fuentes: del griego *anacestus* que significa "insanable", y del latín *incestum*, que quiere decir, estrictamente, "sacrilego". *Incestum* deriva a su vez de *incestus*, que significa "impuro, manchado". *Incestus* está forjado sobre el *in* privativo y *cestus*, deformación de *castus*, que significa "casto, puro". De modo que *incestus* tendría también el sentido de "no casto". Sin embargo, tenemos también que el mismo *castus*, pronto se confundió en la evolución de la lengua con *casus*, que significa "vacío, exento de", hasta suplantarlo como supino del verbo *careo*, "me falta". De este modo también podemos traducir *incestus* por "aquel a quien nada falta" y así relacionar este sentido con el deseo de toda madre de que a su hijo "no le falte nada" <sup>1</sup>.

Jurídicamente el incesto es la unión carnal entre personas de distinto sexo ligadas por relaciones de parentesco o afinidad que constituyen impedimento absoluto de matrimonio o, como lo define Alanís Vera es "la cópula voluntaria -normal o anormal- entre ascendientes y descendientes o entre hermanos"<sup>2</sup>.

Podemos considerar tres tipos de incesto: propio, impropio y el cuasi-incesto. El incesto propio comprende el intercambio sexual entre parientes consanguíneos próximos. El incesto impropio se refiere al comercio sexual entre parientes afines, como son los suegros con los cónyuges de sus hijos; mientras que el cuasi-incesto conlleva la relación sexual entre parientes civiles, como son los padres y los hijos adoptivos así como las relaciones de tipo tutor - pupilo.

En México el incesto es punible, por ejemplo, el incesto esta penalizado en el artículo 272 del Código Penal para el Distrito Federal que a la letra dice:

*"Se impondrá la pena de uno a seis años de prisión a los ascendientes que tengan relaciones sexuales con sus descendientes.*

*La pena aplicable a estos últimos será de seis meses a tres años de prisión.*

*Se aplicará esta misma sanción en caso de incesto entre hermanos"*

Los hermanos a su vez pueden dividirse en tres grupos:

- los hermanos germanos, que comparten el mismo padre y la misma madre
- los hermanos uterinos, que son de la misma madre pero de diferente padre
- los hermanos consanguíneos, que tienen el mismo padre pero diferente madre.

<sup>1</sup> A. Naouri, Un incesto sin pasaje al acto: la relación madre-hijo. en Heritier F. et al. Del Incesto. Nueva Visión, Argentina, 1995.

□

<sup>2</sup> Esther Alanís. El delito de incesto. Un análisis dogmático. Trillas, México, 1986

Vemos entonces que el incesto es un delito, el cual para ser penalizado debe consumarse, pues jurídicamente no es configurable (como delito) la mera tentativa, sin embargo la consumación del mismo se da con la sola penetración.

Igualmente podemos decir que el incesto es un delito bilateral ya que implica el concurso de dos partes y que además puede acompañarse de otros delitos, como son el rapto, el estupro y la violación sin menoscabo de la pena y considerándose éstos como agravantes.

La inculpabilidad del incesto legalmente sólo puede darse por ignorancia, como en el caso planteado en el delicioso cuento *Solución Inesperada* de B. Traven<sup>3</sup> o por confusión, cuando se realiza el intercambio sexual con una persona creyendo que es un tercero.

Después de esta lectura jurídica del incesto, realicemos ahora una interpretación del fenómeno desde una perspectiva más antropológica.

En primer término podemos suponer que la conciencia del tabú del incesto se desarrolló después de la aparición del lenguaje; por el manejo estructural, simbólico, nominal y normativo que implica. El lenguaje como tal, se considera que surge hace unos dos millones de años con el australopitecus, en el pleistoceno. Antes de ese tiempo, los homínidos se dividían en bandas endógamas. Con el desarrollo del lenguaje, la aparición del tabú del incesto y la exogamia, se empieza a poner coto a la dispersión homínida, provocando la relación entre las bandas primitivas y ampliando las áreas de acción de las mismas. Es claro que el lenguaje debió constituir el mecanismo de comunicación de la relación. De acuerdo a lo anterior, no es aventurado considerar entonces que el tabú del incesto apareció hace unos doscientos a quinientos mil años, con el empleo de utensilios, lenguaje, cocina y división sexual de labores<sup>4</sup>.

Aparte de los casos mitológicos mencionados anteriormente existen ciertos tipos de incesto socialmente permitidos, como es el incesto impuesto por la ley de sucesión, mismo que se acostumbraba en Egipto bajo los Lápidas y los Ptolomeos. Igualmente permitidas son las prácticas del levirato y el sororato. El levirato, es una costumbre por la cual un hombre puede casarse con la mujer de su hermano fallecido cuando éste no tuvo descendencia, considerándose a los hijos de esta relación como nacidos del difunto; fue practicado principalmente por los antiguos hebreos con el fin de preservar la relación existente entre las familias. El sororato, costumbre que al parecer todavía se practica en algunas partes del mundo, permite a un hombre casarse con una o mas hermanas de su mujer, normalmente cuando ésta fallece o no puede tener hijos.

La mayoría de las culturas tienen algún tabú respecto al incesto y por lo mismo descalifican algunas uniones por incestuosas, pero el tipo de uniones descalificadas depende de cada cultura en particular. Por ejemplo, en la nuestra se considera incesto toda unión entre parientes hasta un segundo grado de consanguinidad; en cambio, para los jefes de los Azandas, en el Africa, es obligatorio casarse con sus hijas -la ley de sucesión mencionada líneas arriba-. Por otra parte, los Vedda, de Ceylán, consideran incesto el matrimonio con la hermana mayor, pero no con la menor. Algunas culturas que mantienen firme el tabú del incesto, lo realizan sin escrúpulo en ciertas orgías festivas. En la Grecia de Pericles la ley permitía el matrimonio entre hermanos por parte del padre. En Egipto, como ya lo mencionamos, en las familias de los faraones fue una exigencia el matrimonio entre hermanos, mientras que entre los Tolemitas, una dinastía griega, se practicó este tipo de matrimonio por más de trescientos años (Giraldo, 1983).

Debemos considerar que gran parte de los estudios existentes sobre el incesto se han hecho en personas condenadas a prisión por esta conducta y, por lo tanto, configura una muestra sesgada; por lo

<sup>3</sup> B. Traven *Canasta mexicana de cuentos*. Selector. México, 1989

<sup>4</sup> G. Delahanty, *Tabú del incesto*. UAM-X, México, 1982

que, a partir de esos datos, no sabemos a ciencia cierta cuál es la dinámica ni la incidencia del incesto en la población general. Sin embargo, los prisioneros por incesto generalmente provienen de la clase baja rural y de familias muy desorganizadas. En estos casos se encuentra con frecuencia una esposa que ha retirado el afecto y la complacencia sexual al hombre, que se siente inadecuada y que es reemplazada por alguna hija, quien resiente la conducta de la madre. La dinámica del incesto varía mucho en las diversas clases sociales y en las diferentes culturas, por lo que es difícil generalizar, a partir de estudios mayoritariamente hechos en países anglosajones y desarrollados, a las culturas hispanoamericanas o indígenas.

Siendo el incesto una prohibición establecida dentro de los miles de culturas que han pasado por nuestro planeta, y ya que el deseo incestuoso, de una forma u otra, se expresa en el ser humano de todas las edades y en todas las épocas, regiones geográficas, clases sociales y sociedades, sean civilizadas, tribales o industrializadas; se han elaborado varias teorías que pretenden explicar la presencia o la ausencia de este tabú.

La primera de ellas se refiere al temor de la degeneración biológica y potenciación de factores hereditarios recesivos por el intercambio endogámico establecido; podemos denominarla como la teoría de la genética. Esta teoría parte del supuesto del "gen egoísta", una consideración que plantea que toda la diversidad biológica sobre la tierra se ha establecido como resultado del mecanismo de preservación de los genes como entes autónomos. Aunque la potenciación de taras genéticas puede resultar de matrimonios endogámicos, generalmente no surge sino después de varias generaciones, como es el caso de las enfermedades hereditarias de las casas reales europeas por ejemplo, la hemofilia de la dinastía Romanov; lo cual aunado al desconocimiento que muchas tribus han tenido de los mecanismos reproductivos más elementales, como es el desconocer el papel jugado por el padre en la concepción, nos hacen dudar de esta explicación como aquella que, por su carácter emergente, sea la más obvia. Sin embargo esta concepción, más o menos justificada, se ha mantenido hasta nuestros días en varios ámbitos, y como muestra está el temor que tenía la familia Buendía de Macondo -en los *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez- de procrear hijos con cola de puerco si se juntaban entre ellos.

La teoría de socialización nos dice que los impulsos eróticos que podrían dar lugar al incesto, son regulados y controlados por mecanismos sociales y culturales que se establecen desde la familia nuclear como primera instancia, evitando con ello la expresión intrafamiliar de estos impulsos.

La teoría familiar se refiere a que la competitividad sexual que plantea el incesto destruiría a la familia nuclear y por consiguiente al grupo social, con lo cual se habría impedido la formación de las diferentes culturas.

La teoría sociológica explica que el tabú es necesario para mantener el orden social en la familia y transmitir la cultura. Si existiesen relaciones sexuales entre padres e hijos entonces la autoridad desaparecería. Por otra parte la renuncia al incesto hace posible la cooperación entre los adolescentes y sus padres, promoviendo la unidad social. Además, induce a los hijos a casarse fuera de la familia formando organizaciones sociales de colaboración más amplias.

Existe también una teoría referente a la diferencia de edades entre los padres y sus descendientes. Debido a las condiciones inferiores de calidad de vida, así como a la alta tasa de mortandad temprana que existía en épocas anteriores, cuando los hijos alcanzaran la pubertad los padres si no hubieran fallecido ya, su proceso de envejecimiento los descartaría como compañeros sexuales deseables ante la lozanía y juventud de las nuevas generaciones.

La teoría de la indiferencia explica: por lo general se cree y se espera que, a través de una educación y crecimiento conjunto dentro de una familia no se despierte el interés sexual recíproco y que se forme una especie de barrera contra el incesto; es decir, se considera que no hay sentimientos eróticos entre las personas que han vivido juntas, y en el instante de aparecer una idea de relación sexual incestuosa se siente aversión. Esta teoría se ha visto apoyada por estudios realizados en los kibutz israelíes, donde se ha observado una incidencia estadísticamente baja de relaciones de pareja

entre miembros del mismo kibbutz, sean o no parientes. Esa barrera contra el incesto consiste fundamentalmente en que entre el hijo y los padres, o entre los hermanos, debido a la convivencia continua, no existe la consciencia de ningún tipo de interés sexual. Sin embargo, y como Freud lo develó, generalmente entre padres e hijos se registran deseos involuntarios e imperceptibles de este tipo, que contribuyen a la maduración o, por el contrario, a la inhibición en el desarrollo de la independencia y de la capacidad de contacto.

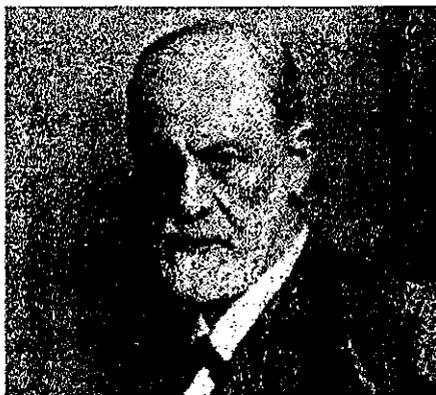
La teoría demográfica explica el daño que causaría el incesto a la propagación de la especie, al impedir la selección azarosa de pareja, mientras que la elección exogámica de la pareja espacia el radio sexual, esto es más sencillo de entender si pensamos que una familia sola no puede extender mayormente la población.

La teoría patológica parte del supuesto de que el incesto se da en individuos con alguna psicopatología, o que ésta sigue a la experiencia, sin que hasta ahora se haya encontrado mayor fundamento para estos supuestos.

La teoría económica plantea que el incesto es una invención que surge con la división del trabajo según el sexo, y con ello con el control de los medios de producción; y que la prohibición del incesto sólo expresa la repulsión individual y la reprobación social dirigida contra el consumo unilateral de ciertos bienes, de tal forma que el tabú del incesto se reduce a una regla de la donación. Es decir que, un grupo al renunciar a sus derechos sobre ciertas mujeres (madres, hermanas, hijas) los hombres del mismo las hacen disponibles, las ofrecen y adquieren en correspondencia, derechos sobre las mujeres de otros grupos.

Después de esta revisión somera de algunos intentos por comprender el tabú del incesto, podemos conjuntarlas si consideramos que se necesita la mediación entre la estructura psíquica (deseo incestuoso), la estructura social (modo de producción) y la superestructura (prohibición jurídica). En este esquema, la familia se constituye como el enlace.

Ahora bien aunque el incesto ha acompañado al hombre desde tiempos ya lejanos, es hasta este nuestro siglo XX cuando surge una teoría psicológica consistente en la explicación e interpretación del mismo: el psicoanálisis.



Sigmund Freud

En *El horror al incesto*, primer capítulo de *Tótem y Tabú*, escrito en 1912; Sigmund Freud enuncia la ley de la exogamia, fundamental para el establecimiento del tabú del incesto: "los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y, por lo tanto, no deben casarse

entre sí<sup>5</sup>. El tabú del incesto se encuentra enraizado en uno de los puntos nodales del psicoanálisis, el concepto del complejo de Edipo. Dice Freud:

*"Ya en los primeros años infantiles (aproximadamente entre los dos y los cinco años) se constituye una síntesis de las tendencias sexuales, cuyo objeto es, en el niño, la madre. Esta elección de objeto, junto con la correspondiente actitud de rivalidad y hostilidad contra el padre, es el contenido llamado complejo de Edipo, que en todos los humanos entraña máxima importancia para la estructuración definitiva de la vida erótica. Se ha comprobado como hecho característico que el hombre normal aprende a vencer el complejo de Edipo, mientras que el neurótico permanece vinculado a él<sup>6</sup>.*

El denominado complejo de Edipo quizá sea el punto más popular y controvertido del psicoanálisis freudiano. Es ampliamente conocida la historia del terrible drama de Edipo, recogida en la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. Edipo asesinó a su padre Layo y se casó con Yocasta, su madre. Crimen previsto por el oráculo y forzado por los avatares del destino; crimen que Edipo expió arrancándose los ojos. Sin embargo, algunos antecedentes de la leyenda no son tan famosos y bien pueden aumentar nuestro conocimiento del incesto. Cuando era joven Layo, hijo de Lábdaco, entonces rey de Tebas; debe huir precipitadamente de su ciudad, pues unos usurpadores se han apropiado del trono. Se refugia con Pélope y allí, conoce y se hace amante del joven hijo de su anfitrión: Crísipo. Layo entonces se lleva a Tebas a su enamorado. Cuando el padre se entera, enfurece y lanza su maldición sobre Layo y su descendencia, donde encontraremos a Edipo como víctima inocente del castigo confiado al destino. Más adelante, algunas tradiciones cuentan que Edipo también conoce y ama a Crísipo, lo que traería un conflicto entre el padre y el hijo que comparten un amante común. Una variante más del mito nos habla de Epicasta, la segunda esposa de Layo y madrastra de Edipo, con quien también tendrá relaciones sexuales.

Cuando dos familiares, sin entrar en relaciones sexuales directas entre sí, comparten un amante común, se le conoce como *incesto del segundo tipo*. A diferencia del incesto del primer tipo, que es la relación sexual directa entre consanguíneos, sea heterosexual u homosexual; el incesto del segundo tipo es indirecto: ya no se trata, por ejemplo, de la hija que se acuesta con el padre, sino de la hija que entra en contacto íntimo con su madre si la menor se llega a acostar con su padre o padrastro, o bien si la madre duerme con el yerno<sup>7</sup>.

Hecha esta aclaración fácilmente podemos observar que las relaciones entre Layo y Edipo presentan tres tipos de incesto: el incesto del primer tipo al tener Edipo relaciones sexuales con su madre Yocasta. También encontramos un incesto heterosexual del segundo tipo cuando Edipo duerme con Epicasta, y un incesto homosexual del segundo tipo cuando Edipo se hace amante de Crísipo. Los dos últimos incestos los podemos sintetizar si decimos que Edipo mantuvo con Layo un doble incesto bisexual del segundo tipo.

El complejo de Edipo, tal como es descrito por Freud, encierra una situación similar. Observó, sobre todo en los recuerdos de los neuróticos y en la interpretación de sus sueños, que a cierta edad, el niño adquiere comúnmente un interés sexual hacia el padre del sexo contrario, y que en él se desarrolla un sentimiento de rivalidad y un deseo de desplazar al padre del mismo sexo. Freud llegó a la conclusión de que éste era un fenómeno universal que se presenta entre los tres y los cinco años de edad y, al mismo tiempo, pensó que todas las neurosis tienen su origen en esta situación, ya que no consideró posible que se formen por experiencias que se produzcan antes de esa edad. Creyó también que el

---

<sup>5</sup> S. Freud, *Tótem y Tabú*. LXXIV. 1912, en: *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, España, 1981. En adelante se empleará esta edición como referencia, salvo indicación contraria, únicamente se anotará el título del trabajo, su numeración y el año original de publicación.

<sup>6</sup> S. Freud, *Psicoanálisis y Teoría de la Libido*. CXXI. 1923.

<sup>7</sup> F. Heritier, *Del incesto*, Nueva Visión, Argentina, 1995

aspecto problemático del complejo de Edipo se debía a lo siguiente: el niño se da cuenta pronto de que la inclinación sexual hacia la madre es un tabú; a la vez, y debido a su interés erótico por la madre, manifiesta hostilidad hacia el padre, al que considera como su rival. Pero al mismo tiempo el niño ama a su padre y esto hace que su sentimiento de hostilidad hacia él se convierta en fuente de penalidades por esta ambivalencia sentimental aparentemente irreconciliable. El niño entonces espera ser castigado y el castigo adecuado será la castración, generándose así la *angustia de castración*. Algo semejante ocurre con la niña, teniendo al padre como centro de su interés erótico pero, en su caso, el temor por la castración poco cuenta en el conflicto, ya que ella no tiene un pene que le corten, más bien en la niña viene el cuestionamiento sobre el miembro ausente, provocándose entonces la *envidia del pene*. Freud creía que este interés sexual precoz hacia los padres es el origen de las fantasías neuróticas que los adultos hacen sobre una supuesta seducción en su niñez. Las fantasías serían la expresión de su deseo de satisfacer sin culpa su complejo de Edipo.

Leamos nuevamente a Freud:

*"Hay sin duda una voz interior que nos impulsa a reconocer en Edipo la fuerza coactiva del destino en Edipo, mientras que otras tragedias construidas sobre la misma base nos parecen inaceptablemente arbitrarias. Y es que la leyenda del rey tebano entraña algo que hiere en todo hombre una íntima esencia natural. Su destino nos conmueve solamente porque podría haber sido el nuestro, y porque el oráculo que ha presidido nuestro nacimiento hizo pesar sobre nosotros y sobre él la misma maldición. Puede ser que estemos todos condenados a dirigir hacia nuestra madre nuestras primeras pulsiones sexuales; y hacia nuestro padre el primer sentimiento de odio y el primer deseo destructor. Nuestros sueños testimonian de ello. El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no hizo otra cosa que satisfacer un deseo, el deseo de nuestra infancia. Pero más afortunados que él, en la medida en que no estamos atacados de psicosis o de neurosis, hemos tenido éxito en vencer las pulsiones sexuales que, desde nuestra infancia, nos han atraído hacia nuestra madre, olvidando también los celos que experimentábamos a la vista de nuestro padre. Este rey, en el que los deseos primitivos de la infancia han encontrado su plena satisfacción, nos horroriza, y nuestro horror se nutre con toda la fuerza que ha servido, desde nuestra infancia, para rechazar estos deseos de nuestro espíritu. Poniendo en plena luz la culpabilidad de Edipo, el poeta Sófocles nos obliga a tomar conciencia de nuestro yo profundo, en donde siempre duermen, aunque reprimidas, las mismas pulsiones. Como Edipo vivimos en la ignorancia de aquellos deseos que la Naturaleza nos ha impuesto, y que al descubrirlos quisiéramos apartar la vista de las escenas de nuestra infancia"<sup>8</sup>.*

Dentro del psicoanálisis se elaboraron dos conceptos más relacionados con la situación edípica: el Superyo, heredero del conflicto y el Ideal del Yo. El significado básico del Superyo es evitar lo que hace el padre, es decir, tener relaciones sexuales con la madre; mientras que el Ideal del Yo es lo opuesto, hacer lo mismo que el padre, seguir su trayectoria. El ideal del Yo es así una identificación con la forma libidinal de la imagen paterna e implica de cierta forma, la derrota del Superyo, la negación de la frustración inicial.

Tocante al incesto Freud, en una carta escrita a su amigo el Dr. Wilhelm Fliess el 31 de mayo de 1897, plasma sus primeras reflexiones sobre el tema: *el horror al incesto estriba en que, a consecuencia de la comunidad sexual, los miembros de la familia, adquieren cohesión duradera y se vuelven incapaces de incorporar extraños al grupo. Por eso es antisocial -la cultura consiste en esta renuncia progresiva.*

El deseo fantasioso de complimentar el complejo de Edipo, debe encontrarse con la barrera casi tangible del incesto: *"El mito del rey Edipo, que mata a su padre y toma a su madre por mujer, es una exposición aún muy poco disfrazada del deseo infantil ante el cual se atzan después, rechazándolo, las*

<sup>8</sup> S. Freud, La Interpretación de los Sueños. XVII. 1900.

barreras del incesto. El Hamlet shakesperiano reposa sobre la misma base, aunque más encubierta, del complejo del incesto<sup>9</sup>. El complejo del incesto, primer nombre pensado para lo que más adelante se denominaría como complejo de Edipo, nos habla de la cercanía que advirtió Freud entre estos dos puntos. El padre del psicoanálisis estudió el tabú del incesto en variadas ocasiones: casos clínicos, obra social, análisis artístico y en general, está presente en toda su obra teórica.

La obra emblemática del estudio freudiano del incesto es *Tótem y Tabú*, publicado en 1913 y en el cual Freud realiza un viaje antropológico a bordo de la teoría psicoanalítica tratando de encontrar los elementos universales de su teoría. El complejo de Edipo, a la par que el tabú del incesto, bajo diferentes matices o formas, estará presente en todas las culturas humanas.

Para Freud el tabú del incesto es la raíz de la exogamia, por ello considera necesario elucidar el origen del tabú. La historia del tabú es de dos sentidos: prohibición impuesta por una generación a otra y transmitidas socialmente por la autoridad paterna a las siguientes generaciones; o bien, fueron organizadas por una generación posterior como una parte de propiedad psíquica heredada. Los dos tabúes más antiguos son: "respetar al animal totem y evitar las relaciones sexuales con los individuos de sexo contrario, pertenecientes al mismo totem"<sup>10</sup>. Más adelante escribe: "El tabú es una prohibición muy antigua, impuesta desde el exterior (por una autoridad) y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en lo inconsciente. Los hombres que obedecen al tabú observan una actitud ambivalente con respecto a aquello que es tabú. La fuerza mágica atribuida al tabú se reduce a su poder de inducir al hombre en tentación: se comporta como un contagio, porque el ejemplo es siempre contagioso y porque el deseo prohibitivo se desplaza en lo inconsciente sobre otros objetos. La expiación de la violación de un tabú por renunciamiento prueba que es un renunciamiento lo que constituye la base del tabú"<sup>11</sup>.

Tratando de encontrar el origen del tabú del incesto, Freud lanzó una hipótesis que denominó histórica basándola en los escritos de Darwin sobre las hordas primitivas que suponen la existencia de un padre violento y celoso, que se reserva para sí todas las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo:

*"Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible. Puede suponerse que lo que les inspiró el sentimiento de su superioridad fue un progreso de la civilización quizá, el disponer de un arma nueva. Tratándose de salvajes caníbales era natural que devorasen el cadáver. Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza. La comida totémica, quizá la primera fiesta de la Humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión.*

*Para hallar verosímiles estas consecuencias haciendo abstracción de sus premisas, basta admitir que la horda fraternal rebelde abrigaba con respecto al padre aquellos mismos sentimientos contradictorios que forman el contenido ambivalente del complejo paterno en nuestros niños y en nuestros enfermos neuróticos. Odiaban al padre que tan violentamente se oponía a su necesidad de poderlo y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo le amaban y admiraban. Después de haberle suprimido y haber satisfecho su odio y su deseo de identificación con él, tenían que imponerse en ellos los sentimientos cariñosos, antes violentamente dominados por los hostiles. A consecuencia*

<sup>9</sup> S. Freud, *Psicoanálisis*, XLVI, 1909

<sup>10</sup> S. Freud, *Tótem y Tabú*. LXXIV. 1912.

<sup>11</sup> Ibid.

de este proceso afectivo surgió el remordimiento y nació la conciencia de la culpabilidad, confundida aquí con él, y el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida, circunstancias todas que comprobamos aún hoy en día en los destinos humanos. Lo que el padre había impedido anteriormente, por el hecho mismo de su existencia, se lo prohibieron luego los hijos a sí mismos en virtud de aquella 'obediencia retrospectiva' característica de una situación psíquica que el psicoanálisis nos ha hecho familiar. Desautorizaron su acto, prohibiendo la muerte del totem, sustitución del padre, y renunciaron a recoger los frutos de su crimen, rehusando el contacto sexual con las mujeres, accesibles ya para ellos. De este modo es como la conciencia de la culpabilidad del hijo engendró los dos tabúes fundamentales del totemismo, los cuales tenían que coincidir con los deseos reprimidos del complejo de Edipo. Aquel que infringía estos tabúes se hacía culpable de los dos únicos crímenes que preocupaban a la sociedad primitiva<sup>12</sup>

Con los tabúes se inicia la moral humana; uno de ellos es afectivo y el otro práctico. El asesinato del padre se convirtió en un hecho ineludible e irremediable. *"La prohibición del incesto presenta también una gran importancia práctica. La necesidad sexual, lejos de unir a los hombres, los divide. Los hermanos, asociados para suprimir al padre, tenían que convertirse en rivales al tratarse de la posesión de las mujeres. Cada uno hubiera querido tenerlas todas para sí, a ejemplo del padre, y la lucha general que de ello hubiese resultado habría traído consigo el naufragio de la nueva organización. En ella no existía ya ningún individuo superior a los demás por su poderío que hubiese podido asumir con éxito el papel del padre. Así, pues, si los hermanos querían vivir juntos, no tenían otra solución que instituir - después de haber dominado quizá grandes discordias- la prohibición del incesto, con la cual renunciaban todos a la posesión de las mujeres deseadas, móvil principal del parricidio."*<sup>13</sup>

Así, Freud considera que *"el temor al incesto constituye un rasgo esencialmente infantil y concuerda sorprendentemente con lo que sabemos de la vida psíquica de los neuróticos. El psicoanálisis nos ha demostrado que el primer objeto sobre el que recae la elección sexual del joven es de naturaleza incestuosa, puesto que tal objeto está representado por la madre o por la hermana, y nos ha revelado también el camino que sigue el sujeto, a medida que avanza en la vida, para sustraerse a la atracción del incesto"*<sup>14</sup>.

Esta teoría histórica de la muerte del padre como fruto de una rebelión filial, Freud la mantuvo como explicación plausible para el establecimiento del tabú del incesto durante toda su vida, retomándola en varias obras posteriores como *El porvenir de una ilusión* (1927) y *Moisés y la religión monoteísta* (1937), donde escribe: *"Surgió así la primera forma de una organización social basada en la renuncia a los instintos, en el reconocimiento de obligaciones mutuas, en la implantación de determinadas instituciones, proclamadas como inviolables (sagradas); en suma, los orígenes de la moral y del derecho. Cada uno renunciaba al ideal de conquistar para sí la posición paterna, de poseer a la madre y a las hermanas. Con ello se estableció el tabú del incesto y el precepto de la exogamia"*<sup>15</sup>.

En fin, como escribimos párrafos arriba, el tabú del incesto y el complejo de Edipo son dos constructos psicoanalíticos interdependientes de una forma que ronda la simbiosis y, de acuerdo con nuestro buen médico vienés, serían el germen de la sociedad, la moral, el parricidio, el derecho en fin; de mucho de aquello que, para bien o para mal, nos hace humanos.

Dada la importancia del incesto y del complejo de Edipo, es obvio que no sería Sigmund Freud el único autor psicoanalítico que abordaría el tema, más bien han sido legión aquellos que han seguido avanzando en la comprensión de este fenómeno hasta nuestros días. Karl Abraham, Otto Rank, Carl

<sup>12</sup> Ibidem, pag. 1838-1839

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> S. Freud, *Moisés y la religión monoteísta*. 1937, CLXXXVI.

Jung, Otto Fenichel, Alfred Adler, Erich Fromm, Erik Erikson, Melanie Klein, Karen Horney, Anna Freud, Donald Winnicott, Jacques Lacan por citar solamente a aquellos que por sus aportaciones se han constituido ya como clásicos dentro del psicoanálisis, y muchos más aún. Confirmándolo o denostándolo, con enfoque social, simbólico o estructural, el complejo de Edipo todavía dista de ser un tema agotado.

De acuerdo con la aseveración anterior, uno de los grandes aportes en este sentido ha sido el elaborado por el francés Jacques Lacan quien, con su enfoque simultáneamente freudiano, lingüístico y estructuralista ha reelaborado el complejo de Edipo sin que pierda su noción fundamental dentro del psicoanálisis.

Para Lacan, el complejo de Edipo es una estructura lingüística que organiza el deseo, confiriéndole cuerpo y forma. El deseo está íntimamente vinculado con la demanda, pues mediante ésta el deseo será satisfecho pero, tal satisfacción solamente logrará realizarse por conducto de la palabra, y es en este sentido que la demanda es la palabra; aunque ésta se reduce a una de sus formas elementales: la nominación. Asimismo, en el complejo de Edipo no son las relaciones humanas lo que predomina, sino lo que se podría llamar el condicionamiento lingüístico del inconsciente.

De esta forma Lacan nos dice que el complejo de Edipo tiene como fin procurar que el niño ingrese en el circuito simbólico y se aparte de la relación inmediata y simbiótica que mantiene con la madre. Una relación que, sin embargo y en esencia, no es específicamente dual, ya que no sólo envuelve a la madre y al hijo sino que hay tres elementos presentes: la madre, el hijo y el objeto del deseo de la madre, denominado como *el falo*.

No está de más aclarar que al hablar del falo no se hace con referencia al miembro viril, para el cual Lacan emplea el término anatómico de 'pene'. El falo es un significante, un significante metafórico, es la metáfora patema en sí. Para llegar a ello hay que tomar en cuenta que, más allá de una realidad biológica y social, la paternidad tiene una faceta simbólica. A esta instancia de la paternidad Lacan la llama el *Nombre-del-Padre*. Al denominarlo de esta forma no se está hablando de la persona real, sino de una función simbólica. Esto tiene su razón debido a que el hombre y la mujer, al casarse, se convierten en integrantes de una organización social y simbólica más amplia, transformándose en parte de una cadena simbólica y de significantes. Es por ello que al padre biológico debe distinguirse de las estructuras simbólicas que organizan las relaciones entre hombre y mujer.

Pues bien, una vez que se establece la estructura triangular madre-hijo-falo, el niño puede intentar convertirse en ese tercer elemento, el objeto del deseo de mamá; intentará ser el falo de la madre con tal de constituirse en un todo para ella como ella lo es para él. Sin embargo esto no podrá ser, ya que el deseo en sí no tiene un objeto, o más bien tiene un objeto ausente, un objeto que al no estar encarna la falta o la carencia. En el caso de la madre esta falta viene a ser el falo materno, es decir, es el pene más la idea de la ausencia, de la falta.

El niño se dará cuenta del deseo materno al percibir que él como objeto no la satura ni la satisface, cuando se da cuenta que existe algo más para la madre que él mismo. A través de su experiencia puede ver que siempre hay algo que está más allá del hijo, a lo que se dirige el deseo de la madre: ya sabemos, el falo. Algo inalcanzable para el niño y que supera su capacidad de encarlo. También es por ello que, el único momento en que el hijo constituirá el deseo de la madre será durante el embarazo, cuando la mujer ha encarnado el falo en su cuerpo; es en ese período que la mujer puede considerarse como un ser completo, que ha logrado trascender, aunque sea temporalmente, la ausencia del falo.

Cuando el niño advierte la incapacidad de constituirse en el falo de su madre y renuncia a ese deseo, el falo pasa a ser la significación del faltante. Ante ello tendremos dos vías de solución según el género: el bebé varón acepta que hay un falo simbólico más allá de él, un falo que él no tiene pero que tal vez, en un futuro pueda recibir. Por el otro lado, la niña puede abrigar la nostalgia del falo perdido o confiar en recibirlo de un hombre en el futuro. De esta manera, y refiriéndose al falo, Lacan pone el tener del lado del hombre y el ser del lado de la mujer. El falo será entonces, como significante, el símbolo del

deseo; un símbolo que representa el goce extraviado al atravesar el complejo de Edipo. El paraíso perdido de la identificación total madre-hijo.

Pues bien, para Lacan el complejo de Edipo se desarrolla en tres tiempos, de los cuales el *estadio del espejo* constituye el primero. Conviene recordar que el estadio del espejo es aquella experiencia fundamental de identificación, en cuyo transcurso el pequeño realiza la integración de la imagen de su propio cuerpo como un ente unitario; al verse por primera vez ante un espejo la criatura se advierte como un todo. Esta identificación primordial promoverá la estructuración del yo, finalizando con la vivencia psíquica que Lacan denominó *fantasía del cuerpo fragmentado*. A través de esta fase del espejo, el falo puede ser situado como objeto imaginario, y el niño buscará identificarse con lo que considera como el objeto del deseo de su madre: el falo. Al perseguir esta identificación el infante se constituirá a sí mismo como falo, el falo materno.

En el segundo tiempo del complejo de Edipo, interviene el padre para privar tanto al niño de esa identificación, como a la madre del falo: al niño simbólicamente se le prohíbe compartir el lecho de la madre mientras que a ella se le impide la recuperación del niño, se le veda el deseo que tiene de hacer retornar al bebé a su seno. Este segundo momento es, por lo tanto, el encuentro con la *Ley del Padre*, Ley que acota el deseo e instituye una norma más allá del mismo.

Para este encuentro es preciso en primer lugar, que la madre reconozca al padre como autor de la Ley, mediante lo cual el niño podrá reconocer el Nombre-del-Padre. Con su palabra, la madre establece una referencia a un padre más allá de ella que -como mencionamos líneas arriba- no necesita coincidir con el padre real en la medida en que separa a la madre del niño. Asimismo, decimos que es la madre con su palabra quien lo establece puesto que ella es una estructura afectiva mucho antes de ser una estructura de parentesco. Se la percibe, se le siente y se la oye antes de ser capaces de nombrarla, lo que no es el caso del padre quien, será asumido como tal a partir de la nominación.

Por otro lado, si la madre reniega de la función paterna, y el niño rechaza la Ley, lo imaginario persiste; es decir, la sujeción del niño a la madre. Si -como es deseable- la madre y el niño aceptan la Ley paterna, el niño se identifica con el padre como quien es el poseedor del falo. El padre entonces, vuelve a colocar en su lugar el falo: posicionándolo como el objeto deseado por la madre y como objeto distinto del niño. Esta restauración es en sí la castración simbólica: el padre castra al niño diferenciándolo del falo y separándolo de la madre. El niño debe aceptar que esa castración le sea significada y, mediante esa aceptación -esa identificación con la Ley, con el padre- el niño entra en la triada familiar, encontrando en ella su verdadero lugar. Supera la relación diádica con la madre y deviene sujeto distinto de los otros dos, se ha liberado, ha adquirido subjetividad. El niño penetra entonces en el mundo del lenguaje, de la cultura, de la civilización.

Este momento es crucial para el individuo, ya que sólo al asumir la castración será posible que aspire a su vez a tener el falo, o lo que es lo mismo: que pueda transmitir la Ley, el Nombre del Padre. La persona se advertirá capaz cuando se da cuenta que el padre que le asigna un nombre, el ser que lo nombra, a su vez es portador de un nombre que le fue dado por otro hombre, su propio padre.

Llegamos así a la tercera etapa del complejo de Edipo, en la cual la criatura ha recibido la significación, poniéndose fin a la rivalidad fálica. El niño renuncia a su condición de 'ser' para ingresar a la dinámica de la Ley que en un futuro le permitirá 'tener'. Entra en juego la identificación que el varón realiza con su padre y de la niña -quien asume el 'no tener'- con su madre.

Dicho con otras palabras, el tercer tiempo del complejo de Edipo: la identificación con el padre, será el momento donde se opere el ingreso en el orden simbólico, el orden del lenguaje. En efecto, el papel principal del padre no será el de la relación vivida ni el de la procreación, sino el de la palabra que

significa la Ley. Es en el nombre del padre donde reconoceremos el fundamento de la función simbólica que, desde los confines de los tiempos simbólicos, identifica su persona con la figura de la ley<sup>16</sup>.

Considerando lo anterior es por ello que la operación edípica sea llamada también por Lacan: metáfora paterna. Es una metáfora porque implica sustituir un término por otro, reemplazar el deseo de la madre por el nombre del padre, siendo su resultado significar el falo como lo perdido o lo negado. Esta operación de significación paterna consiste en destruir este rejuego con la madre, en significar que el falo, que el niño anhela encarnar, se ha perdido, está fuera de su alcance, falta. Por ello cuando Lacan habla de la significación fálica en la metáfora paterna, se refiere a que el falo, para ambos sexos, es algo perdido. Con otras palabras en esto entonces consiste la castración, en la renuncia a la tentativa permanente de ser el falo para la madre.

Finalmente, cuando el niño asume la castración y puede comprender que ni su padre ni él mismo son el falo, que sólo pueden transmitirlo de generación en generación, ingresará al orden simbólico, aceptará la Ley. Este último paso constituiría lo que tradicionalmente se denomina 'disolución del complejo de Edipo' aunque, en la realidad; los tres estilos de identificación que caracterizan a los tres momentos del Edipo, coexistirán entremezclándose a lo largo de toda la vida.

Pasemos a otro punto: la ley de prohibición del incesto que conlleva el complejo de Edipo, se internaliza en la personalidad a través del lenguaje, llegando a confundirse con el mismo deseo. El deseo, condición necesaria de la demanda, es satisfecho mediante la palabra como materialización del lenguaje, más precisamente del habla; pero el deseo, a su vez, es efecto del inconsciente, es decir, del lenguaje. La ley de prohibición del incesto, del mismo modo que el habla, preexiste al sujeto y organiza su deseo. Por ello y a través de un complejo juego de oposiciones y desplazamientos de los significantes, el sujeto tendrá dos soluciones: madura su personalidad o, instalándose en la neurosis, insiste en rechazar la castración implícita en la prohibición del incesto transformándose en un 'sin nombre' al no acatar la Ley del Nombre del Padre y permaneciendo él mismo como innominado.

Pues bien, como pudimos apreciar, el desarrollo lacaniano del complejo de Edipo trasciende y complementa -sin negarlo en absoluto- el Edipo freudiano; admitiendo ambos tanto un deseo de seducción de la madre como una rivalidad con el padre por el cariño de la madre. En esencia, creo que no importa tanto si a este anhelo se le llama impulso libidinal o deseo de ser el falo. La travesía por este periodo instalará una interdicción al deseo, instaurará la ley de prohibición del incesto y su observancia - junto con el resto de leyes y prohibiciones que, de una forma u otra, dimanar de ella- a través del Superyo. De esta forma, estableciéndonos y nominándonos como miembros pertenecientes con un derecho absoluto y pleno -obtenido por esta transición dolorosa pero imprescindible- de la cultura humana.

<sup>16</sup> J. Lacan, Escritos 1. Siglo XXI, México, 1984

---

## **DEVENIR AL METODO -DEL PSICOANALISIS A LA PSICOCRITICA-**

*La pluma es lengua del alma:  
cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren,  
tales será en sus escritos.*

*Miguel de Cervantes*

Lewis Carroll nos cuenta que, cuando Alicia se encontraba perdida, encontró a un minino posado sobre la rama de un árbol: el Gato de Cheshire, al cual le preguntó:

"-¿Me podrías indicar, por favor, hacia dónde tengo que ir desde aquí?  
-Eso depende de a dónde quieras llegar- contestó el Gato.  
-... siempre que llegue a alguna parte- terminó Alicia a modo de explicación.  
-¡Oh! Siempre llegarás a alguna parte- dijo el Gato, -si caminas lo bastante."<sup>1</sup>

El camino de la búsqueda del conocimiento es largo, muchas veces interminable, pero no ingrato. En su recorrido constantemente llegamos a alguna parte, aún cuando -paradójicamente- nuestra meta última se traslape con el horizonte.

Es por ello que podemos hablar del psicólogo como un marino de la tripulación de Fernando de Magallanes, pretendiendo dar la vuelta al mundo en busca de lo desconocido, sabiendo que se regresará al origen, tal vez conducido por un segundo Elcano; eso sí, a bordo del barco sobreviviente *La Victoria*. En esta travesía ya inmemorial, los mitos, leyendas, novelas, poesías y todo aquello que nombramos como literatura, juegan el papel de las cartas marinas heredadas de ancestros inmemoriales.

Dentro de este camino hemos encontrado entonces que las relaciones entre psicología y arte, más específicamente entre psicología y literatura, son de suyo añejas, rastreables aún antes de que las ciencias psicológica y literaria se hubieran constituido como tales, y es por ello que una vez tomado su nombre y su posición dentro del devenir hacia el saber humano ambas se encuentran y se toman formalmente de la mano.

Pues bien, es con este nuestro siglo veinte cuando arriba una de las teorías puntales dentro de la psicología: el psicoanálisis. Desde sus primeros escritos se advierte el vínculo que se establecerá entre éste y la literatura, cuando reparamos en que uno de sus principales aportes toma su nombre de una fuente literaria: hablamos del complejo de Edipo. Pocos años después, en 1907, Sigmund Freud escribe el primero de sus trabajos dedicados al psicoanálisis y la literatura: *El delirio y los sueños en la 'Gradiva'*, de W. Jensen, al cual seguirían varios más: *El poeta y los sueños diurnos*, *El tema de la elección de un cofrecillo*, *Un recuerdo infantil de Goethe en 'Poesía y verdad'*, *Dostoievski y el parricidio*.

La relación del padre del psicoanálisis con la literatura es de una naturaleza tal que en varias ocasiones raya en la simbiosis. Freud era un lector voraz, conocedor y amante de los clásicos de la literatura universal, versado por igual en Goethe que en Shakespeare y Cervantes; conocedor del alemán, francés, inglés, italiano y español. Este Freud lector conlleva al Freud escritor. Consciente de la belleza que envuelve al poder de la palabra escrita, Sigmund Freud escribe sus ensayos y sus historiales clínicos con la soltura y la amenidad del novelista, el cuidado y la sintaxis del académico de la lengua, y el rigor y la certeza del científico; características difíciles de alcanzar cada una de ellas, no se diga el amalgamarlas. Este manejo del lenguaje suscita que, el 28 de agosto de 1930, Freud reciba el premio Goethe de literatura.

---

<sup>1</sup> L. Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. Alianza Editorial, México, 1984

De esta forma, Freud inaugura un sendero que seguirán varios más de sus discípulos: Marie Bonaparte, Ernest Jones, Charles Baudouin, Carl Jung, Jacques Lacan y Didier Anzieu por nombrar sólo a algunos de los más representativos con sus escritos que van de Poe y Shakespeare hasta Borges. Esta línea de continuo cuestionamiento psicoanalítico sobre el quehacer y la génesis literaria, no claudica ni se esfuma a lo largo del tiempo; tan es así que Isabel Paraíso (1995) nos dice a guisa de ejemplo: sólo en la Biblioteca del Congreso en Washington se cuenta con 437 libros sobre el tema de psicoanálisis y literatura, mientras que, dentro de la rama junguiana un solo libro recoge y comenta 902 obras literarias<sup>2</sup>. En un ámbito más cercano, la Facultad de Psicología de la UNAM, tenemos tesis tanto de licenciatura como de posgrado, que se abocan al estudio de autores como Antonin Artaud, James Joyce, Fernando Pessoa, Federico García Lorca, August Strindberg, Jean Paul Sartre y Rosario Castellanos.

Cabe aclarar que, aunque el psicoanálisis sea la teoría psicológica más allegada a las letras, esto no ha obstado para que autores de otras corrientes también se hayan aproximado al desarrollo de la psicología y la literatura. Como muestra tenemos los trabajos de B.F. Skinner<sup>3</sup> sobre Shakespeare y Gertrude Stein, así como su novela *Walden 2*; igualmente la novela de J. Piaget *Recherche*, así como los escritos de L.S. Vigotski<sup>4</sup> también sobre Shakespeare.

Refiriéndonos entonces a otras teorías psicológicas tenemos en primer lugar a la *Gestalt* con autores como A. Ehrenzweig y R. Arnheim planteando la importancia de la percepción y conformación de totalidades o conjuntos unitarios más allá de los elementos integrantes; observando igualmente como las diversas combinatorias de los elementos constituyen nuevas entidades, muchas veces radicalmente diferentes entre sí. A ejemplos de la importancia de la percepción como un todo, y de las combinaciones de los elementos; en la literatura podemos citar algunos: desde *Un coup de des* de Mallarmé, con la importancia que asigna a la tipografía, como los caligramas de Apollinaire, Huidobro y Tablada, donde la disposición espacial de la escritura recrea una imagen dando un nuevo significado al poema; dicho con palabras más técnicas, tanto su visión como su lectura construyen una nueva *gestalt*. Más cercano tenemos a Octavio Paz con sus topoemas y con *Blanco*, donde igualmente la tipografía, su disposición espacial, el color de la tinta, y aún el soporte (papel continuo), dan constantemente nuevas combinaciones y con ello nuevas lecturas a los mismos contenidos. Dentro de la narrativa el ejemplo más preclaro lo sería *Rayuela*, de Julio Cortázar, y si nos vamos a lo más novedoso, tendríamos que leer hipertextos en un formato multimedia para computadora.

Si pasamos ahora al conductismo, teoría que enfatiza a la conducta -los actos observables, medibles y cuantificables que emite un organismo- como su objeto de estudio, aparte de la ya citada novela *Walden 2* de Skinner, podemos apreciar su influencia en la novela objetiva norteamericana: Hemingway, Faulkner, Steinbeck, autores que presentan la acción y los personajes sólo desde fuera, a través de sus actos y palabras; es decir, en su conducta.

Una corriente psicológica más que podría aportar algo a la literatura sería el cognoscitivismo, ya que estudia aquellos procesos superiores del hombre como son el lenguaje, la memoria, la atención y la imaginación. A este respecto, el estudio de los procesos del pensamiento, la creatividad, el manejo de la información y el lenguaje, la lecto-escritura y aún la lingüística proveen herramientas metodológicas y de investigación que complementan las teorías de investigación literaria. Es así que el estudio de los procesos creativos -en especial dentro del ámbito artístico- abre nuevas posibilidades de comprensión de la génesis tanto del autor como de la obra. Una muestra de ello ha sido el configurar la idea clave del *pensamiento divergente* dentro de la concepción psicológica de la creatividad.

---

<sup>2</sup> Es el libro de Jos van Meurs *Jungian literary criticism, 1920-1980. An annotated, critical bibliography of works in english (with a selection of titles after 1980)*, editado en Boston, Sigo Press, 1991.

<sup>3</sup> B.F. Skinner, *Registro acumulativo*. Ed. Fontanella, España, 1975.

<sup>4</sup> L.S. Vigotski, *Psicología del arte*. Barral, España, 1972

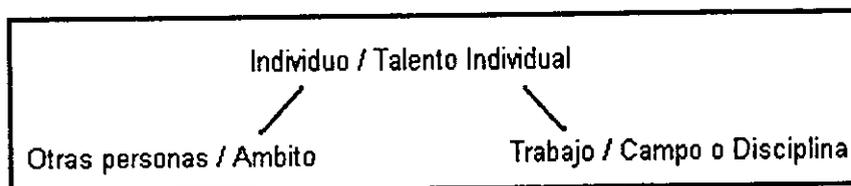
Siguiendo dentro de esta concepción, tenemos el esquema propuesto por Howard Gardner<sup>5</sup>, donde plantea que la creatividad cuenta con tres elementos centrales que se relacionan entre sí. El primero de ellos es un ser humano creador o *talento individual*; el segundo elemento consiste en contar con un *objeto o proyecto* en el que ese individuo esté trabajando, es decir el *campo o disciplina*; y por último los otros individuos que comparten el mundo del individuo creativo o *ámbito*. Las relaciones entre ellos se proponen de la siguiente manera:

1.- *La relación entre el niño y el maestro en que deviene el mismo individuo.* Es decir, la forma en que el niño inexperto se convierte en un maestro de su disciplina a través de su talento individual. Una muestra podría ser el Octavio Paz niño, leyendo vorazmente en la biblioteca de su abuelo Ireneo, y el Paz adulto impartiendo cátedra de literatura en Harvard.

2.- *La relación entre la persona y su trabajo.* Considerando el campo o disciplina a que se aboca y los sistemas que emplea para dominarlo, sea a través de los medios simbólicos y técnicos habituales o inventando otros nuevos; es decir, aquellos modos en que estas personalidades creativas llegan primero a dominar esos campos, trabajan después en ellos y acaban revisándolos y aún recreándolos. El caso que sería casi paradigmático de este aserto -aunque perteneciente a la pintura- sería Pablo Picasso.

3.- *La relación entre el individuo y otras personas de su entorno.* En este rubro se examina el papel tanto de la familia, como de los educadores y las amistades que construye el individuo creativo durante su vida; relaciones de afinidad o rivalidad, de tutoría o mentoría, amistad o enemistad, pero que, de una forma u otra, para bien o mal, intervienen en la conformación de la aportación creativa de la persona. Como modelo de ello podemos citar a esa dupla de poetas en colaboración que fueron en su momento Ezra Pound y T.S. Eliot.

Otros aspectos que también parecen intervenir en la formación de la creatividad son: la edad en general y determinados lapsos de tiempo en particular (regla de los diez años), la marginalidad, el manejo de crisis, la productividad, y lo que Gardner llama la *matriz de apoyo en el momento del avance*, y el *pacto faustiano*; según el cual el individuo creativo se da cuenta de su don y se hace consciente que debe pagar algún tipo de precio o sacrificio por él; o bien, debe atenerse a algún tipo de acuerdo para mantenerlo.



Pasando a otro punto, una vía más para abordar los entrecruzamientos de la psicología con la literatura consiste en las patografías y las psicobiografías. En el lenguaje médico 'patografía' significa la descripción clínica escrita de un paciente particular. Introduciéndonos un poco en la crítica literaria, se considera la patografía como un trabajo escrito por un psicoanalista donde se describe clínicamente la enfermedad de un escritor partiendo de sus propios escritos. Como en casos anteriores, dentro de los trabajos pioneros encontramos a Freud con el caso Schreber.

Menos centrada en la patología del escritor y más consciente de su realidad psicológica, social y literaria, encontramos la corriente psicobiográfica, que procura elaborar un retrato, lo más certero posible, del literato y sus circunstancias. Sin embargo, antes de engolosinarse con las perspectivas de esta visión, no está de más recordar unas líneas de Freud: *"Tales estudios no pretenden explicar el genio del poeta, pero demuestran qué motivos lo han despertado y qué temas le impuso el destino. Hay, sin duda, un particular atractivo en estudiar las leyes de la vida psíquica humana en los individuos más*

<sup>5</sup> H. Gardner, *Mentes creativas*. Paidós, España, 1995.

sobresalientes"<sup>6</sup>. Patografías y psicobiografías son senderos alternos en nuestra comprensión del surgimiento, tanto del autor, como de la literatura.

Antes de entrar de lleno a las relaciones entre literatura y psicoanálisis, convendría repasar algunas reflexiones sobre el arte y el artista en general. Freud nos dice:

*"Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte. El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y, por tanto vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos cuán numerosos son los artistas que sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad en la siguiente forma: desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa. El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la humanidad, y todos aquellos que sufren de cualquier privación acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre conscientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor de las mujeres"<sup>7</sup>.*

Acorde con lo anterior, el creador artístico realiza su obra de acuerdo a las mismas leyes que ha descubierto el psicoanálisis en los síntomas neuróticos y en los sueños. Es decir, los mecanismos de la sublimación, de la compensación, del desplazamiento, y de la transferencia entre otros, son perfectamente aplicables a la creación artística. Esto es algo que Freud establece como un axioma dentro del ámbito de la psicología del arte.

De manera general se considera que en el artista se da una proyección de sus contenidos inconscientes en la obra artística. El artista sublima sus impulsos inconscientes a través de su creación. No obstante, la obra artística tiene una doble vertiente que Baudouin (1955) se encarga especialmente de subrayar: no sólo ha servido de abreacción a las tendencias reprimidas del artista, sino que también sirve para satisfacer las del espectador. De esta manera, toda obra artística puede conformarse como un

---

<sup>6</sup> S. Freud, Prólogo para un libro de Marie Bonaparte (Marie Bonaparte. Edgar Poe, etude psychoanalytique). CLXXIV. 1933

<sup>7</sup> S. Freud, Conferencias de introducción al psicoanálisis. XCVII. 1917.

espejo con dos superficies azogadas; en una de ellas se refleja el artista; en la otra el observador. Y, por supuesto, no siempre coincidirán ambas caras.

Rank observaba en 1922, que el autor proyecta en los personajes de su imaginación las partes de su yo, de tal forma que el proceso de creación de una obra se aproximaría al autopsicoanálisis, dándose muchas veces una toma de consciencia catártica y de transferencia sobre un doble novelesco.

El lenguaje del arte es, de cierta manera, el lenguaje del inconsciente. Nos dice Alvarez (1974) que es en el preconscious donde el contenido procedente del inconsciente personal y del inconsciente colectivo, se transforma en la materia prima de la obra artística. Pero, en la obra del artista intervendrá también el Yo, que modifica, cristaliza y plasma el material bruto del inconsciente en su creación final (Kris, 1955); es decir, si la obra de arte surge de las profundidades del inconsciente, y en un nivel preconscious sufre ya un proceso de condensación, es el Yo consciente el que le brinda una forma definitiva. Por ello, más que hacer hincapié en el Ello, el psicólogo del arte debe conceder un valor pleno al Yo. Si bien del Ello surgirán los impulsos creadores, el verdadero artista es el Yo, que transforma el caos interno en arte. Sin embargo, y aunque el psicoanálisis ha insistido en la ecuación: inconsciente personal igual a contenido de la obra artística, a partir de Jung se llega más lejos y al hablar de un inconsciente colectivo, se da un paso gigantesco hacia la concepción social del fenómeno artístico que Vigotski, en un momento dado, exige.

La literatura, como toda actividad artística, constituye un ejemplo clásico de sublimación. Por ello, cualquier intento de explicación de la estructura inconsciente del artista tiene necesariamente que tener en cuenta este mecanismo. La sublimación denota una transformación de las tendencias inconscientes, en algo aceptable por la sociedad como valioso para la cultura. No obstante esta definición, aún no existe una uniformidad de opiniones acerca del mismo. Algunos investigadores consideran que la sublimación representa deseos infantiles reprimidos lanzados a la superficie frente a las protestas de la consciencia; otros creen precisamente lo contrario: que la sublimación es uno de los triunfos de la consciencia sobre los deseos inconscientes (Bergler, 1954).

Por otro lado, todo artista es siempre Narciso: los escritores y poetas son impulsados por su inclinación narcisista; el narcisismo es, en general, aparente en su carácter y en su vida. Ahora bien, ¿por qué el creador es narcisista? Simplemente porque desea aislarse. El arte es una regresión, y el psicoanálisis no hará otra cosa que insistir en la estructura inconsciente del lenguaje artístico (Alvarez, 1974).

Como ya sabemos, el Yo es un mediador entre el inconsciente y nuestro entorno a través del principio de realidad. Por esta mediación se vuelve obvio que una obra artística siempre se hallará influida por las corrientes artísticas de su época, así como las coacciones políticas, éticas, sociológicas, etc., en que vive el artista sin perder de vista, por supuesto, su personalidad profunda (Baudouin, 1955). El ámbito con sus influencias, su narcisismo inherente y la sensibilidad propia conlleva que el artista conjunte sobre sí todas las neurosis de su tiempo, constituyéndose en una especie de antena psíquica.

Complementando lo expuesto nos dice Baudouin (1955): la obra no es únicamente la expresión de algún complejo. Es también una reacción contra un estímulo presente o reciente, contra una situación dada. Esta reacción pone en juego ciertos complejos, a menudo muy primitivos. Pero no se limita a ser un movimiento regresivo. Se esfuerza por asimilar la situación presente, por establecer entre ella y los complejos existentes relaciones armoniosas e imprevistas, darle una respuesta adecuada. No es tan sólo reproducción del pasado, sino también creación del porvenir. No es tan sólo un estado, sino un acto. Se comprende que tengamos que asignarle un papel biológico, una función o más funciones, y que nos cuidemos bien de reducir éstas a formulas demasiado simples.

Leyendo lo anterior en efecto, podemos pensar más o menos impunemente en psicoanalizar una novela, una pintura, una sinfonía, pero cuando intentamos vincular esa obra artística a la personalidad del autor, nos encontramos con una pregunta hasta hoy irresoluble: ¿por qué ese mismo complejo de Edipo, el complejo de castración, el narcisismo, etc., no da origen a una obra de arte en otras personas?

¿Por qué lo que en unos pocos privilegiados se convierte en una obra de arte, en la mayor parte se transforma en fantasías o ensueños?

Una respuesta nos la brinda Anzieu<sup>8</sup> cuando nos explica que el trabajo de la creación artística debe recorrer cinco fases:

- Experimentar un estado de sobrecogimiento. Convertirse en creador es permitir que se produzca, en el momento oportuno de una crisis interna, una disociación o regresión controlada del Yo: tal es el estado de sobrecogimiento o, en términos más conocidos, la inspiración.

- Tomar consciencia de un representante psíquico inconsciente. Para ello la parte del Yo que permanece consciente recoge del estado de sobrecogimiento un material inconsciente nunca antes movilizado, el cual será retomado por el pensamiento preconscious.

- Erigirlo en código organizador de la obra y elegir un material apto para dotar a ese código de un cuerpo. Para ello el preconscious ejercerá su actividad de relacionar, bajo la jurisdicción del Yo ideal; transformando así en núcleo central uno o varios de esos representantes de procesos psíquicos primarios, hasta ese entonces ignorados o marginados. Toda obra en esta fase dará cuerpo a un código.

- Componer propiamente la obra en todos sus detalles, tanto conceptuales como técnicos y materiales.

- Producirla físicamente y, superando inhibiciones, sentimientos de vergüenza y culpa; darla a conocer públicamente.

Sobra decir que cada una de las fases comporta su propia dinámica, su economía y sus resistencias específicas y que de no cubrirse cabalmente cada una de las fases, será prácticamente imposible que emerja la obra artística.

Por otro lado, Freud<sup>9</sup> concibe la escritura literaria y el juego como dos actividades casi idénticas. Todo juego sería, casi, un escrito psicodramático; pero a su vez toda obra artística se produce como envuelta en un juego. Entre el juego y la creación literaria se establece un eslabón intermedio: el acto de fantasear. Pero, en tanto el niño que juega, como la persona normal que fantasea, el poeta que escribe, o en general el artista que crea, no hacen más que expresar, abreaccionar tendencias reprimidas; el literato, al manejar lo que Freud llama *prima de atracción o placer preliminar* y a través de su *ars poetica* evocan en el Otro el goce estético del arte. Es así que el arte parece poner en juego esencialmente mecanismos psicóticos antes que neuróticos, con la diferencia de que el artista participa en estos mecanismos de manera reversible.

Entrando ya con más detalle en consideraciones sobre la literatura, debemos pensar que, al leer la obra de otro autor se le transforma, se la hace suya. Podemos decir así que se kafkizan, borgizan, lorquizan las lecturas, y se da la antropofagia que surge en el *Manifeste Cannibale* de Picabia de 1920 y del *Manifiesto Antropófago* de 1928, donde el artista consume el texto ajeno para alimentarse de él.

Complementando esa idea, toda escritura es a la vez una reescritura de otros textos que se organiza alrededor de la problemática del deseo particular de cada escritor. Así, palabra y deseo funcionan de manera análoga. Las palabras implican la ausencia de las cosas tal como el deseo implica la ausencia de su objeto. La una y el otro desafían a la lógica tradicional que concibe a los objetos en sí mismos, independientemente de su relación con aquel para quien existen. Las palabras son a las cosas lo que el deseo a su objeto.

<sup>8</sup> D. Anzieu, El cuerpo de la obra. Siglo XXI, México, 1993.

<sup>9</sup> S. Freud, El poeta y los sueños diurnos. XXXV. 1908.

Entonces, la escritura es la búsqueda del objeto del deseo a la vez que búsqueda y construcción de la personalidad. La elección y construcción del estilo literario, de la voz poética, es paralela y complementaria a la construcción y definición de la personalidad. Asimismo, la noción del deseo, en una obra, remite más que la temática, a la lógica profunda del texto, es decir, a su origen en el deseo.

Hablando en particular del autor, el lugar donde el deseo intenta satisfacerse es la escritura. La escritura es la cristalización del objeto del deseo, ya que la escritura representa un intento por suplirle al deseo el objeto que le falta. Por ello Luis Cemuda nos dice: *"El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe"*.

Octavio Paz<sup>10</sup> escribe en *Piedra de Sol*:

*para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros,  
los otros que no son si yo no existe,  
los otros que me dan plena existencia*

Sabemos ya, que el Otro es cualquier persona que no soy Yo. Matemáticamente es toda la Humanidad menos uno, y es ese uno que soy Yo.

Lacan nos dice que el deseo del hombre es el deseo del Otro. El sujeto adquiere consciencia de su deseo en el Otro, por intermedio de la imagen del Otro, imagen del Otro que le proporciona el espectro de su propio dominio. El sujeto se constituye como tal a través del Otro, y se resignifica por medio de la cultura, en el caso del escritor a través de su escritura.

En el autor la presencia del Otro es apenas un reflejo, donde la superficie azogada del vidrio se transmuta en papel, siendo su albura cuestionante y angustiante para el escritor como lo sería para cualquiera de nosotros que se parase frente a un espejo y no encontrara una imagen. Habría que llenar en seguida ese vacío que nos niega, que no solo nos tacha sino peor aún, que nos anula, nos hace uno con la nada. Ante esta carencia del papel en blanco que nos niega a la vez que nos promete, el artista plasma su imagen, sea en trazos, adjetivos, metáforas u oxímoron. El escritor construye su ser a partir de la vestal del papel partiendo de lo único que en ese momento tiene: él mismo. Sus recuerdos, emociones, ideas, aún el desconocimiento que es su inconsciente; todo tamizado por la imaginación, estilo literario, filosofía, y en suma, sus represiones.

Pasando a otro punto, dentro de la crítica literaria con enfoque psicoanalítico, una de las aportaciones más importantes e injustamente menos difundidas, es el método psicocrítico elaborado en 1948 por Charles Mauron (1899-1966). La formación e historia de Mauron en mucho lo condujeron, casi predestinaron, la elaboración de la psicocrítica. En efecto, él tuvo una doble formación -científica y literaria- que empezó con una infancia bilingüe, hablando el francés y el provenzal. Más tarde aprendió el inglés, lengua donde hizo varias traducciones. A su preparación científica en los terrenos de las ciencias físicas y químicas, Mauron unió el estudio de las ciencias humanísticas: de la psicología y el psicoanálisis en particular. Su formación literaria fue igualmente importante: se interesa particularmente por la literatura inglesa y la poesía inglesa y francesa; escritor él mismo, publica varios poemas y ensayos. Resulta obvio que la vasta cultura adquirida por Mauron jugó un papel imponderable dentro de su concepción de la creación literaria.

Charles Mauron relaciona la creatividad literaria con tres variables:

- el medio social
- la personalidad del escritor
- el lenguaje.

---

<sup>10</sup> O. Paz, *Obra Poética (1935-1988)*. Seix Barral, México, 1991

Sin embargo Mauron no los circunscribe como las únicas fuentes, permitiéndose un margen de libertad e indeterminación que sustenta en la libertad creadora del hombre. Mauron anota: el conocimiento esencial de la obra de arte escapa a la investigación científica. Más bien es una revelación que se prolonga en las relaciones personales, es un fenómeno imprevisible y singular.

Simultáneamente como fruto y sustento de su trabajo, Charles Mauron se consagra a la dilucidación de la obra de varios autores, entre los que encontramos a Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valery, Mistral, Racine, Corneille, Víctor Hugo y Moliere.

Después de estudiar largamente la obra de Mallarmé y encontrar en sus poemas imágenes constantes, obsesivas, se empeña en conformar un método de comprensión literaria que sea el equivalente de la asociación libre psicoanalítica: la superposición de textos. Cabe aclarar que la superposición es diferente a la comparación. Para su mejor comprensión Mauron elabora un símil de la superposición de obras con las fotografías de Galton; una técnica empleada para determinar ciertos caracteres hereditarios en individuos de la misma familia.

El método elaborado, fue bautizado por su autor como *Psicocrítica*, y aparece expuesto principalmente en su obra *Des metaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction a la Psychocritique*.

En este texto, podemos leer que un estudio psicocrítico comprende cuatro operaciones:

1.- Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen para hacer aparecer las redes de asociaciones de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos y probablemente involuntarios.

2.- Se busca en la obra cómo se repiten o modifican las estructuras reveladas por la primera operación. En la práctica, estas estructuras perfilan rápidamente figuras y situaciones dramáticas constantes. Todos los grados o variaciones, pueden ser observados en una escala que va entre la asociación de ideas y la fantasía imaginativa. La segunda operación combina así el análisis de los temas con el análisis de sueños freudiano. Lo que se revela de esta manera -y una vez aceptado tal cual- es objeto de un estudio que podría denominarse "musical": la agrupación y estudio de los temas, metáforas y metamorfosis, nos llevará a la elaboración de la imagen de un mito personal.

3.- El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos; es decir, el mito personal encontrado y sus avatares son interpretados como expresiones de la personalidad inconsciente y de su evolución.

4.- A título de contraprueba se verifica, en la biografía del autor, la exactitud de esta imagen; procedimiento fácilmente entendible si recordamos que la personalidad inconsciente es, evidentemente, común al hombre y al escritor<sup>11</sup>.

Aunque podemos encontrar los antecedentes de este método tanto en los trabajos de un crítico francés del siglo pasado -Jules Husson, más conocido por Champfleury<sup>12</sup>- como en los escritos freudianos *El tema de la elección de cofrecillo* y *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, corresponde a Charles Mauron la sistematización de este enfoque en los cuatro pasos anteriores, de tal forma que se

---

<sup>11</sup> Tomado de:

Charles Mauron. Des metaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction a la psychocritique. Librairie Jose Corti, Paris, 1983.

Charles Mauron. La psicocrítica y su método, en Tres enfoques de la literatura. Carlos Pérez editor, Buenos Aires, s/f.

<sup>12</sup> citado por T. Aveyra, Del Edipo al niño divino. Colegio de México, México, 1990

constituya como una técnica, un método fiable y establecido. Además, Mauron es el primero en descubrir que existen estructuras inconscientes que se expresarán mediante dramatizaciones personales o procedimientos estilísticos.

La Psicocrítica busca en los textos, persiguiendo aislar y estudiar la personalidad inconsciente del autor que permea la obra. Separa los grupos verbales de origen inconsciente (redes de asociaciones obsesivas) de los sistemas de relaciones voluntarias (lógicos, sintácticos, retóricos). Se interesa tanto en la obra literaria como en el creador de ella sin privilegiar a ninguno; e intenta *descubrir en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta ahora ignorados o insuficientemente captados; cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor.*

De esta manera, uno de los primeros resultados que arroja la aplicación de este método es la extraordinaria impresión de unidad que deja la obra después de su análisis psicocrítico; pues este método difumina y aún borra las fronteras estilísticas y de género que separan artificialmente a los mismos componentes de la obra en sí.

En esta búsqueda de la comprensión del fenómeno literario, Mauron se hace algunas preguntas claves. Una de ellas es ¿cómo nace el escritor a partir del hombre? Lo primero que hay que considerar es la elección consciente que hace la persona en favor del artista, a menudo a costo de grandes riesgos y sacrificios personales; y aquí podemos recordar el pacto faustiano mencionado antes. Esta elección, muchas veces ignorante de sus motivaciones profundas, conlleva un rechazo por parte de la personalidad creadora contra la personalidad social que hubiera podido desarrollarse de no existir aquella.

Como parte de la personalidad del escritor podemos considerar dos grupos de funciones que se disputan entre sí el poder de decisión del Yo. Uno se orienta a lo que Van Gogh, con un dejo de deseo, denominó *la vida verdadera*: un hogar con mujer e hijos, dinero, una carrera social en fin; una elección a favor de las opciones convencionales que ofrece la sociedad para su propia manutención y autopreservación a partir de las personas que la componen. La otra función se enfoca hacia la aventura espiritual y emocional que es la opción artística, cuyos peligros y atractivos sólo se pueden presentir de manera incierta. Este conflicto, cuya decisión puede mantenerse vacilante y conocer muchas regresiones, termina en una división -siempre provisoria- de la energía libidinal entre las dos funciones. En cada uno de estos dos sistemas complejos, los éxitos o fracasos en el funcionamiento, las nuevas inversiones de libido o las regresiones que puedan acaecer, vienen a modificar por reacción la economía del otro. Sin embargo, este conjunto de interacciones y enfrentamientos, muchas veces clarifica -tanto para el interesado como para el estudioso externo- la relación entre el hombre y el escritor.

La siguiente pregunta que se formula Mauron es ¿cómo nace la obra en el yo creador? Si bien la crítica estética clásica analiza los elementos conscientes de esta elaboración: la observación de la naturaleza y de los hombres, las lecturas e influencias estéticas, las ideas y sentimientos personales; la perspectiva psicodinámica que ofrece el psicoanálisis nos dice que la integración de estos elementos anteriores en un objeto nuevo, constituye un proceso dinámico, análogo -*Freud dixit*- a la construcción de un sueño.

La psicocrítica, teóricamente, se propone recorrer en sentido inverso el camino transitado por la obra en el proceso de su elaboración. La superposición de las obras y el análisis 'musical' nos conducen, en efecto, de las variaciones superficiales a los temas subyacentes; y de éstos, ya a un nivel más profundo, a las estructuras obsesivas, inconscientes para el escritor, que no siempre percibe estas repeticiones y recurrencias. Este nuevo determinante se presenta bajo la forma de un mito personal que, una vez establecido, sustancialmente apenas si cambia durante la vida del escritor. Cada texto aislado puede referirse tanto a su totalidad como a alguna de sus partes.

Mauron define al mito personal como el fantasma dominante que aparece frente a la superposición de las obras de un escritor. Para captarlo se exige del psicocrítico una atención flotante que mucho recuerda la escucha psicoanalítica. Las coincidencias descubiertas, verbales o estructurales,

proporcionan un control objetivo y crítico de los resultados. La serie de superposiciones así realizadas revela en principio cadenas de asociaciones propias del escritor, luego figuras y situaciones dramáticas, para finalmente, conformar el mito que las agrupa. Por ser particular para cada creador, es que Mauron lo llama 'mito personal'.

En opinión de Mauron el mito personal aparece en, y muchas veces con la adolescencia, sin que tenga que estar forzosamente basado en un hecho realmente vivido. No olvidemos, Freud mismo admite, que un fantasma pueda desempeñar el mismo papel psíquico que un hecho real. El mito personal, una vez establecido, permanece y evoluciona en función del tiempo, participando, según sus propias características, del proceso general en que se inscriben el escritor, su creación y su medio.

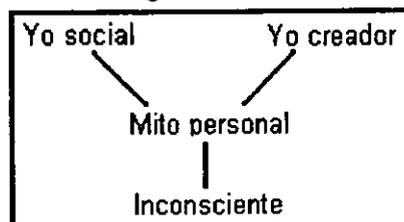
Asimismo, el mito personal del escritor parece que debe depender en cada instante de dos variables: un contexto biográfico que actúa a través de la consciencia, y la totalidad de la personalidad inconsciente, con su estructura compleja que le es inherente.

Como mencionamos, todos estos mitos hacen referencia -aparentemente- a acontecimientos experimentados poco tiempo antes o después de la adolescencia, y que han dejado una marca en la psicobiografía del escritor. Pero además poseen otro sentido y debe leerse los como dramas que se representan incansablemente en el escenario interior de la personalidad. Dicho con otras palabras: por detrás del texto, y haciendo alusión a un hecho biográfico, el análisis psicocrítico buscará hacer una radiografía psíquica y literaria del artista.

Charles Mauron emplea en su explicación una imagen muy bella, redonda, completa en sí misma: "el artista es a la locura lo que el marino al mar"<sup>13</sup>; de tal manera que el artista creador, lanzado a la travesía de su creación, y muy lejos de desear llegar al puerto de la realidad, abandona la tierra firme de la consciencia y la certeza cotidiana, dejando que la infiltre el océano soñador del inconsciente mientras se dirige mar adentro, sito dentro de sí. Elige la aventura de la creación en lugar de otras alternativas, con la esperanza de dominarla y el riesgo seductor e inevitable de ser engullido por ignoto *Maelström*. Nuestro artista, marino de sí mismo, zarpa al encuentro de la creación llevando la ilusión incierta de una cita con una bella mujer deseada, pero aún desconocida.

A lo largo de su travesía, el escritor costea con su barco, fondeando en las bahías de la cotidianeidad para avituallarse de las vivencias que conforman su escribir. Es así que el yo social y el yo creador comparten grandes territorios comunes, aún cuando sus horizontes sean divergentes.

Retomando el mito personal, Charles Mauron considera que se sitúa precisamente en el lugar de la bifurcación de los dos sistemas, de acuerdo al esquema abajo presentado. Es común tanto al yo social como al yo creador y representa su punto de mutua inserción. De esta forma, toda energía que alimente uno u otro grupo de funciones pasará por él. Si el sujeto se orienta por el lado de la 'verdadera vida', el mito será vivido más o menos neuróticamente o se verá totalmente sublimado. Cuando orienta sus energías hacia la creación, el mito servirá como punto de partida para las experiencias de locura controlada que es la creación artística. Tal sería la génesis de la obra literaria.



<sup>13</sup> Ch. Mauron, *La psicocrítica y su método*. en *Tres enfoques de la literatura*. Carlos Pérez editor, Argentina, s/f.

Por otro lado los elementos que toma prestados a la 'vida verdadera' el yo creador al momento mismo de esta génesis, o sea la experiencia consciente del yo social, pasa también, necesariamente, por el mito. De todo lo que la realidad le ofrece o sugiere, el escritor no conserva sino sólo una pequeña parte, y es primordialmente su mito lo que le ha servido de filtro. De manera inversa, cuando el yo social contempla la obra del yo creador, lo hará igualmente a través del mito. Siguiendo con nuestra imagen marina, el mito personal funcionará muchas veces como un mediador entre el litoral y el barco, aduana de mensajes y faro.

Al crear la obra el artista se aleja, como el marino, de su puerto de origen, de su mito; aparentemente perdiéndolo de vista, pero manteniéndolo en el corazón. Nuestra psicocrítica efectúa el camino inverso: vuelve al puerto. El artista conquista una libertad, nosotros le señalamos su determinación. Sin embargo, en ocasiones, el análisis 'musical' de una obra produce una especie de mareo que nos hace añorar la tierra firme de la crítica histórica.

La experiencia de la locura controlada de la creación consiste en reencontrar una forma de sentir y de pensar que fue, en otro tiempo, la nuestra; y que posiblemente no hayamos superado del todo, sino sólo depositado de manera provisional, al borde del camino. Locura controlada que constituiría una demencia si llegáramos a ser sus prisioneros sin esperanza de regreso, peligro del que Freud advirtió, pero anticipando igualmente la capacidad inherente al artista para encontrar el camino de vuelta.

En nuestra analogía marina, la demencia corresponde al naufragio, mientras que, llegar a ser un buen marino, es la capacidad en la cual se cifra el retorno; y como en tiempos remotos, el rodear el Cabo de Hornos íntimo distinguirá al auténtico marino del aprendiz. En cuanto al control consiste, evidentemente, en alejarse lo más posible de la consciencia social pero, sin romper con ella, conservando la puerta abierta para un feliz regreso.

Pues bien, como nos hemos podido dar cuenta, la interrogante que plantea el quehacer artístico y literario al psicólogo es tal que, aún después del trabajo de gigantescos y geniales predecesores, todavía está lejos de ser resuelta a cabalidad. Sin embargo, como lo vaticinó el Gato de Cheshire, llegaremos. Si caminamos lo suficiente.

---

## ANAIS NIN Y EL INCESTO

*Que vengan Freud y todos los psicólogos.  
¿Qué dirían si lo supieran?*

*Joaquín Nin*

Cuando Fernando Pessoa<sup>1</sup> quiso mostrar la identificación que se establece entre el autor y sus letras escribió:

*"El poeta es un fingidor.  
Finge tan completamente  
Que hasta finge ser dolor  
El dolor que en verdad siente.*

*Y quienes leen lo que escribe  
en el dolor leído sienten  
no los dos que el poeta vive  
mas sólo aquél que no tienen."*

Para hablar ahora de Anaïs Nin y el incesto hemos revisado ya su vida, ahora lo haremos con su obra, buscando develar por esta vía, un poco más de la relación que se fabrica entre la mujer, su creación y su transgresión.

La obra de Anaïs Nin puede dividirse fácilmente en dos grandes bloques: el Diario y la obra literaria como tal. Comencemos con el Diario. A reserva de lo escrito anteriormente, ya sabemos que el Diario de Anaïs Nin es una obra monumental de más de 45000 páginas manuscritas, 15000 páginas mecanografiadas; que abarcan seis décadas de su vida y, justo es decirlo, de otras vidas. Hasta el final, la celebridad que el Diario alcanzó en vida de su autora atraerá su muerte. El esfuerzo que conlleva su publicación provoca el abandono de la creación de material nuevo; es decir, la atención brindada al Diario para-los-otros marchitó al Diario-en-si. Paradójico final, como el de aquellas plantas del desierto, que durante su floración, mueren ahogadas por exceso de riego.

Un material de tales dimensiones fue publicándose paulatinamente, tanto por sus dimensiones, como por la censura que ejerció sobre ella la misma diarista. De tal forma que la podemos encontrar dividida de la siguiente manera:

- Diario de infancia (1914-1918)*
- Diario de adolescencia (1919-1920)*
- Diario de una novia (1920-1923)*
- Diario de una recién casada (1923-1927)*
- Diario I (1931-1933)*
- Diario II (1934-1939)*
- Diario III (1939-1944)*
- Diario IV (1944-1947)*
- Diario V (1947-1955)*
- Diario VI (1955-1966)*
- Diario VII (1966-1974)*
- Henry y June (Diario no expurgado. 1931-1932)*

---

<sup>1</sup> F. Pessoa. Poesía. Alianza Tres. España, 1994

*-Incesto (Diario no expurgado. 1932-1934)*

El Diario de Anaïs fue con mucho su obra cumbre, donde vertía su ser y su pensar con la libertad que da el hallarse frente a sí mismo. Por lo mismo, muchas veces lo leemos escrito con un estilo desparpajado, fresco, vital y espontáneo; que se mece entre la trivialidad cotidiana y la reflexión filosófica, el lirismo esteticista, la crudeza del hecho franco y la descripción descarnada. Pasa por los matices del patriotismo, la religión, el folklore, la música, el psicoanálisis y la literatura. Pues siempre serán el arte y la literatura como un fantasma constante que impregna la búsqueda del amor, del padre y del amor del padre, de la libertad y el sentido de ser. Ser hija, esposa, amante, escritora, mujer. Ser en sí: Anaïs, para Anaïs y por Anaïs.

T.S. Eliot<sup>2</sup> escribió:

*"El tiempo presente y el tiempo pasado  
acaso estén presentes en el tiempo futuro  
y tal vez al futuro lo contenga el pasado.  
Si todo tiempo es un presente eterno  
todo tiempo es irredimible"*

No podemos hacer a un lado que la redacción del Diario es también una escritura histórica, que busca fijar en el papel y la memoria, instantes dispersos de vida y de tiempo. De ahí que podemos pensar al Diario en dos vertientes: como obra y como testimonio; es decir, un texto a la vez literario, histórico y psicológico.

Sean cualesquiera nuestras consideraciones, no debemos olvidar que Michel de Certeau (1993) nos muestra que aún en la escritura historiográfica, interviene no sólo la visión del vencedor -como ya es conocido- sino el inconsciente del historiador. Que la historia, como escritura y creación de un discurso se encuentra en la búsqueda del Otro, dejándose permear tanto por el deseo del escritor, como por el deseo del Otro. El Otro que es el fantasma de la historiografía, el objeto que busca, honra y entierra.

La historiografía trata de probar que el lugar donde se produce es capaz de comprender el pasado, por medio de un extraño procedimiento que impone la muerte y que se repite muchas veces en el discurso; procedimiento que niega la pérdida, concediendo al presente el privilegio de recapitular el pasado en un saber. Podemos decir con de Certeau<sup>3</sup>, que la escritura de un texto histórico es un trabajo de la muerte y contra la muerte; con lo que el pasado resulta una ficción del presente y la historia es un discurso en tercera persona que va del presente al pasado. Como lo fue la redacción del Diario.

La escritura historiográfica habla del pasado para enterrarlo. Es una tumba en doble sentido, ya que con el mismo texto honra y elimina. Aquí, el lenguaje tiene por función introducir en el decir lo que ya no se hace. Igualmente el ocultar es trabajo de la historia. Sólo que, muchas veces, estará mediando el inconsciente.

La historiografía se sirve de la muerte para enunciar la ley del presente. Con su narratividad proporciona a la muerte una representación, que al instalar la carencia en el lenguaje, fuera de la existencia, tiene valor de exorcismo contra la angustia.

Tenemos también que la historia oscila entre dos polos: la historia que se cuenta y la que ocurre. Es un trabajo y una mutación. En el caso de Anaïs Nin, podemos añadir un polo más: la historia que se construye mientras se vive.

<sup>2</sup> T.S. Eliot. Cuatro cuartetos. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

<sup>3</sup> M. de Certeau. Escritura de la historia, UIA, México, 1993.



Las tentativas son diversas, van desde su marido Hugh Guiler y Henry Miller, hasta René Allendy, Otto Rank y, en un curioso cambio de perspectiva: Rupert Pole. Dentro del incesto como tal, veremos primero, y casi a manera de preparación, la relación con su primo Eduardo Sánchez; para llegar finalmente a los brazos de su padre Joaquín Nin.

Recordemos primero a Hugo Guiler: un marido proveedor, nutricio y convencional que le augura el matrimonio socialmente soñado. Hugo cumple pero, aunque pueda tener mucho del roce y nivel social del padre, de sus contactos y fiestas aristocráticas; Hugo sólo le aporta el *bon vivre*, más le faltará el *joi de vivre* incierto, lúdico y bohemio del artista. Sello distintivo de Joaquín Nin y condición *sine que non* dentro de las características que atraían la atención de Anaïs.



Hugo Guiler

Anaïs conoce la vena artística de Hugo y poco a poco le va ayudando a desarrollarla hasta que ¡ai fin! Hugo se hace un artista. Lamentablemente la metamorfosis fue tardía, al menos para Anaïs.

Dentro de los primeros escarceos eróticos de Anaïs Nin recordemos igualmente el *affaire* pasajero con John Erksine; el novelista, profesor de literatura y mentor de Hugo en Columbia. Erksine simultáneamente cumplía, tanto con el requisito inconsciente del creador artístico, como el ser, de muchas formas, un padre para Hugo Guiler. Tendríamos entonces un incesto impropio que buscaría realizarse en el reino de lo simbólico, sin consumarse por la impotencia que sufre John en el momento de estar acariciando a Anaïs. Cabe preguntarse si esta impotencia fue a su vez una defensa de Erksine ante el cariz incestuoso que iba asumiendo esa relación.

¿Pudo haber sido el romance con Henry Miller una preparación para el incesto de Anaïs Nin? Indudablemente. Henry Miller le llevaba alrededor de 12 años de edad; aunque era un artista, también era su opuesto y fue, en su momento, testigo indirecto del incesto. Parece ser que, tanto por haber asumido este papel de observador pasivo, como por haber cumplimentado su deseo; después del incesto su relación con Miller empieza a decaer.



Henry Miller

Pasemos a otro momento. Es sabida la confusión y emergencia de emociones que evoca un tratamiento psicoanalítico. La cura se sustenta en la transferencia. Dentro de la situación psicoterapéutica el Dr. Rene Allendy ha de haber asumido, cuando menos a los ojos de Anaïs Nin, la imagen paterna. Si recordamos que una de las pautas establecidas tempranamente en la relación Anaïs y Joaquín Nin, fue la seducción, Anaïs debía intentar la de este padre transferencial, y lo logró. Más adelante, Allendy, cuando abandona la posición paterna que le confiere el psicoanálisis para ponerse, literalmente, en sus manos, sale del corazón de Anaïs.

Allendy reconocía que la situación de Anaïs Nin no se trataba sino de un simple complejo de Edipo. El sentimiento de culpabilidad, ligado al abandono del padre, determinaba las conductas de su paciente de acuerdo con dos esquemas: un violento deseo de conquistar en cada hombre al padre perdido y un miedo igualmente violento de ser dominada por él, miedo que exorcizaba dándose las de vampiresa. En cuanto a su neurosis, se asemejaba mucho a la que había descrito en una conferencia: una forma morbosa de idealismo (Barillé, 1992).

Respecto al Dr. Otto Rank, en su vínculo con Anaïs Nin tenía a su favor que, por una parte, respetaba la condición existencial de Anaïs como artista; además de la diferencia obvia de edades entre ellos. Al reconocer su carácter de artista, y más aún, respetarlo, Rank ganó ante Anaïs el atractivo que ejerce la libertad. Sin embargo, al aceptar Rank un papel más real de padre para con Anaïs, al tomarla como aprendiz y más tarde como sustituta suya dentro del psicoanálisis, alejó al arte de su enlace con Anaïs, y con ello a la discípula y a la mujer.

Una relación claramente más incestuosa, fue la que estableció Anaïs Nin con su primo Eduardo Sánchez. Un muchacho con inclinaciones artísticas y filosóficas muy similares a las de Anaïs. Con el que en un principio se identificó de tal manera que hizo temer a sus parientes un intenso amorío juvenil y una ruptura del tabú primigenio en un incesto propio. No se consumó en ese momento, sino años más adelante; no quedando muy claro si fue por consideración de Anaïs, como una forma de honrar el deseo de la adolescente que fue, o como parte de la experimentación y transgresión de normas que estaba viviendo<sup>6</sup>. Lo que es indudable es que Anaïs, con esta transgresión, preparó el camino para el incesto con su padre.

Finalmente tenemos a Rupert Pole, el último compañero sentimental de Anaïs Nin. Al conocerlo habían transcurrido diez años de su incesto y Anaïs se sabía una mujer madura que estaba dejando su juventud atrás. Realiza entonces un giro muy peculiar que sólo podemos explicar a través del mecanismo de identificación con el agresor. Nuestra escritora elige por compañero a un joven veinte años menor que ella.

Anaïs bien sabía que por su edad, se irían reduciendo cada vez más los hombres jóvenes y guapos con los que podría galantear, que cada vez sería considerada más una matrona respetable y asexual, que una mujer juvenil y atractiva. De ahí que, al conocer a este "joven americano del oeste" entable un amor que recuerda la relación establecida entre Joaquín Nin y Maruja. Repasemos ese amor: primero Joaquín Nin se casa con una mujer varios años mayor que él: Rosa Culmell; a la que tres hijos y algunos años después abandona por una muchacha, alumna y admiradora suya, varios años menor que él. Maruja mantuvo hacia Joaquín Nin un papel de admiradora leal, que parecía estar suficientemente bien al permanecer junto al artista. Compañera irreprochable e incondicional, cuando se cansa del trato brindado por el pianista, lo abandona. Anaïs no repetiría ese error. Sabedora de que era su última conquista erótica, lo procuró como niña de sus ojos, condescendiendo con él, pero sin dejar a un lado todas las conquistas que en cuanto a madurez, imagen e identidad había alcanzado.

Después de lo anterior, si intentamos reconstruir la lista de requerimientos indispensables para atraer la atención de Anaïs Nin, tendríamos el retrato de las características abrogadas al padre por ella: un artista, creador, inteligente, con una sensibilidad, manejo y conocimiento de las emociones superior o cuando menos diferente del común de las personas. Acorde con ello, leamos lo que escribe, el 2 de agosto de 1914, una Anaïs niña acerca de su padre: "*Mi papá, mi querido papá, es el mejor pianista del mundo. Unas veces toca con dulzura, otras con fuerza. (...) Su nombre está el boca de todos, se le invoca como el dios de la música, porque nadie puede compararsele, nadie toca como él, nadie puede imitarle*". En esencia no es diferente del *Roi Soleil* de 1933.

Años después de alcanzado el incesto escribió: "*Somos los creadores del fantasma y, por lo tanto, somos nosotros mismos quienes debemos disipar esa presencia que destruye nuestra vida actual*"<sup>7</sup>.

Entrando ya de lleno al episodio del incesto, justo es considerar como parte central para este trabajo la figura del padre: Joaquín Nin. No podemos olvidar el aserto de Olivier (1987) al respecto de que, en el mito y complejo de Edipo, el papel de Yocasta ejerce mayor determinación en su consumación que el mismo Edipo. Yocasta conocía la profecía del oráculo, mientras que Edipo la ignoraba.

Leamos la ficha biográfica del padre de Anaïs Nin:

---

<sup>6</sup> "Y no lo hice por amor sino resentida y amargada porque éste fue uno de los hombres que amé, un hombre al que jamás podría borrar totalmente de mi vida". 23 de octubre de 1932.

<sup>7</sup> Mayo de 1944

Joaquín Nin nació en La Habana, Cuba en 1879, donde muere también en 1949. Estudió en Barcelona y posteriormente en París en la *Schola Cantorum*, en donde fue profesor a principios del siglo XX. Después de haber vivido en Cuba, Barcelona, Berlín y Bruselas, se estableció muchos años en París, donde publicó sus trabajos en francés. Fue importante su labor de estudio y revisión, transcripción y notación en caracteres modernos, tendientes a difundir la música española antigua y popular. Refinado pianista, realizó numerosas giras de conciertos por Europa y América. Publicó 20 Canciones populares españolas (1923); Clásicos españoles del piano, siglo XVIII y primera mitad del XIX (1925); 33 Sonatas españolas antiguas (2 cuadernos, 1928); 10 Villancicos españoles (1932); 7 Canciones picarescas españolas antiguas, del siglo XVIII (1936); 10 piezas de José Herrando (1937). En su obra de compositor destacan el mimodrama *L'Antre*, el ballet *L'Echarpe bleue* y varias piezas de temática y carácter español ("*Canción castellana*", "*Danza ibérica*", "*En el jardín de Lindaraja*"). Publicó los ensayos *Por el arte* (1909), *Ideas y comentarios* (1912) y *Las tres grandes escuelas*<sup>8</sup>.



Como mencionábamos previamente, el incesto de Anaïs Nin fue construyéndose a partir del deseo de una niña por ver regresar a su padre a su vida. Veamos este peregrinar a través de varias citas de su Diario:

**16 de octubre de 1914.**- "*Un sueño de Anaïs* Un día, en la ventana, donde había llorado tantas veces, donde había derramado tantas lágrimas amargas, vi a la persona que quiero, a la persona que adoro, aparecer de repente. Llena de amor, me abalancé a sus brazos que me estrecharon. ¡Oh, qué alegría! ¡Oh, qué felicidad! ¡No puedo creerlo! Aquel día conocí la felicidad del beso de mi padre".

**18 de octubre de 1914.**- "*¡Ay, cuánto tiempo hace que no tengo a un papá que besar! Esa idea me hace llorar muchas veces*".

**15 de noviembre de 1914.**- "*Cuando escribo a papá, siempre le pido que venga. Sigo esperándolo y tal vez vendrá*".

---

<sup>8</sup> Enciclopedia Encarta 98. Microsoft, México, 1998.

19 de enero de 1915.- "El otro día recibí una visita de Mouleau de parte de Marie-Louise<sup>9</sup>. Le he pedido a papá que le dé las gracias, aun reconociendo en el Diario que no me gusta. ¿No es ella quien me ha arrebatado a mi padre?, Sí, es ella quien le retiene y nunca se lo perdonaré".



22 de abril de 1915.- "He escrito a papá, y siempre le expreso mi ardiente deseo: que venga, no como artista, sino como padre esperado y deseado".

16 de mayo de 1915.- "Dos años, dos años ya que me dejó papá. El 14 de mayo papá abandonó Arcachón, y aquel día me invadió una terrible tristeza, nunca había sentido tan intensamente el dolor de una separación. Ay, pobre papá, cuándo vendrás, cuándo podré abrazarte y cumplir con mis deberes de hija contigo".

1 de julio de 1915.- "He dejado de pedir en mis oraciones la venida de papá. Esta es la razón: los barcos corren mucho peligro a causa de las minas y los submarinos enemigos. Entonces, prefiero que de momento papá se quede en París, donde no hay peligro, y donde tengo firmes esperanzas de que siempre estará seguro, pero ruego a Dios fervorosamente que le bendiga".

Octubre de 1915.- "Papá no vendrá. ¿Por qué? Hoy creo que puedo contestar a eso y esa frase lúgubre retumba continuamente y me hiere: Papá está enfadado con mamá. De pronto acuden a mi desesperada mente varias imágenes: Papá era severo y muchas veces mamá quería interceder. Eran dos caracteres distintos. No estaban hechos el uno para el otro, y eso les separó. Mil cosas que antes no entendía se han aclarado".

26 de octubre de 1915.- "Debo reconocer que papá no vendrá hasta que se produzca un afortunado encuentro, en el que cada cual reconozca la verdad de su locura, la locura de separarse por cualquier malentendido. Eso es muy delicado, no puedo hacerlo yo, y lamento mi imposibilidad de reunir a los dos seres que amo".

---

<sup>9</sup> María Luisa Rodríguez (Maruja), que sería la segunda esposa de Joaquín Nin

**Carta a papá del 1 de septiembre de 1916.-** "Ya sabes lo que quiero decir, ¿verdad papá? Ya sabes lo que me falta, papá, y sabes que sólo tú puedes hacerlo realidad. ¿Es necesario decirlo? no. ¡Lo he dicho tantas veces! Papá querido, es tu hija quien está hablando y pidiéndotelo".

**17 de enero de 1917.-** "Había pensado en papá como en un querido ausente y eso es todo".

**14 de julio de 1917.-** "A mis ojos mi padre es guapo, con la belleza orgullosa y magnífica de los sueños".

**Carta a papá del 1 de diciembre de 1917.-** "¿Por qué, a causa de un malentendido, de una palabra mal dicha o cualquier otra cosa, hay que sufrir tanto y algunas veces, para siempre? Papá, perdona lo que te estoy escribiendo, pero he crecido, te comprendo y daría la vida de mil amores si con ello pudiera conseguir tu felicidad y acaso la de mamá".



**15 de mayo de 1919.-** "No había más que una idea fija en mi sueño, una cosa que nunca, nunca había pensado, un vacío que nunca había sentido. Estaba sola y me faltaba algo. No es el cariño de mamá, de mis hermanos, del resto de la familia, pero sabía que deseaba a alguien muy fuerte, poderoso, hermoso, que me quisiera y a quien pudiera amar de todo corazón. Es una imagen o un ídolo creado por mis sueños, cuya forma mortal ando buscando".

**26 de junio de 1919.-** "Mi carácter es una fiel reproducción del de papá. Con la única diferencia de que el suyo es noble en su debilidad y maravilloso incluso en sus errores, mientras que el mío se parece a un niño mal educado por los cambios de maestros, gobernado por la debilidad femenina en lugar del rígido lazo masculino".

**Carta a papá del 14 de julio de 1919.-** "Yo guardo tu recuerdo, te quiero más de lo que las otras niñas quieren a su padre".

**7 de noviembre de 1919.-** "-Mamá, ¿por qué dice papá que debería decimos ciertas cosas, pero no puede? (...)

-Sin duda querría hablarte mal de tu madre

-¿Y te imaginas que le creería?

-Ay, hija mía, no conoces el poder de tu padre cuando escribe, puede convencer a todo el mundo de lo que quiere, incluso de falsedades (...)

[Rosa Culmell]- ¡Oh, no! Ha perdido todo derecho sobre vosotros, no puede reclamar nada, absolutamente nada de vosotros desde que os abandonó

-¿Nos abandonó? Pero si creía que fuiste tú quien se nos llevó de Arcachon, Cuéntame que pasó, ¿quieres?"

**Carta a papá del 30 de diciembre de 1919.**- "Tu eres de esas personas que obliga a la gente a pensar, y accidentalmente a escribir lo que piensan, pero ¡todavía me queda tanto que decirte!"

**26 de enero de 1920.**- "No porque sea una artista, pero papá sí lo es, y he heredado casi todos sus... defectos"



**Carta a papá del 27 de febrero de 1920.**- "Querido papá, pareces un sueño lejano, etc. A veces sueño que estás muy solitario en tu casita, sin alegría, sin ruido, sin nadie que comparta tus preocupaciones o tus alegrías, sin que nadie te cuide, papaito, y con esa duda, la triste asunción de que te conozco tan poco, tan poco".

**Abril de 1932.**- "Mi padre no quería una niña. Mi padre era excesivamente crítico. Nunca estaba satisfecho, nunca estaba contento. No recuerdo que me acariciase o me felicitase ni una sola vez. En casa no había más que escenas, peleas, azotes. Y sus duros ojos azules fijos en nosotros, atento a cualquier fallo. Cuando estuve enferma de fiebre tifoidea, casi a punto de morir, todo lo que se le ocurrió decir fue: 'Ahora eres fea, qué fea eres'. Siempre estaba haciendo giras, mimado por mujeres. Mi madre le hacía escenas de celos. A los nueve años estuve a punto de morir de una apendicitis no diagnosticada a tiempo, y cuando llegamos a Arcachon, donde él estaba de vacaciones, nos dió a entender claramente que no quería vernos. Lo que iba dirigido contra mi madre yo lo tomaba como algo contra mí. Pero tuve una crisis de histeria cuando finalmente nos abandonó. Siempre temí su dureza y sus críticas. No pude encontrar fuerzas suficientes para volver a verle".

**4 de mayo de 1932.**- "Dr. Allendy: '-de todo lo que usted me dijo se desprende claramente que amó a su padre con adoración, anormalmente, y que usted odiaba los motivos sexuales que le impulsaron a abandonarla. Porque usted comprendía que el motivo por el cual tenía amantes y efectuaba viajes que le alejaban de usted, el motivo de la infelicidad de su madre, el motivo de su alejamiento

definitivo, eran de tipo sexual. Esto pudo engendrar en usted una cierta hostilidad latente con respecto al sexo'.

Anaïs: 'No contra el sexo, pero sí un temor a ser herida a través del sexo, por el sexo, a causa del sexo' (...)

Yo quería casarme con un artista más que ser artista yo misma, poder colaborar con él (...)

El Dr. Allendy dijo que yo deseaba que mi padre estuviera presente, que quería deslumbrarlo".

18 de diciembre de 1932.- "Me asalta la impresión de haber tenido muchos hijos: Joaquín, Thorvald, Eduardo, Hugh, Henry, y sólo alguno que otro marido".

19 de enero de 1933.- "Sin embargo, ahora sé que todas las dudas sobre el amor de mi padre y los demás amores se basan erróneamente en mi miedo distorsionado, morboso y neurótico. Por eso estoy atrapada otra vez en la fijación dolorosa con el pasado (...) Una vez me despojaron del amor de mi padre, no quiero que me engañen otra vez".

14 de febrero de 1933.- "Comprendí que había tratado con desesperación de poseer a Allendy totalmente, como un trofeo, cuando lo que quiero en realidad es un padre, un amigo".

21 de febrero de 1933.- "Otro pináculo, el último de mi vida: ¡descubro cuánto ha sufrido mi padre a raíz de que lo he abandonado! Por consiguiente, me ama".

25 de marzo de 1933.- "La carta de papá, la visita inminente de papá, como las flores entre las páginas de un libro. En el centro de mi libro, mi diario, mi vida. Mi primer ídolo".

5 de mayo de 1933.- "He hallado a mi padre, el dios, sólo para descubrir que no lo necesito. Cuando llega a mí, él, que ha dejado una huella tan profunda en mi infancia, ya soy mujer, libre de la necesidad de un padre y un dios. Soy tan absolutamente mujer que comprendo a mi padre el ser humano: vuelve a ser el hombre que también es niño. (...) El padre que imaginé fuerte, cruel, heroico, imperioso, es suave, femenino, vulnerable. Con él, también Dios se vuelve humano, vulnerable, imperfecto. Se disipan mis terrores, mi dolor, la pasión sacrílega, encuentro a un padre que es sagrado. Encuentro lo sagrado. (...)

Cuando se acerca, locuaz y risueño, me perturba, porque no parece mi padre sino un hombre, un joven de infinito encanto e infidelidad fascinante, laberíntico, fluido, inaprehensible como el agua.

Nos mostramos alegres, juguetones. Coqueteamos como amantes (...) Me muestro seductora. (...)

Anoche soñé que mi padre me acariciaba como un amante y sentí una gran alegría. Al despertar, descubrí que era Hugo. Durante la noche también pensé en las muchas semejanzas entre mi padre y Henry. Pero Henry ha roto las cadenas de la servidumbre y la devoción a mi padre al ser superior a él en su propio terreno".

10 de mayo de 1933.- "[Joaquín Nin] Te has vuelto hermosa -dice -. Tan bella con ese pelo negro, esos ojos verdes, esos labios rojos. Y se ve que has sufrido, pero tu rostro es plácido. El sufrimiento lo ha vuelto hermoso. (...) -En junio, cuando Hugo se vaya de viaje, debes venir conmigo a la Riviera. Todos pensarán que eres mi amante. Será divertido".

16 de mayo de 1933.- "-No puedes ir a la Riviera con tu padre -dice Hugh-. Eres mía".

**21 de mayo de 1933.-** *"-Tu padre, un hombre que jamás se había entregado, no es el que era - dice Gustavo-. En verdad, eres la primera aventure sentimentale de tu padre. Lo has vuelto loco, Anaïs. (...) Y puedo amar a mi padre (...) Tengo dones para mi padre y él los anhela. 'Nadie, nadie', ha dicho en presencia de todos, 'ni siquiera María me ha brindado sentimientos como los de Anaïs.' Pobre papá."*

**22 de junio de 1933.-** *"Mañana, ¡mañana empieza un nuevo romance!"*.

Oímos cantar a Serrat<sup>10</sup>:

*"En la noche de San Juan  
como comparten su pan,  
su mujer y su gabán  
gentes de cien mil raleas"*

En la noche de San Juan, el 23 de junio de 1933 Joaquín Nin, el compositor y artista español, Don Juan redivivo según Anaïs, acabando con todos sus prejuicios conoció al fin el amor: *"Anoche supe qué es el amor. Vertí todo mi ser en tí".* Tuvo relaciones sexuales con su primogénita Anaïs.

Anaïs temerosa y lúbrica, dura, aterrada y frenética de deseo se entrega al Padre transformándolo en hombre. Otro hombre.

Con el fin de comprender mejor el episodio del incesto, me permito remitir a la lectura, -en un anexo- de la narración *in extenso* que hace Anaïs Nin del episodio que inicia el 23 de junio, la cual condensa y da forma, a la vez que exorciza, ese momento. Sin embargo, nos detendremos en algunos de los momentos más significativos que conforman la construcción de este pasaje.

En primer lugar, después de los prolegómenos de un acercamiento social, aparentemente impersonal, Joaquín Nin se preocupa en dejar bien establecida una imagen de dandy, el artista y aristócrata inalcanzable: *Cuando nos encontramos estaba descansado, impecable, vestido con una elegancia sutil, con paso rígido pero erguido, bromeaba sobre su estado. Todo el hotel estaba a sus pies, lo adoraba, corría a satisfacer sus caprichos.*

Más adelante, el pianista empieza a afinar los primeros escauceos de la seducción a través de la confianza que se va decantando hacia la sexualidad: *Atardecer. En su habitación. Me relata su vida con mamá. Es una revelación y sé que todo es verdad porque reconozco los rasgos de mi madre que hicieron posible semejante vida. Es profundamente chocante. Primero, porque es extraño descubrir la vida sexual de los propios padres, de la madre. (...) Y ahora se me revelaba una guerra, una guerra sexual, como la que existía entre Lawrence y Frieda, entre June y Henry (...) Hablábamos sobre nuestras aficiones diabólicas. Le dije que me gustaba ir con Henry y con Eduardo al mismo cuarto del hotel (¡no con los dos al mismo tiempo!), ¿y por qué?, le pregunté. Esa sencilla confesión le reveló todo un mundo:*

*-Yo también lo he hecho- dijo sonriendo. Mi confesión repercutía en él, revelaba secretos. Un pacto secreto, irónico, de semejanza entre los dos (...) Conté la historia de los azotes. Cuando describí cómo me distancié para ver la ordinariéz de la escena, papá quedó atónito. Nuevamente, el suceso parecía tocar un resorte interior de su propia naturaleza.*

Mientras el padre se descarga de la responsabilidad y la culpa que pudieran existir sobre su abandono (*"Lo que le impedía abandonar a mamá eran los niños. Como buen español, papá tiene un fuerte espíritu de clan, sentido de la paternidad, de la sacralidad de la familia"*), paulatinamente va dejando caer leves insinuaciones sobre la factibilidad del incesto: *Pero entonces dijo: -Eres la síntesis de todas las mujeres que he amado. (...) -Mis sentimientos hacia ti no son los de un padre. -Ni los míos los de una hija.*

---

<sup>10</sup> M. Vázquez. *Serrat*. Jucar, España, 1978

En esa jornada, Anaïs y Joaquín Nin elaboran una coreografía de acercamiento-alejamiento, encuentro filial y coqueteo, que bien podría calificarse como un tango furtivo. Danza emocional de seducción en el que los dos bailarines coordinan perfectamente sus movimientos y mensajes para ir acercándose paulatinamente, como sin querer, al cuerpo del otro; para caer envueltos en el deseo en erótica reconstrucción del hombre de fuego pintado por José Clemente Orozco.

Por su parte, Rupert Pole<sup>11</sup> nos comenta que Anaïs Nin, a diferencia de su madre y sus hermanos, se negó siempre a juzgar a su padre; a verlo sólo en blanco y negro. Ella se había propuesto comprenderlo, descubrirlo. Por otra parte, el incesto que se dará entre ellos será, en cierto modo, tragicómico: el padre trata de seducir a la hija creyendo coronar así su carrera donjuanesca; pero Anaïs actúa también bajo el consejo de su psicoanalista y amante, el Dr. Otto Rank. Sugerencia que consiste en seducir a su padre y luego dejarlo como castigo por haberla abandonado de niña. Sin embargo, pudimos leer la sorpresa que provocó en Anaïs el sufrimiento del padre. Sorpresa que lo humaniza y con ello lo aparta.

El deseo y la consumación del incesto tiene en Anaïs diversas repercusiones. Por ejemplo, se refleja en sus ideas religiosas pues, al hacer a su padre un dios, sólo cuenta con Dios para recuperarlo. Cuando Dios le falla, Anaïs se aleja.

Al haber seducido al padre, su hombre *non plus ultra*, transitará de la idealización a la observación lastimera del ídolo caído. Con ello decrece el ansia de fascinación constante como reafirmación de su persona. Ello le permite establecer relaciones profundas con el sexo opuesto en las que el elemento sexual pueda ser innecesario y más aún, inexistente.

Sin embargo, el fantasma del incesto -aunque disminuído por la luz del acto- permanecerá en la obra de la escritora. Será una escena frecuentemente visitada y recreada en su escritura y su fantasía. Sombra omnipresente que le recordaba a Anaïs que, con su transgresión, rompió las cadenas psíquicas que ataban a la pequeña a una esperanza mágica e irrealizable, para constituirse en mujer. Emancipada por el acto libertario de la transgresión de la Ley, será la niña que emerge como mujer madura al cruzar la fragua de la Prohibición. Vencedora del desafío del Tabú primigenio, a partir de entonces quedaría en libertad de trascender, sin mayor culpa, con un superyo laxo por la derrota, los tabús sociales restantes que confronte en su vida.

Para finalizar, podemos decir que Anaïs Nin, en la constante búsqueda y lucha consigo misma que configuró su vivir, particularmente durante el seguimiento del fantasma del amor del padre; en infinidad de momentos encamará estos versos del heterónimo de Pessoa, Alvaro de Campos:

*"Al fin, la mejor manera de viajar es sentir.  
Sentirlo todo de todas las maneras.  
Sentirlo todo excesivamente"*

Pues bien, una vez que hemos leído y revisado la importancia del incesto en el Diario de Anaïs Nin, realicemos ahora un ejercicio de análisis psicológico abocado al incesto dentro de la obra literaria.

Para ello hagamos primero un listado de su producción, excluyendo la relación de las diferentes porciones del Diario que ya leímos:

- D.H. Lawrence: *un estudio no-profesional* (D.H. Lawrence: an unprofessional study, 1931)
- La casa del incesto* (House of Incest, 1936)
- Invierno de artificio* (Winter of artifice, 1939)
- En una campana de cristal* (Under a glass bell, 1944)
- Los espejos en el jardín*

---

<sup>11</sup> en la introducción de: Anaïs Nin, *Incesto*, Emecé, Argentina, 1996.

El ciclo *Ciudades del interior* (Cities of the interior). *Roman fleuve* que comprende las siguientes cinco novelas:

- Escaleras hacia el fuego (Ladders to Fire, 1946)
- Hijos del albatros (Children of the albatross, 1947)
- Corazón cuarteado (The four-chambered heart, 1950)
- Una espía en la casa del amor (A spy in the house of love, 1954)
- La seducción del Minotauro (Seduction of the Minotaur, 1960)
- Collages (Collages, 1964)
- Ser mujer (In favor of the sensitive man and other essays)
- La novela del futuro (The Novel of the future, 1968)
- Delta de Venus (Delta of Venus, 1976)
- Pájaros de fuego (Little birds, 1976)

Si hacemos una división por género, las novelas y cuentos que escribió Anaïs Nin son:

- La casa del incesto (cuento)
- En una campana de cristal (cuento)
- Invierno de artificio (cuento)
- Los espejos en el jardín
- Escaleras hacia el fuego (novela)
- Hijos del albatros (novela)
- Corazón cuarteado (novela)
- Una espía en la casa del amor (novela)
- La seducción del Minotauro (novela)
- Collages (novela)
- Delta de Venus (cuento)
- Pájaros de fuego (cuento)

Entre sus ensayos podemos leer:

- D.H. Lawrence: un estudio no-profesional
- La novela del futuro
- Ser mujer

Anaïs Nin, no obstante ser una autora reconocida, es una escritora poco leída. Varias veces su obra tuvo que ser publicada por ella misma a través de las editoriales que fundó: *Siana* y *Gemor*. En español aún no se traduce la totalidad de su trabajo y, haciendo a un lado el Diario, aquello que se ha traducido no siempre ha sido reimpresso<sup>12</sup>.

Haciendo a un lado lo anterior, podemos decir de manera general que el doble trauma del abandono paterno y la falta de raíces<sup>13</sup> lo encontraremos como origen de su obra. Una labor entretrejada tanto por el lenguaje de los sueños y los símbolos como por la experiencia psicoanalítica, obtenida tanto de su propio psicoanálisis como de la práctica desarrollada bajo la guía de Otto Rank. Todo ello permeado con una clara influencia surrealista, misma que obtuvo por igual tanto de los ambientes artísticos y bohemios, como del medio psicoanalítico en que se desarrolló. Sin embargo, cabe aclarar que Anaïs no tuvo una participación formal dentro del movimiento surrealista.

Por otro lado, si bien sus diarios son considerados como piezas maestras, tanto por su lenguaje y estilo, como por su sentido analítico y la introspección alcanzada; sus cuentos y novelas cortas -desde *La*

---

<sup>12</sup> Es por ello que, en aquellos casos que no pudo consultarse el material original, nos hemos tenido que circunscribir a la traducción de fragmentos citados en obras críticas.

<sup>13</sup> "Soy mitad española, mitad francesa. Pero me crié en América".

*casa del incesto* o *Invierno de artificio* hasta *En una campana de cristal* son prolongaciones de motivos autobiográficos, entre los que se halla -ciertamente- el incesto. Sólo que están elaborados hasta alcanzar un congelamiento y objetivación más que formal. En el ciclo de las novelas más largas, desde *Hijos del albatros* y *Una espía en la casa del amor* hasta *Collages* se describen, a través de un lenguaje abundante en sugerencias pictóricas y musicales (que la misma Anaïs teorizaría en *La novela del futuro*); vivencias de mujeres. En ellas pueden ser reconocidas otras tantas máscaras del yo diarístico. Sin embargo, es realmente profunda la diferencia entre la elegante artificialidad y fina prosa de la obra narrativa y el *Diario*, que es una obra atrevidamente experimental: constituye un descenso en los abismos de la escritura, en busca de la identidad reflejada en el ambiente de toda una época, hasta casi llegar a ser "una temporada en el infierno".

Por otro lado, Anaïs Nin es exponente de la novela continua (*roman fleuve*), género que escribe y enlaza varias novelas, conservando los personajes; configurando lo que podríamos llamar una "novela de novelas" o hipernovela. En su narración, Anaïs persigue la búsqueda del yo a través del complicado laberinto de la confusión moderna. Marcha en pos de sus fantasmas para encontrar en lo más personal el ser de lo femenino más universal.

Pasemos ahora a una revisión algo más específica de algunas obras en particular. Como leímos en el primer capítulo: *D.H. Lawrence: un estudio no-profesional* (*D.H. Lawrence: an unprofessional study*) fue un escrito capital en la obra de Anaïs Nin, fruto de la conmoción que despertó en ella la lectura de Lawrence. Realizado en solamente dieciséis días, este ensayo la inicia, ante ella y ante el mundo, como una verdadera escritora.

Por su parte *La casa del incesto* se publicó en 1936 en París por Siana Editions. En opinión de Evans<sup>14</sup> parece ser la obra más difícil de Anaïs, a la vez que es -como acotó la misma escritora- *la semilla de todo mi trabajo, el poema a partir del cual mis novelas nacieron*. El libro comienza con un prólogo de clara influencia surrealista: "*La mañana que empecé este libro tosí. Algo surgió de mi garganta: estaba estrangulándome. Rompí el hilo que lo sujetaba y tiré. Regresé a mi cama y dije: acabo de arrojar mi corazón*". La obra narra la agonía de unas personas atrapadas en una casa, pena que es agravada por la consciencia de estar dentro de una prisión. A ello habrá que unir el dolor que añade cada tentativa frustrada de escape.

Parece ser que la intención de *La casa del incesto* fue describir una serie de torturas psicológicas enraizadas en una incapacidad de amar total y libremente: "*En la casa del incesto hay una habitación que no puede ser hallada, un cuarto sin ventanas, la fortaleza de su amor, un cuarto sin ventanas donde la mente y la sangre se unen en una unión sin orgasmo y desarraigado, como aquel de los peces*"<sup>15</sup>. Del libro surge que, la imposibilidad de trascender el narcisismo es -entre otras- una característica de las relaciones emocionales inmaduras. Este tipo de contactos son, en última instancia, incestuosos. De ahí el nombre del libro.

Parece ser que la composición de *La casa del incesto* no se realizó de forma continua, sino en escritos fragmentarios a los cuales Anaïs Nin impuso finalmente un orden asociativo más que racional. Si consideramos que tomó cerca de tres años su redacción, su génesis lo podemos encontrar en la etapa del incesto de la propia Anaïs con Joaquín Nin. Cabría entonces preguntarse si los prisioneros de la casa del incesto serían personificaciones de la misma escritora, atrapada en la vorágine que despertó la transgresión.

En *Invierno de Artificio* tenemos tres novelas cortas: *Stella*, *Invierno de Artificio* y *La Voz*. Parece que en la primera edición del libro teníamos el relato *Djuna*, donde Anaïs Nin recrea la relación entre Henry Miller y June. Anaïs la eliminó en las ediciones posteriores.

---

<sup>14</sup> O. Evans. *Anaïs Nin*. Southern Illinois University Press, E.U.A., 1968.

<sup>15</sup> Traducciones de fragmentos de la obra en: O. Evans. op. cit.

*Stella* es una actriz de cine que se halla escindida entre sus caracterizaciones en la pantalla y la autenticidad de ella misma. En la novela encontramos varias imágenes -como en toda la obra de Anaïs Nin- de claras reminiscencias autobiográficas, en ocasiones sólo sutilmente matizadas. Por ejemplo, el padre de Stella es un artista, un actor que pelea constantemente con la madre de Stella hasta que la abandona por Laura, quien era su discípula. Este padre dandy, quien prefiere comprarse un lujoso bastón en lugar de adquirir unas medias nuevas para reemplazar las medias zurcidas de su hija, sufre un ataque en el escenario y más adelante será abandonado por Laura, a pesar de la intermediación de la hija. Asimismo, Stella se enamora de Philip, un artista reconocido que también, recrea con mucho la imagen del padre. Algunos elementos a considerar más adelante en esta novela son: la música como defensa, un amor prohibido pero alcanzado, el masoquismo y el amante artista y dandy a imagen del padre.

En *Invierno de Artificio* nos encontramos con un escrito mayormente autobiográfico en el cual Anaïs Nin realiza una despersonalización literaria al escribir de ella y sobre ella, empleando la tercera persona del singular. Las diferentes escenas de la narración no son difíciles de encontrarlas dentro del Diario y la biografía de la escritora. Tenemos un padre músico, que deja a su familia, a raíz de ello la narradora (Anaïs, en su doble función de relatora y protagonista) comienza un diario dedicado al padre, del que existe claramente una necesidad. Después de un largo período de separación se reencuentran. El papá intenta seducirla y la escena del incesto se recrea a través de una cuidada y poética metáfora del sexo con la música y la danza; lo que conlleva que la protagonista se convierta en *"la esposa mística del padre"*. El empleo de la palabra "mística" pone en duda la camalidad de la entrega, más refuerza la existencia de un incesto, así sea sólo en un plano psicológico o simbólico.

Dentro de los elementos importantes de esta obra, podemos citar en primer lugar a la fluidez. Para Anaïs Nin el fluir como agua, o el agua fluyendo, simboliza la unión activa con la vida como tal, ligada con la pasión y el goce de vivir. Igualmente la fluidez denota la unión armoniosa entre consciente e inconsciente. Observamos también una imagen que se repetirá más adelante: el deslizamiento de un arco de violín entre las piernas, de clara connotación erótica; que evoca también una reminiscencia de la figura del padre músico. Esta es una escena esencial en la asociación música-erotismo que advertiremos en los escritos de Anaïs Nin. Por otra parte, encontramos la imagen de los muros del absoluto que caen, así como la mujer que ha escapado a los estigmas del amor paterno.

*La Voz* es la historia de las relaciones de un psicoanalista con sus pacientes. Novela corta centrada en la experiencia terapéutica del psicoanálisis, donde el psicoanalista, cual moderno sacerdote; es solamente una Voz tras un diván, mientras recompone las vidas de otros mediante sus confesiones.

En *La Voz* encontramos lo que después será una característica de la escritura de Anaïs Nin: la pervivencia de los personajes más allá de la obra que les da vida. Encontramos así a Djuna, una mujer que busca liberarse y reconciliarse con ella misma. Djuna se queja de una incapacidad para tocar el violín pero, después de recordar una ocasión en que se masturba con el arco del violín, consigue tocar nuevamente el instrumento después de la sesión psicoanalítica.

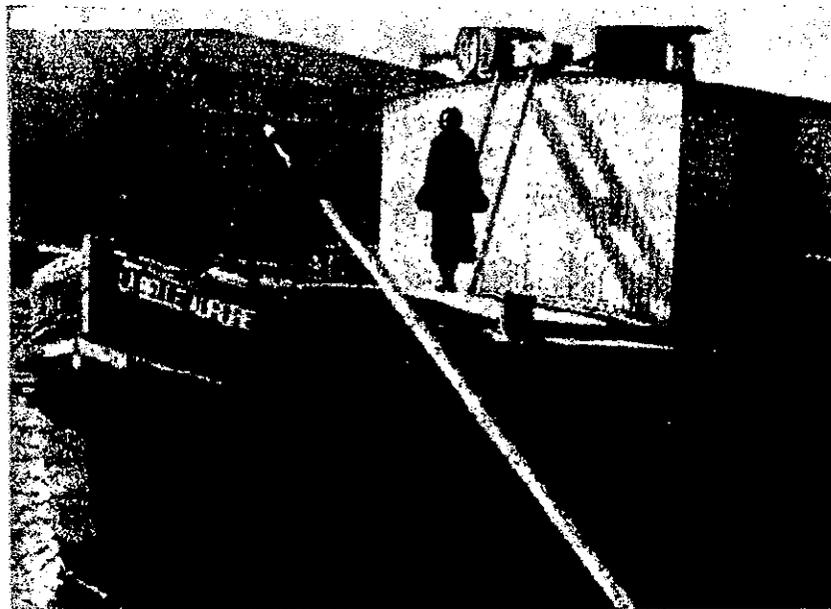
Otro de los pacientes de la Voz es Mischa, quien no puede tocar el violoncelo -que asocia con la voz de la madre- por un problema en la mano que emplea como elemento distractor de una cojera auténtica que daña fuertemente su autoimagen.

Lillith es otra paciente, una mujer que *"me gusta que me consideren desconcertante, misteriosa e imprevisible. Así mantengo en secreto mi verdadera personalidad"*. Lillith exhibirá ante la Voz una cierta rebeldía, y un rencor a los hombres en general -aunque llega a establecerse una cierta relación entre Mischa y Lillith- tiene también un padre que huye del hogar y que la decepciona. Cuando se casa, Lillith tiene que ser desflorada con un bisturí, lo cual la hace frígida aunque no desdén las aventuras. Para ella la música es como una caricia, y la seducción constante y necesaria.

Una ocasión en que la Voz cuestiona a Djuna sobre el amor de Lillith, surgirá el recuerdo de un caso de incesto permitido, más permeado por los celos: un sororato<sup>16</sup>. Surge luego el miedo, la locura del padre y el enamoramiento de la Voz. Lillith y Djuna dicen "somos la misma mujer", una mujer a la que la Voz dice: "usted busca un padre".

Además de lo anterior, existen en esta narración elementos de lesbianismo, de muerte; por ejemplo, una mujer se suicida en el piso superior al consultorio de la Voz, lo que da pie a una triste reflexión sobre el papel y la impotencia del analista. Se reconoce también un carácter sensual a la música como transporte al goce. Aparecen claramente los sentimientos transferenciales y contratransferenciales, así como una situación más: la ropa y los accesorios, v.gr. un brazalete como símbolo de sumisión.

Pasemos ahora a la siguiente obra, *En una campana de cristal*, donde leemos una serie de cuentos que, tocando la fantasía, elaboran instantáneas realistas y recrean relatos extraídos del Diario. Así el cuento *Casa flotante*, se basa en el recuerdo de cuando Anaïs Nin rentó una barcaza (*La Belle Aurore*) a orillas del Sena, habilitándola posteriormente como un estudio. Está escrito con un lirismo muchas veces armado en cadenas de imágenes. Dentro de las personas descritas encontramos un violinista sordo, una mujer ahogándose y un niño abandonado. Si buscamos un simbolismo más allá de la descripción, el violinista sordo fácilmente puede recordar al padre violinista que prestaba oídos sordos a las peticiones de retomo que le hacía su hija. La mujer ahogándose y el niño abandonado pueden encarnar distintas emociones de la autora frente a la sordera del violinista, transformándose en diferentes máscaras de la escritora. El río en sí, fantasiosamente aparece como el transporte a la isla de la alegría, más nos muestra un desarraigo y la imposibilidad del retomo, así como el nexo vida, consciente e inconsciente mencionado antes.



El barco vivicuda: *La Belle Aurore*, anclado en el muelle de París

En el cuento *El ratón* tenemos el retrato de una mucama que parece acercarse bastante al carácter real de la muchacha de servicio de Anaïs Nin. Igualmente nos habla del miedo de envolvernos

<sup>16</sup> Recordemos que el sororato permite a un hombre casarse con la hermana de su mujer cuando ésta fallece.

irreflexivamente en relaciones sentimentales triviales, para quedar atrapados cual ratón en trampa. Finalmente es uno de los contados escritos que muestran una inquietud social por parte de Anaïs Nin.

En una *campana de cristal*, cuento que da título al libro, encontramos una recreación de la relación entre Anaïs y sus hermanos en los personajes de Jeanne, Jean y Paul; insinuándose un amor oculto cuando Jeanne a escondidas, besa la sombra de su hermano Paul, en obvia sustitución simbólica de un beso prohibido. Si bien no hay un incesto físico dentro del cuento, si podemos hablar de un incesto psicológico o simbólico.

El cuento *El Mohicano* (The mohican) es la elaboración literaria del astrólogo Moricand. Nótese la similitud de los nombres. En este cuento Anaïs, al hablar de la armadura del aristócrata, parece dar cuenta de la coraza muscular que define W. Reich.

*Je suis le plus malade des surrealistes*<sup>17</sup>, es un relato en el que Anaïs Nin recrea con gran fuerza y viveza, en el personaje de Pierre, gran parte de sus recuerdos y observaciones de Antonin Artaud. Nos lleva a través de la descripción del personaje a un recuento de su relación con Artaud, su "alma gemela" al que llega a decir: "hermano, hermano, confundes la naturaleza de nuestro amor (...) hermano, hermano. Siento un profundo amor por ti, pero no me toques. No debes tocarme". Precauciones ante la insinuante tentación de un incesto "místico".

*El laberinto* es la representación del diario como un camino dedálico sustentado en el placer de la escritura *per se*, empleando como técnica las cadenas de imágenes surrealistas. En el cuento siguiente: *Por las calles de mi laberinto*, curiosamente Anaïs nos habla de un fantasma obsesivo pero ya abandonado, ¿acaso la imagen del padre?

Nuevamente se repiten dos imágenes en *El vidente*, un violín y una bella mujer ahogada; se presenta una ambivalencia hacia el violín cuando lo descalifica al hablar de *no ser un musiquillo*, al mismo tiempo que nos muestra una añoranza tal del violín hasta convertirlo en fetiche, en ídolo polvoriento, mas siempre presente e irrenunciable. Aquí es fácil establecer también una relación entre la muerte y el amor.

*El viaje ocular* nos muestra la importancia de las obsesiones en la creación artística, así como la exigencia personal que le impone su quehacer al creador. Podemos notar aquí que Anaïs Nin toca algunos elementos de la creatividad artística descritos en el esquema cognoscitivo de H. Gardner. Es un cuento con una línea narrativa más establecida, de un final duro y cuestionante.

Otro de los escritos que muestran la inquietud social de Anaïs Nin es *La niña que nació de la niebla*. Aquí se nos presenta la recreación del amante de Anaïs Nin: Gonzalo Moré en el personaje de Don, un guitarrista sudamericano que gusta de intervenir en reuniones políticas, actividades estériles según nos deja traslucir su opinión la escritora. También podemos leer el dolor que conlleva toda despedida.

En *Hejda*, Anaïs Nin nos muestra el proceso de sujeción a que es socialmente sometida la mujer, a la vez que enseña cómo la liberación de una relación incompleta puede transformar y enriquecer a la persona. Una escena veladamente incestuosa es cuando, al describir como se acuestan juntos Hejda y su esposo, nos dice; "en sus contactos sensuales no hay placer ni alegría; más bien se acurrucan juntos en un útero". ¿Dos seres que comparten un útero, no serían hermanos? ¿Y además, son esposos?.

Para finalizar tenemos el cuento *Nacimiento* mediante el cual Anaïs elabora literariamente su parto. En una narración extraordinaria, plasma la traumática experiencia de una mujer alumbrando después de una prolongada labor de parto, dando a luz un niño muerto. Esta lograda narración, que es casi una transcripción del Diario, consigue mostrar con una intensidad y lucidez raras veces alcanzada,

---

"Soy el más enfermo de los surrealistas"

la angustia física y psicológica que se vive en un quirófano de maternidad, donde el clímax es constante y los finales no siempre felices.

Pasemos ahora a otro aspecto de la obra literaria de Anaïs Nin, el ciclo *Las Ciudades del Interior*. Conformada por cinco novelas relativamente independientes una de otra, comparten personajes y situaciones en un esquema de experimentación estilística y literaria. No siempre es sencilla de leer. Por citar un ejemplo, la linealidad de la novela puede ser a veces espacial, a veces temporal.

Los personajes centrales del ciclo son: Djuna, Sabina y Lillian, que enfrentando una situación de frustración, en parte por las circunstancias aparejadas a su ser de mujer, recorren sus vivencias, sentimientos y emociones, en un verdadero viaje por la ciudad simbólica que cada cual lleva en sí.

Cada una de estos personajes encarnará una forma arquetípica de la mujer. Djuna será la amiga femenina con la cual se puede contar. Tiema, considerada y amorosa, Djuna será el principio femenino de creación que se representa con la luz. Sabina será la *femme fatale*, emocional, arrebatada, misteriosa y ardiente; será representada tanto por el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp, como por el fuego. Lillian representa a la madre tierra, buena, acogedora y nutricia; se personifica en el pan. Anaïs Nin dedicará *Corazón cuarteado* a la jornada interior de Djuna, *Una espía en la casa del amor* a Sabina, y *Sedución del Minotauro* a Lillian. Al final de esta novela retomará varios de los componentes de las narraciones anteriores -aparentemente olvidados- para establecer una circularidad con la primera obra, dando un cierre al ciclo.

En este conjunto nuevamente advertimos los elementos de la fluidez como muestra de la compenetración consciente e inconsciente con la vida; mujeres que sufren y aún se matan, música como componente de la sensualidad y el goce tanto corporal como espiritual. Igualmente leemos las diversas resoluciones que se dan a las variadas relaciones emocionales, que establecen las protagonistas con personajes masculinos -más o menos representantes de estereotipos varoniles- que, en varias ocasiones, atravesaron el vivir amoroso de la propia Anaïs. Tenemos así amores conflictivos, destructivos, adúlteros y tiernos; querencias de realización y de anulación del otro, pasiones de creación y de destrucción, construidas a partir de la creación artística, la inquietud política y de la trivialidad cotidiana por igual.

Pasemos ahora a uno de los puntos más controversiales de los escritos de Anaïs Nin: sus cuentos eróticos. Como ya leímos, fueron creados por encargo y recibiendo la instrucción de olvidarse de la poesía para concentrarse en el sexo. Esta ristra de cuentos constituye, después del Diario, la lectura más conocida de Anaïs Nin. Construyen una imagen ambigua de la escritora, por un lado *the dirty woman* que escribía de aquello que, no sólo era privado, sino impronunciable; por el otro la mujer que daba con sus letras, voz al cuerpo de las demás mujeres. Una voz que había permanecido soterrada durante mucho tiempo en la literatura occidental y que sólo era posible entrever en volúmenes como *Las mil y una noches*, la poesía de Safo o los clásicos hindúes. Atisbos como el *Decamerón* de Boccaccio eran sólo débiles chispazos pronto apagados en la visión erótica de la sociedad. Anaïs Nin, con esos cuentos como sin querer, irrumpió para decirnos "El ideal que tenemos que alcanzar es el reconocimiento de la naturaleza sensual de la mujer", no esencialmente diferente al del hombre, sólo complementario.

En los veintiocho cuentos eróticos que conforman *Delta de Venus y Pájaros de Fuego*, casi cual manual de sexología, encontramos las más diversas expresiones del erotismo y la sensualidad: homosexualidad, lesbianismo, paidofilia, violación, ninfomanía, fetichismo, exhibicionismo, zoofilia, hermafroditismo, necrofilia, sadismo, masoquismo y -obviamente- incesto. Hay cuentos dolorosos, crueles, trágicos y aún cómicos. Se desarrollan en ambientes que van del exotismo de la selva amazónica a la tranquila cotidianeidad del París vivido por Anaïs Nin, con su ambiente bohemio compuesto por pintores, escultores, músicos, modelos, bailarines y escritores. Transcurren tanto en escuelas religiosas como en prostíbulos, buhardillas, cafés y escuelas de arte.

Como es distintivo de Anaïs Nin sus relatos son parcialmente autobiográficos, elaborando la psicología de sus personajes a partir de los retratos compuestos de diferentes protagonistas del Diario, incluyéndose ella misma: "Yo era la madame de una casa de prostitución literaria; la madame de un grupo de escritores hambrientos que producían relatos eróticos para vendérselos a un 'coleccionista'. Fui la primera en escribir, y todos los días entregaba mi trabajo a una joven para que lo mecanografiara en limpio"<sup>18</sup>. De la misma manera, observamos la pervivencia de algunos personajes más allá del texto que les dio vida, de tal forma que los nombres de Bijou, el Vasco, Pierre, Elena se vuelven familiares a través de la lectura. Finalmente, aún cuando 'el coleccionista' le indicara a Anaïs que se dejara de poesía, no pudo contra la inclinación natural de la pluma de nuestra escritora. Tenemos descripciones que, sin abandonar lo lúbrico, no pierden la sensibilidad y belleza que alejan el estigma de la pomografía del quehacer erótico. Con descripciones sensuales, crudas en ocasiones, metafóricas en otras, el viaje por los encuentros sexuales recreados por Anaïs, están envueltos en un goce sensual del verdadero *joie de vivre*. Anaïs Nin, con el combustible de sus letras y la yesca de su aliento, enciende la llama doble que describe Octavio Paz cuando dice: "el fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor"<sup>19</sup>.

Si nos limitamos a observar la aparición del incesto en los cuentos de *Delta de Venus* y *Pájaros de Fuego* tenemos que -tal vez significativamente- el incesto aflora en el primero de los relatos: *El Aventurero Húngaro*. En este cuento surge la figura de un Barón, "un aventurero húngaro de sorprendente apostura, infalible encanto y gracia, dotes de consumado actor, culto, conocedor de muchos idiomas y aristocrático de aspecto." Este dandy seduce a una bailarina de nombre Anita y la abandona después de dos hijas. Cuando la madre muere, el padre recoge a las niñas y abusa de ellas; dejándose envolver en un marasmo de sexualidad que lo lleva hasta la violación de su hijo menor. Cuando es descubierto, sus hijas lo abandonan.

En *Elena* tenemos la unión de la protagonista con Miguel, su primo que había sido su primer amor. La similitud del cuento con el episodio entre Anaïs y su primo hermano Eduardo Sánchez es diáfana. Más adelante se establecerá un triángulo entre Elena, Miguel y Donald, el amante homosexual; figura que se rompe cuando Elena encuentra un nuevo amante.

En *Pierre* encontramos una relación necrofilica entre el protagonista y un elemento ya conocido de la ficción de Nin, una mujer muerta, ahogada en el mar y cuya imagen lo obsesiona por varios días. Años después de esa experiencia, ante la imposibilidad de mantener relaciones sexuales con su esposa, la pareja adopta a dos niños: John y Martha. Con el despertar de la adolescencia, Pierre dulce y suavemente va seduciendo a Martha quien, enamorada también de su hermano, no tarda en tener relaciones sexuales con ambos; construyendo un feliz esquema triangular de cuasi incesto.

En *Dos hermanas* los hijos de un matrimonio conservador de Maryland, Dorothy y Edna "Tenían dos hermanos, Jack y David. Los muchachos jugaban a hacer el amor con las hermanas desde antes de tener erecciones". Más adelante Edna se hará amante de Robert, quien seducirá a Dorothy y se casará con ella. De esta manera, en esta narración podemos observar los dos tipos de incesto: el de primer tipo que se realiza entre familiares consanguíneos directos, en este caso los hermanos; y un incesto del segundo tipo cuando las hermanas comparten a un amante.

A fin de completar esta jornada a través de la obra literaria de Anaïs Nin, detengámonos muy brevemente en sus escritos ensayísticos. Dentro del libro *Ser mujer* podemos leer los siguientes artículos:

- El erotismo en la mujer
- La mujer nueva
- Anaïs Nin habla de ser mujer: una entrevista

---

<sup>18</sup> Anaïs Nin, *Marianne*, en *Delta de Venus*, Bruguera, España, 1982

<sup>19</sup> O. Paz. *La llama doble*. Seix Barral, México, 1994.

- Notas sobre el feminismo
- Mi hermana, mi cónyuge
- Entre yo y la vida
- Mujeres y niños de Japón
- En pro del hombre sensible
- Verdad y Realidad
- La historia de mi imprenta
- Una novelista en escena
- Fuera del laberinto: una entrevista
- Academia para suicidas
- Mi querida miss Macintosh
- Angel en el bosque
- Edgar Varese
- En el taller de un diario
- Henry Jaglom: un mago del cine
- Un chaut d'Amour
- Ingmar Gergman
- La ciudad laberíntica de Fez
- Marruecos
- El espíritu de Bali
- Puerto Vila, Nuevas Hébridas
- Las golondrinas nunca abandonan Noumea
- Mi abuela turca

Como podemos apreciar, en este libro se toca una gran variedad de temas, que van del cine a lugares geográficos y características de personalidad, generalmente tamizados por el recuerdo o la confesión autobiográfica. Con la elaboración de estos escritos, Anaïs Nin se sitúa en el lugar de la reflexión crítica y el análisis que emprendió desde su trabajo sobre D.H. Lawrence; retomando, en las postrimerías de su vida, el papel intelectual largamente buscado.

A continuación, siguiendo las pautas del método psicocrítico de Charles Mauron, presentaremos un esquema comparativo de aquellos elementos recurrentes en la ficción de Anaïs Nin.

Casa del Incesto	Incesto Prisión falta de fluidez acuática amores conflictivos - dolorosos
Invierno de artificio Stella	Música amor prohibido pero alcanzado (incesto simbólico) masoquismo amante artista y dandy amores conflictivos - dolorosos adulterio sumisión de la mujer liberación de la mujer padre que abandona adulterio
Invierno de artificio	fluidez acuática padre músico padre que abandona escritura de un diario incesto

	<p>relación música-sexo arco de violín erótico muros que caen</p>
Voz	<p>personajes que perduran arco de violín erótico relación música-erotismo relación música-padre y madre padre que abandona padre que decepciona desfloración quirúrgica amores conflictivos – dolorosos adulterio frigidez seducción constante y necesaria incesto permitido (sororato) lesbianismo sumisión de la mujer liberación de la mujer mujer que muere (suicida) ropa y accesorios</p>
En una campana de cristal	<p>fluidez acuática mujer que muere (ahogada) niño abandonado violinista amores conflictivos - dolorosos adulterio incesto psicológico-simbólico incesto místico fantasma obsesivo violín obsesiones artísticas sumisión de la mujer liberación de la mujer incesto</p>
Ciudades del Interior	<p>arquetipos femeninos amiga femenina - luz femme fatale - fuego madre tierra - pan sumisión de la mujer liberación de la mujer fluidez acuática mujer muerta relación música-erotismo goce corporal y espiritual amores conflictivos - dolorosos adulterio</p>
Delta de Venus / Pájaros de Fuego	<p>incesto padre - hijas incesto entre primos incesto entre hermanos incesto entre cuñados incesto padre - hija adoptiva amores conflictivos – dolorosos adulterio padre que abandona</p>

	mujer que muere (ahogada) fluidez acuática
--	---

De esta comparación podemos extraer los siguientes elementos que, por su aparición constante, podemos calificar como obsesivos dentro de la obra de Anaïs Nin:

- un padre (generalmente músico) que abandona a su familia
- la relación que se establece entre la música y el erotismo
- la expresión del proceso de sumisión y liberación de la mujer
- una mujer que muere, varias veces ahogada
- la fluidez acuática
- la aparición de amores conflictivos, dolorosos
- el adulterio
- el incesto, en diversas expresiones y combinaciones.

Como ya mencionamos, la fluidez líquida en Anaïs Nin denota una relación armónica entre los impulsos vitales y los procesos psíquicos del consciente y el inconsciente. Si, por otra parte, consideramos que la aparición de la muerte en los escritos de Anaïs, frecuentemente se refiere a muertes femeninas sea por suicidio o por ahogamiento; tendríamos una imagen explícita sobre la incapacidad de conciliación entre las aspiraciones y los logros de la mujer, muchas veces referidos a la imposibilidad de salirse del mecanismo social que la constriñe y la empuja a asumir roles de sumisión. La consciencia de este proceso de sometimiento lleva a nuestra escritora a plantear la urgencia de contrarrestarlo, iniciando un camino de autoconocimiento que conduzca a la liberación íntima, personal y social del papel impuesto a la mujer; sea mediante cambios de actitud, pareja o estilo de vida. Procedimiento ayudado, cuando es necesario, de una intervención psicológica profesional.

El padre músico que abandona a su familia, rompe con la unidad fundamental de los hijos: la percepción de los padres como una diada indisoluble. De esta forma, abre la puerta a la irrupción del dolor, el coraje y la impotencia frente a una decisión que lastima en lo más profundo a la persona. Se adquiere entonces la noción de que el amor puede acarrear conflicto, dolor y pérdida. Si esto ocurre con la pareja primordial, no puede entonces esperarse que el resto de las relaciones emocionales que se entablen sea diferente. De este recuerdo viene la constante aparición de amores conflictivos y dolorosos en las letras de Anaïs.

Sin embargo, aunque el padre músico sea quien rompa con la familia, se mantiene un sentimiento de ambivalencia hacia él. Se le odia por el daño que provoca, sin que se le deje de amar. En un intento de solucionar la ambigüedad de los sentimientos incompatibles, las emociones se desplazan a características aisladas, aunque definitorias de la persona. Tenemos así que los afectos se depositan en un rasgo amable *per se*, como es el gusto por la música; dando como resultado la asociación que establece Anaïs entre la música y el erotismo, una gozación sensual que mana de un placer estético e intelectual claramente vinculado con la imagen y el afecto del padre.

Por otro lado, en el adulterio podemos encontrar la identificación con el agresor, ya que el padre que abandona lo hace por entablar una nueva relación sentimental. Como vía de resolución y comprensión del acto que daña, muchas veces se procurará repetirlo en otras circunstancias. Tal será la elección de Anaïs Nin.

Finalmente, ya conocemos que buena parte de la vida y obra de Anaïs Nin fue la persecución y seducción del fantasma del padre perdido. Búsqueda que culmina en la entrega física más allá de cualquier barrera. Al haber transgredido la prohibición fundamental y fundacional de la sociedad, en un trabajo psicológico de elaboración, advertimos la compulsión a la repetición que acomete Anaïs Nin a través de la reconstrucción del acto en sus diversas combinaciones. Incesto propio, impropio y cuasi incesto, incesto del primer tipo y del segundo tipo; incesto físico, psicológico, simbólico y místico. El incesto crudo o insinuado será, junto con la figura paterna, la imagen más obsesiva dentro de la obra de

Anaïs Nin. El incesto deseado, conseguido y recordado estará presente como herraje a fuego dentro de las acciones y pasiones que aborde en su vivir Anaïs.

Podemos considerar entonces, que el mito personal de Anaïs Nin fue la reconquista del padre perdido; ayudada de las letras para recorrer el sendero de la seducción que se estableció entre ambos, en largas sesiones fotográficas, cuando Anaïs niña tenía únicamente dos años.

De acuerdo al esquema planteado por Mauron, y a título de contraprueba de las ideas anteriores, mencionaremos algunos episodios biográficos de nuestra escritora. El más fuerte por su carácter transgresor y culminación de un deseo, fue el incesto realizado el 23 de junio de 1933 por Anaïs y Joaquín Nin, padre e hija, y que leímos con anterioridad.

Respecto al adulterio, podemos recordar algunos de los amantes que tuvo Anaïs mientras estaba casada con Hugo Guiler: Henry Miller, sus psicoanalistas René Allendy y Otto Rank, (cubriendo el doble papel de satisfacer el adulterio y el incesto por la connotación paterna que adquiere el analista para su paciente), Gonzalo More y Rupert Pole por citar a los más importantes.

Para corroborar el aspecto de la fluidez, tenemos el gusto por los viajes en general, y por el desplazamiento en barco en particular, que mostraba Anaïs Nin; consideración reforzada con el alquiler de una barcaza para conformarla como un lugar muy personal de creación. Labor que conciliaba su vivir con su pensar y su sentir, siendo un quehacer que la armonizaba consigo misma y con los demás.

Finalmente, el proceso de liberación y toma de consciencia que emprendió Anaïs Nin va, desde sus escritos juveniles, hasta las posturas públicas que asume ante sí misma y sus seguidores cuando llega a su madurez. Reconocer el poder y el valor de las decisiones que se tomen, así como respetar las opciones que ejerza la mujer; serán un mensaje emitido desde su cuerpo y su vida, su tinta y su papel, hacia las otras mujeres; estableciendo con su ejemplo un mensaje que sirva de faro ante el incierto mar del discurrir femenino y del vivir general.

---

## CONCLUSIONES

*aunque el mármol su muerte sobreescribe,  
en las piedras verás el aquí yace  
más en los corazones, aquí vive.*

*Sor Juana Inés de la Cruz*

Se divisa puerto. Después de una travesía que recorrió una vida. Empleando las cartas marítimas de varias teorías, mapas trazados por cartógrafos expertos en lo humano: Freud, Mauron, Lacan y tantos otros; atravesamos el difícil mar de los sargazos que es el incesto. La vida y las letras de Anaïs Nin se permean de la búsqueda de un fantasma, construyen un mito personal. Dan sentido a una labor.

Expresándolo de forma sucinta, la importancia de Anaïs Nin reside en la búsqueda de su libertad e identidad que emprende y consigue a través de dos vías: el arte y el psicoanálisis.

El psicoanálisis le brinda el sustento teórico, terapéutico y metodológico para resolver todas aquellas preguntas e inquietudes que surgen con el abandono de su padre. El arte, en particular la literatura, le proporcionan el *elan vital* ante el páramo que le deja la pérdida paterna; a la vez que le ofrece la fuerza para romper con aquellas amarras que la constreñían dentro de los cánones y convencionalismos que privaban sobre la mujer de su época.

Es así que Anaïs Nin, de niña se vio envuelta en la vía de la seducción para relacionarse con su padre; por ello, cuando se vio abandonada por él, retoma esta estrategia empleando las letras como medio. Fueron insuficientes para que Joaquín Nin regresara. La figura paterna entonces, se transforma en un fantasma que se trasmina de tal manera en el quehacer y creación de su hija, que velada pero resueltamente dirige sus energías a la reconquista del padre. La obsesión por nuevamente hacerlo suyo, la lleva a la entrega carnal que transgrede la prohibición fundamental del ser humano. El padre encarnación del falo, se corporiza a través del incesto como ardid para recuperar aquello que nunca debió haberse perdido. Sin embargo, la falta no queda impune. Anaïs deberá emprender un trabajo de elaboración que le permita asimilar la transgresión. A través de una repetición constante, franca algunas veces, disfrazada en otras; la presencia del incesto se constituye en motor y combustible de sus letras.

Por otro lado, la ruptura del tabú transforma de tal manera su superyó, que le permite advertir y cuestionar a profundidad la sujeción que la sociedad ejerce en sus miembros, particularmente los del sexo femenino. Advirtiéndose libre de la prohibición primigenia, no vacila en cuestionar y soslayar otras normas, erigiéndose así en modelo y ejemplo de un quehacer libertario que, partiendo del interior del ser humano, se funda en la vivencia y la creación en pos de una trascendencia y una realización personal.

Para concluir, cedemos la voz a Anaïs Nin, quien tocante al valor de las letras y la creación en su vida escribió: *"Creo que uno escribe porque tiene que crear un mundo en el cual pueda vivir. Yo no podía vivir en ninguno de los mundos que se me ofrecían: el mundo de mis padres, el de la guerra, el de la política. Tenía que crear mi propio mundo, como un clima, un país, una atmósfera en la cual pudiera respirar, reinar y recrearme a mí misma cuando fuese destruida por la vida (...)"*

*Cuando no escribo, siento que mi mundo se encoge. Me parece que estoy en una prisión. Pierdo mi fuego y mi color. Debe ser una necesidad, como el mar necesita agitarse, y yo lo llamo respiración".*

---

## BIBLIOGRAFIA

- Alanis, E.; Delito de Incesto. Un Análisis Dogmático; Trillas, México, 1986
- Alvarez Villar, A.; Psicología del Arte; Biblioteca Nueva, España, 1974
- Amitin, D. et al; Creación del Arte. Incidencias Freudianas; Nva. Visión, Argentina, 1991
- Anzieu, D.; Psicoanálisis del Genio Creador; Ed. Vancu, Argentina, 1978
- Anzieu, D.; El Cuerpo de la Obra; Ed. Siglo XXI, México, 1993
- Arias, F.; Intento de Psicoanálisis de Juana Inés; Frente de Afirmación Hispanista, México, 1972
- Arnheim, R.; Hacia una Psicología del Arte; Alianza Forma, España, 1986
- Amuabarrena, H.; Ideología del Incesto en: Braunstein N. (Ed.); Discurso del Psicoanálisis; Siglo XXI, México, 1991
- Autores Varios; Freud: A 50 Años de su muerte; Cuadernos de Formación Docente, ENEP Acatlán, #29-30, Dic., 1989
- Aveleyra T.; De Edipo al Niño Divino; Colegio de México, México, 1990
- Barillé, E.; Anaís Nin. Desnuda Bajo la Máscara; Espasa-Calpe, España, 1992
- Bataille, G.; El Erotismo; Tusquets, México, 1997
- Baudouin, C.; Psicoanálisis del Arte; Psique, Argentina, 1955
- Bergler, E.; Psicoanálisis del Escritor; Psique, Argentina, 1954
- Bettelheim, B.; Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas; Crítica, México, 1988
- Beuchot, M.; Blanco, R.; Hermenéutica, Psicoanálisis y Literatura; UNAM, México, 1990
- Bleichmar, N.; Leiberman, C.; El Psicoanálisis después de Freud.; Eleia, México, 1992
- Braunstein N. (Ed.); Discurso del Psicoanálisis; Siglo XXI, México, 1991
- Braunstein, N. et al; Psicología: Ideología y Ciencia; Siglo XXI, México, 1991
- Campbell, J.; El Héroe de las Mil Caras. Psicoanálisis del Mito; Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1992
- Carroll, L.; Alicia en el País de las Maravillas; Alianza Editorial, México, 1984
- Cervantes, M.; El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha; Aguilar, España, 1965
- Chadwick, W.; Courtivron, I.(Eds.); Los Otros Importantes; Cátedra, España, 1994
- Crews, F. (Ed); Psychoanalysis and Literary Process; Winthrop Publishers, E.U.A., 1970
- De Buen, P.; González Oscoy M. et al; Psicología y Arte 1; UNAM, México, 1996

- De Certeau, M.; Escritura de la Historia; UIA, México, 1993
- De Tavira, F.; Introducción al Psicoanálisis del Arte; Plaza y Valdés, México, 1996
- Del Conde, T.; Ideas Estéticas de Freud; Grijalbo, México, 1994
- Delahanty, G.; Tabú del Incesto; UAM, México, 1982
- Diccionario Enciclopédico Pequeño Larousse; Larousse, México, 1997.
- Dilthey, W.; Imaginación del Poeta (1887); en: Psicología y Teoría del Conocimiento; Fondo de Cultura Económica, México, 1951
- Dor, J.; El Padre y su Función en Psicoanálisis; Nueva Visión, Argentina, 1991
- Eco, U.; Sociología contra Psicoanálisis; Martínez Roca, España, 1974
- Eliot, T.S.; Cuatro Cuartetos; Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Enciclopedia de la Literatura Garzanti; Ed. B, España, 1991
- Enciclopedia Encarta 98; Microsoft, México, 1998
- Evans, O.; Anaïs Nin; Southern Illinois Univ. Press, E.U.A., 1968
- Fages, J.; Para Comprender a Lacan; Amorrortu, Argentina, 1993
- Fiorini, H.J.; Psiquismo Creador; Paidós, Argentina, 1995
- Freud, S.; Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis; Alianza Editorial, España, 1985
- Freud, S.; Obras Completas; Biblioteca Nueva, España, 1981
- Freud, S.; Psicoanálisis Aplicado y Teoría Psicoanalítica; Alianza Editorial, España, 1974
- Freud, S.; Psicoanálisis del Arte; Alianza Editorial, México, 1984
- Freud, S.; Tótem y Tabú; Alianza Editorial, México, 1991
- García Márquez, G.; Cien Años de Soledad; Espasa Calpe, España, 1983
- Gardner, H.; Arte Mente y Cerebro; Paidós, Argentina, 1987
- Gardner, H.; Mentes Creativas; Paidós, México, 1995
- Genovés, S.; Taibo, P.I.; Crónica de un Desnudo en: Ramírez, S.; Ajuste de Cuentas; Océano, México, 1996
- Giraldo, O.; Explorando las Sexualidades Humanas; Trillas, México, 1983
- Goldstein, M.; Mc Bride W.; Léxico de la Sexualidad; Loguez, España, 1981

- 
- González Oscoy, M.; Fernando Pessoa: Genialidad o Patología; Tesis de Licenciatura en Psicología, UNAM, México, 1993
- González Oscoy, M.; *Psicología y Literatura* en: De Buen, P.; González Oscoy M. et al.; Psicología y Arte 1; UNAM, México, 1996
- Guimon, J.; Psicoanálisis y Literatura; Kairos, España, 1994
- Heidegger, M.; Arte y Poesía; Fondo de Cultura Económica, México, 1973
- Heritier, F.; Cyrulnik, B.; Naouri, A.; Vrignaud, D.; Xanthakou, M.; Del Incesto; Nueva Visión, Argentina, 1995
- Hernández, E. (Comp.); Literatura y Psique; UAM, México, 1990
- Hinojosa, A.; Definición y Dinámica de los Rasgos del Carácter; UNAM, México, 1986
- Horney, D.; Psicología Femenina, Alianza Editorial, México, 1991
- Julien P.; El Retorno a Freud de Jacques Lacan; Sitesa, México, 1992
- Jung, C.G.; Formaciones de lo Inconsciente; Paidós, Argentina, 1976
- Kancyper, L.; Borges o el Laberinto de Narciso; Paidós, Argentina, 1989
- Kris, E.; Psicoanálisis del Arte y del Artista; Paidós, Argentina, 1964
- Lacan, J.; Escritos 1; Siglo XXI, México, 1984
- Lacan, J.; Escritos 2; Siglo XXI, México, 1985
- Laplace, J.; Pontalis, J.B.; Diccionario de Psicoanálisis, Ed. Labor, España, 1977
- Lawrence, D.H.; El Amante de Lady Chatterley; Editores Mexicanos Unidos, México, 1983
- Le Galliot, J.; Psicoanálisis y Lenguaje Literarios; Hachette, Argentina, 1981
- Leakey, R. ; Formación de la Humanidad; Orbis, España, 1985
- Libros de Artefacto; Puntuación y Estilo en Psicoanálisis; Sitesa, México, 1989
- Masotta, O.; Lecciones de Introducción al Psicoanálisis; Gedisa, México, 1986
- Masters, W.; Johnson, V.; Kolodny R.; Sexualidad Humana; Grijalbo, España, 1987
- Mauron, C.; Des Metaphores Obsedants Au Mythe Personnel; Jose Corti, París, 1983
- Mauron, C.; *Orígenes de un Mito Personal en el Escritor* en: Eco, U.; Sociología contra Psicoanálisis; Martínez Roca, España, 1974
- Mauron, C.; *La Psicocrítica y su Método* en: Tres Enfoques de la Literatura; Carlos Pérez Ed. S/F
- Miller, Henry; Cartas a Anaïs Nin; Plaza y Janés, España, 1987

- Ober, W.; La Infección de Boswell y otros Ensayos; Fondo de Cultura Económica, México, 1995
- Ollivier C.; Los Hijos de Yocasta; Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- Ontañón, P.; Ana Ozores: La Regenta; UNAM, México, 1987
- Ontañón, P.; En Tomo a Julio Cortazar; UNAM, México, 1995
- Ontañón, P.; El Psicoanálisis como Instrumento para la Crítica Literaria en: Hernández, E. (Comp.); Literatura y Psique; UAM, México, 1990
- Pando, M.; Análisis Psicológico de la Figura Paterna en "Pedro Páramo", Padre de Comala; IIPCS, México, 1994
- Paraíso, I.; Literatura y Psicología; Síntesis, España, 1995
- Paraíso, I.; Psicoanálisis de la Experiencia Literaria; Cátedra, España, 1994
- Paz, O.; Obra Poética (1935'1988); Seix Barral, México, 1991
- Paz, O.; La Llama Doble; Seix Barral, México, 1994
- Pereira A.; Deseo y Escritura; Premia, México, 1985
- Pertes, A.; Mi Amigo. Henry Miller; Bruguera, España, 1979
- Pessoa, F.; Poesía; Alianza Tres, España, 1994
- Pichon-Riviere, E.; El Proceso Creador; Nueva Visión, Argentina, 1987
- Ramírez, S.; Ajuste de Cuentas; Océano, México, 1996
- Ramos, S.; Filosofía de la Vida Artística; Espasa-Calpe, México, 1994
- Rifflet-Lemaire, A.; Lacan; Edhasa, España, 1971
- Riley, N.; La Culpa Pasión de Ana's Nin y Henry Miller en: Chadwick, W.; Courtivron, I.(Eds.); Los Otros Importantes; Cátedra, España, 1994
- Robert, M.; Revolución Psicoanalítica; Fondo de Cultura Económica, México, 1992
- Robert, M.; Acerca de Kafka, Acerca de Freud; Anagrama, España, 1980
- Roudinesco, E.; Lacan; Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1994
- Ruitenbeek, H.; Psicoanálisis y Literatura; Fondo de Cultura Económica, México, 1982
- Ruiz, H.; Soberanes, J.L.; Elaboración de Trabajos Escolares y Originales de Investigación para la Edición de Libros; Pomua, Mexico, 1987
- Santa Biblia (Versión Reina-Valera); Soc. Bíblicas Unidas, México, 1996
- Sandblom, P.; Enfermedad y Creación; Fondo de Cultura Económica, México, 1995

- Schneider, D.; El Psicoanalista y El Artista; Fondo de Cultura Económica, España, 1974
- Skinner, B.F.; *Conducta Creadora* en: Registro Acumulativo; Fontanella, España, 1975
- Skinner, B.F.; *Conducta Literaria y Conducta Verbal* en: Registro Acumulativo; Fontanella, España, 1975
- Traven B.; Canasta Mexicana de Cuentos; Selector, México, 1989
- Torres, M.; Psicoanálisis del Escritor; Pax, México, 1969
- Uranga, E.; Astucias Literarias; Fed. Edit. Mex., México, 1971
- Vallejo-Nagera, J.A.; Locos Egregios; Planeta, México, 1989
- Vázquez, H.; Del Incesto en Psicoanálisis y en Antropología ; Fondo de Cultura Económica, México, 1986
- Vázquez, M.; Serrat; Jucar, España, 1978
- Vigotski, L.S.; Psicología del Arte; Barral, Barcelona, 1972
- Vives, J.L. et al; Psicoanálisis de la Creación Literaria; Asociación Psicoanalítica Mexicana, México, 1983
- Vives, J.L.; Pintura y Psicoanálisis; Univ. de Guadalajara, México, 1993

---

## Anexo

### El incesto de Anaïs Nin<sup>1</sup>

"23 de junio de 1933

*Primer día de la historia con papá. El rey papá llega después de superar un lumbago paralizante. Pálido. Dolorido. Impaciente por llegar. Me parece frío y formal, pero después me enteraré de que está triste porque debemos encontrarnos formalmente en la estación. Oculta sus sentimientos. Su cara es una máscara.*

*Inmediatamente salimos a caminar. Habla del "sistema" que hemos construido para nuestras vidas. Propio. Pero no hemos encontrado a alguien con quien vivirlo. A nosotros nos sirve. Es un mundo. Estamos solos en él. Contemplamos las cosas con una perspectiva propia. De acuerdo con las pautas corrientes, somos amorales. No hemos sido fieles a otros seres humanos sino a nosotros mismos. A un desarrollo interior. Somos bárbaros y subliminales. Hemos vivido como bárbaros civilizados. Los más bárbaros y sublimados.*

*No conversamos. Nos limitamos a certificar mutuamente nuestras teorías. Nuestras frases se imbrican. No hay una sola palabra tangencial. Enfocados... en la misma actitud. "Exactamente", dice. "Siempre he querido ser completo; es decir, civilizado pero también bárbaro, fuerte pero sensible". Ha realizado este objetivo como ningún otro hombre en el mundo. Toda su vida es una obra maestra de equilibrio, donde se reúnen los mayores elementos de desequilibrio. Un equilibrio de extraordinaria delicadeza sobre el abismo más profundo. Reconozco en él al rey: el líder del mundo mental creado por mí en el que Henry triunfó con su fuerza, su vitalidad, Allendy por medio de sus abstracciones. Pero las similitudes, la síntesis definitiva total, está en mi padre. En él veo la totalidad, el todo acabado, creado. Estoy deslumbrada.*

*Nos habíamos elevado durante una hora. En el almuerzo estuvo sobrio y "doctoral". Nuevamente, la apariencia de frialdad. Comprendí cuánto me había aterrado esa máscara. La tensa voluntad, el espíritu crítico, la severidad. De niña percibía con oscuro terror que a ese hombre jamás se lo podía satisfacer. Me pregunto cómo esta sensación de la rigurosidad de mi padre contribuyó a mi búsqueda obsesiva de la perfección. Me pregunto qué conciencia oscura, borrosa, de sus exigencias y expectativas en la vida me impulsó a realizar esfuerzos tan grandes.*

*No permitió que lo ayudara a deshacer la maleta. Se sentía humillado por la rigidez de su espalda. Me trataba como a una novia (A María le había dicho: 'Debo reunirme con mi novia'. Solía llamarme su prometida después que le envié mi fotografía de los dieciseis años). También observé su orgullo, su vanidad, el disgusto de aparecer débil, enfermo, en desventaja. Y al mismo tiempo que advertí esos rasgos en mi padre, los descubrí claramente en mí misma. La coquetería. El miedo de la intimidad. El respeto desmesurado por la ilusión. Sin embargo, durante todos los días de su enfermedad no hubo un momento de desilusión. Los sobrellevó con enorme paciencia y dignidad. Aunque cada movimiento le causaba dolor, se bañaba y se afeitaba; su pelo estaba perfumado, sus uñas, impecables.*

*No insistí. Sabía que poco a poco lo conquistarían mi intimidad, mis cuidados, mi ternura.*

*Descansó un rato. Cuando nos encontramos estaba descansado, impecable, vestido con una elegancia sutil. con paso rígido pero erguido, bromeaba sobre su estado. Todo el hotel estaba a sus pies, lo adoraba, corría a satisfacer sus caprichos.*

---

<sup>1</sup> Anaïs Nin. Incesto. Emecé, Argentina, 1996. pags. 212-222.

Me llevó a pasear en su hermoso auto. Y vi que el auto era para él, como para mí, un juguete que da una sensación de poder. Lo exhibía con orgullo. Ante todo, nos ocupamos de ciertas cosas de las cuales no podía prescindir: ciertos bizcochos, avena Quaker para el desayuno, miel, etcétera. En esto, su mundo observaba una serie de normas inexorables. Orden. Orden en los detalles. La necesidad de obtener estas cosas a toda costa. Todo lógico, parte de una vasta red. Los bizcochos, una necesidad para su salud. Un universo estructurado en el que la lucha contra la mala salud es incesante. La única deficiencia trágica de los dos. La salud que no puede someterse a la tiranía de nuestras aspiraciones.

Descubrí en él un patrón más rígido. En ciertos momentos puedo resignarme y prescindir de todo. Su vida está más estructurada que la mía. A mí me encantan ciertas cosas como el desayuno en la cama, los cigarrillos Sultane, los taxis, los perfumes, pero puedo prescindir de ellos en cualquier momento.

Pues bien, en el auto papá organizó los detalles de su vida. Y luego tomó la ruta junto al mar, se deleitó con las luces y los colores. Nos sentamos sobre una roca de cara al mar.

El había imaginado, visualizado ese momento, y se dedicó a realizarlo. Y allí habló sobre sus aventuras como lo hago yo, mezclando el placer con la creatividad, interesado en la creación de un ser humano por medio del amor. Jugando con las almas. Y yo lo miraba, miraba su cara. Y sabía que decía la verdad, que hablaba conmigo como yo con mi diario. Que me entregaba su yo. Ese yo era generoso, imaginativo, creativo. Y en ciertos momentos, inevitablemente, mentía. Abandonaba a la mujer cuando ella dejaba de significar algo para él, cuando dejaba de amarla, así como yo no amaba a Allendy ni a Artaud.

Atardecer. En su habitación. Me relata su vida con mamá. Es una revelación y sé que todo es verdad porque reconozco los rasgos de mi madre que hicieron posible semejante vida. Es profundamente chocante. Primero, porque es extraño descubrir la vida sexual de los propios padres, de la madre. Segundo, porque mamá siempre me había parecido una puritana. Tan discreta, tan distante, tan reservada en todo lo relacionado con el sexo. Religión. Moral. Burguesía.

Y ahora se me revelaba una guerra, una guerra sexual, como la que existía entre Lawrence y Frieda, entre June y Henry. Papá que trataba de desarrollarse como artista; mamá, la araña, voraz, bestial, ascética, naturalista, prosaica. Destructor de ilusiones. Desaliñada, sucia, carente de coquetería y buen gusto. Era capaz de quitarse la peluca delante de mi padre y pasarse el día en bata. Una lista terrible de detalles crudos. Olor a transpiración, fuerte olor del sexo no higienizado. Esas cosas atormentaban al aristócrata de mi padre, aquejado de un agudo sentido del olfato: pasión por los perfumes y el buen gusto. Las toallas higiénicas olvidadas sobre la mesa de luz, la ropa interior no cambiada diariamente. Voraz, sexualmente excitada hasta el frenesí por la lascivia de mi padre (y esa noche descubrí su lascivia, que ya había percibido), porque era capaz de poseer a mamá varias veces al día, todos los días, después de un duro trabajo y después de una visita a su amante... para calmar sus sospechas. Mama no comprendía nada, no entendía razones, era primitiva en sus celos, malhumorada, déspota. Estallaban peleas terribles. Escenas violentas en las que mi padre agotaba la energía que necesitaba para otros fines. Finalmente, en aras de la paz, acababa por ceder. Lefa durante las comidas con tal de no reñir (un detalle que yo había interpretado como una muestra de indiferencia hacia nosotros).

Lo que le impedía abandonar a mamá eran los niños. Como buen español, papá tiene un fuerte espíritu de clan, sentido de la paternidad, de la sacralidad de la familia.

No puedo escribir toda la historia de la vida de mi padre como él me la relató. Lo que quiero es aprehender su figura, la del rey, el visionario solitario y obstinado, el visionario del equilibrio, la ecuanimidad, la lógica, el trascendentalismo.

Ese matrimonio despertó en mí una sensación de lástima reemplazada bruscamente por una chispa de regocijo irónico. Hablábamos sobre nuestras aficiones diabólicas. Le dije que me gustaba ir con Henry y con Eduardo al mismo cuarto del hotel (¡no con los dos al mismo tiempo!), ¿y por qué?, le pregunté. Esa sencilla confesión le reveló todo un mundo:

-Yo también lo he hecho- dijo sonriendo. Mi confesión repercutía en él, revelaba secretos. Un pacto secreto, irónico, de semejanza entre los dos.

Me despedí de él con un beso filial, pero mis sentimientos no eran los de una hija. Bruscamente inclinó la cabeza y me besó en el cuello.

Me alejé por el pasillo hacia mi habitación sin saber que él me miraba. Antes de entrar, me volví, segura de que lo vería. Estaba en un rincón oscuro y no lo vi. Pero él sí me vio darme vuelta.

A la mañana siguiente no podía levantarse de la cama. Estaba desesperado. Lo envolví con mi alegría y mi ternura. Por fin deshice sus maletas mientras él hablaba. Y prosiguió con la historia de su vida. Trajeron las comidas a la habitación. Yo estaba en salto de cama de satén. Las horas pasaban velozmente. Yo también hablaba. Conté la historia de los azotes. Cuando describí cómo me distancié para ver la ordinariéz de la escena, papá quedó atónito. Nuevamente, el suceso parecía tocar un resorte interior de su propia naturaleza. Por un instante me pareció que no escuchaba, que estaba absorto en el sueño de lo que había descubierto, como suele sucederme a mí. Pero entonces dijo:

-Eres la síntesis de todas las mujeres que he amado.

Me miraba constantemente.

-Cuando eras una niña tus formas eran tan bellas. Tenías una dos cambre. Me encantaba fotografiarte.

Permanecí todo el día sentada al pie de su cama. Me acariciaba el pie. Entonces preguntó:

-¿Crees en los sueños?

-Si

-Tuve uno que me asustó. Soñé que tú me masturbabas con dedos enjorjados y que yo te besaba como un amante. Sentí terror por primera vez en mi vida. Fue después de la visita a Louveciennes.

-Yo también soñe contigo.

-Mis sentimientos hacia ti no son los de un padre

-Ni los míos los de una hija.

-Qué tragedia. ¿Qué haremos? Acabo de conocer a la mujer de mi vida, mi ideal, ¡y resulta que es mi hija! Ni siquiera puedo besarte como quisiera. ¡Estoy enamorado de mi propia hija!

-Todo lo que sientes, lo siento yo.

Después de cada frase, sobrevénía un largo silencio. Un silencio espeso. Frases tan sencillas. No nos movíamos. Nos mirábamos como en un sueño y yo le respondía con extraña ingenuidad y franqueza.

-Cuando te vi en Louveciennes, me sentí hondamente perturbado. ¿Lo observaste?

-Yo también me sentí perturbada por ti.

-Que vengan Freud y todos los psicólogos. ¿Que dirían si lo supieran?

Otra pausa.

-Yo también he tenido mucho miedo.

-No permitamos que el miedo nos vuelva reservados el uno con el otro. Y mi miedo era mayor, Anaïs, desde que me di cuenta de que eres una mujer liberada, una affranchie

-Yo ya estaba poniendo los frenos

-He sentido enormes celos de Hugo.

Papá me pidió que me acercara. Estaba tendido de espaldas y no podía moverse.

-Déjame besar tu boca.

Sus brazos me rodearon. Vacilé. Me atormentaba un torbellino de sentimientos, deseaba su boca pero tenía miedo, sentía que estaba por besar a un hermano, pero estaba tentada... aterrada y excitada. Estaba tensa. Sonrió y abrió la boca. Nos besamos, y ese beso desató en mí una ola de deseo. Estaba tendida a través de su cuerpo y con mi pecho sentí su deseo, duro, palpitante. Otro beso. Más terror que placer. El placer de algo innombrable, oscuro. Él, tan hermoso: divino y femenino, seductor y cincelado, duro y suave. Una pasión dura.

-Debemos evitar la posesión -dijo-. Pero ay, deja que te bese.

Acarició mis pechos y los pezones se endurecieron. Yo resistía, me negaba, pero mis pezones se endurecieron. Y cuando su mano me acarició -ah, la sabiduría de esas caricias- me derretí. Pero una parte de mí seguía estando dura y aterrada. Mi cuerpo cedía a la penetración de su mano, pero yo resistía, resistía el placer. Me resistía a mostrar mi cuerpo. Sólo descubrí mis pechos. Tímida y renuente, a la vez estaba trastornada de pasión.

-Quiero que goces -declaró-. Goza. Goza.

Sus caricias eran tan hábiles, tan sutiles; pero yo no podía, y para escapar, fingí que sentía. Nuevamente me tendí sobre él y sentí la dureza del pene. Se destapó. Lo acaricié con la mano. Se estremeció de deseo.

Con extraña violencia me quité la bata y me tendí sobre él.

-Toi, Anaïs! Je n'ai plus de Dieu!

Su cara estaba en éxtasis y yo, frenética de deseo de unirme a él... me retorció, lo acariciaba, me aferraba a él. Su espasmo fue tremendo, de todo su ser. Se vació por completo en mí... y mi entrega fue inmensa, con todo mi ser, aunque con un miedo en el centro que reprimió el espasmo supremo.

Entonces quise dejarlo. En alguna región remota de mi ser aleteaba un sentimiento de repugnancia. Y él tenía esa reacción en mí. Quería escapar. Quería dejarlo. Pero lo vi tan vulnerable. Me parecía terrible verlo tendido de espaldas, crucificado y a la vez tan potente... irresistiblemente atractivo. Y recordé que en todos mis amores ha habido una reacción de rechazo... que siempre he tenido miedo. No lo ofendería con mi fuga. No lo haría después de los años de dolor que le había provocado mi rechazo anterior. Pero en ese momento, después de la pasión, tenía que ir a mi habitación, estar sola. Esa unión me había envenenado. No era libre para disfrutar su esplendor, su magnificencia. Una sensación de culpa pesaba sobre mi placer, me agobiaba, pero no podía revelárselo. El era libre -apasionadamente libre-, mayor y más valiente que yo. Podía aprender de él. ¡Al fin sería humilde y aprendería algo de mi padre!

Fui a mi habitación, envenenada. Soplaban un mistral seco y cálido. Soplaban desde hacía varios días, desde el momento de mi llegada. Me exasperaba. No podía pensar. Estaba desgarrada y me sentía morir: ese esfuerzo por llegar al placer y la inaccesibilidad del placer. La irrealidad obsesiva. La vida que retrocedía, se me escapaba. Tenía al hombre que mi mente amaba: lo tenía entre mis brazos, en mi cuerpo. Tenía la esencia de su sangre en mi cuerpo. El hombre que busqué por todo el mundo, que marcó mi infancia y me obsesionaba. Había amado fragmentos de él en otros hombres: la genialidad de John, la compasión de Allendy, las abstracciones de Artaud, la fuerza creadora y el dinamismo de Henry: aquí estaba la totalidad, con un cuerpo y una cara tan hermosos, tan apasionados, todo unido, sintetizado, más genio, más abstracciones, y más fuerza y más sensualidad.

Debido a las similitudes entre los dos y a la relación de sangre, el amor de ese hombre atrofiaba mi placer. Y así la vida me gastaba su vieja broma de disolverse, de perder su tangibilidad, su normalidad. Soplaban el mistral y se perdía la forma, los sabores. Ese esperma era un veneno, un amor que era veneno...

A la mañana siguiente le dije que había querido escapar, que sentía represiones, vacilaciones.

-No puedes -contestó directamente-. Debes ser más fuerte. Debes ser valiente. Estamos viviendo algo tremendo, fantástico, único...

-¿Y si me resisto?

-Te seduciré -afirmó con una sonrisa.

-¿No te arrepientes de nada?

-¡De nada! Anoche fue la festividad de San Juan. Una hermosa noche para nuestra unión. Acabamos con todos los prejuicios. Nuestra pasión fue una llama. Jamás, jamás he sentido nada tan absoluto. ¡Cómo me entregué a ti! Ahora comprendo que todos los momentos de amor fueron incompletos... un juego. Anoche supe qué es el amor. Vertí todo mi ser en ti.

Parecía demasiado maravilloso para destruirlo.

Pasamos un día más en su habitación. Se movía con gran dificultad y dolor, pero se bañó y se afeitó. Sentado en un sillón, me leyó su manuscrito sobre opiniones y esbozos musicales. También incluía bocetos autobiográficos y poemas románticos. El libro era romántico, idealista, no tan fuerte ni dinámico como su propia vida. Su vida es su obra maestra.

Cesó el mistral. Reimos sobre el consumo de pañuelos. Reimos cuando le enseñé palabras obscenas en inglés. Me contó un largo relato fantástico, lleno de juegos de palabras, sobre lo que le diría a mamá: "Tu m'a pris souvent, mais tu ne savais pas comment me prendre. Anaïs sait. Jo voudrais l'epouser"<sup>2</sup>. Reimos al pensar en la cara que pondría cierta gente si se enterara.

Gracias a su fuerza de voluntad, iba mejorando. El primer día que pudo bajar a almorzar se vistió a la perfección y con su piel de alabastro, su ropa, su figura atractiva (sus manos y pies son pequeños), su sombrero blando, parecía tan grandioso, tan aristocrático, tan irreal: un grande de España, un rey; paseando lentamente bajo el sol tropical, me daba lecciones sobre los insectos, los nombres de los pájaros y las diferencias entre sus trinos, de manera que el mundo se pobló de sonidos nuevos y, dondequiera que voy, no puedo oír el canto de la golondrina sin recordar su manera de caminar y su cara bajo el sol. Le Roi Soleil.

Una vez estábamos solos en el jardín bajo el sol ardiente. Se había sentado frente a mí. Observé que una de mis medias estaba arrugada. Me ajusté la liga. Eso lo excitó. Me mostró su pene, que estaba tenso. Me pidió que me alzara el vestido: Lo hice con un movimiento ondulante, como a la espera de una penetración. Cuando ya no podíamos soportar la tensión, fuimos a su cuarto, me arrojó sobre la cama y me penetró desde atrás.

-Qué picara -comentó-. ¡Tan pícara como su padre! ¿A quién sales, pequeño demonio? A mí, no.

Una noche paseamos por la terraza a la luz de la luna. Parecía tener veinticinco años, como Joaquín.

-Tu estatura es la que yo siempre soñé -dijo-. Siempre quise una mujer cuyos ojos estuvieran a la misma altura que los míos. Y apareciste tú. Alta, majestuosa. Un sol. Eres un sol. ¡No sólo estás a la altura de mis pensamientos sino que a veces te anticipas! ¡Mi igual! He hallado a mi igual.

Un equilibrio tan precario -continuó-. Podríamos perder el equilibrio fácilmente. Nuestro equilibrio pende del hilo más sutil. Tanto mejor si podemos conservarlo. Busca la luz, la claridad. ¡Sé cada vez más latina!

Cuando vino el sirviente con la correspondencia y papá vio que había cartas para mí, dijo:

-¿Estaré celoso hasta de tus cartas?

Nuestra última noche. El no quería subir a la habitación. Nos quedamos abajo y conversamos con otras personas. Cuando estábamos en la cama, desnudos y abrazados, estalló en llanto. Yo estaba conmovida y atónita. Nada me había sorprendido tanto. El, él lloraba debido a nuestra inminente separación.

-Ahora me ves débil como una mujer -dijo.

Otro hombre. El hombre sensible, sentimental. Y yo, sumida en la irrealidad, comprendí bruscamente que en el amor siempre está el que da y el que recibe. Qué extraño e inquietante es para mí ser la que recibe. Me siento torpe. Sí, él era el que daba, se entregaba a sí mismo. No podía dormir. Me sentía mezquina. El había llorado. Me desperté temprano. Corrí a su habitación. Sentía agudos

---

<sup>2</sup> "Me has poseído con frecuencia, pero no sabías poseerme. Anaïs lo sabía. Me gustaría casarme con ella".

remordimientos. Estaba asombrada de mí misma, del hecho de ser yo quien partía... pero sólo él lo habría comprendido. Miedo de la desilusión, miedo al quebranto físico, a ser menos hermosa, menos de lo que él esperaba. Huir siempre de la experiencia más preciosa. Trop pleine. Como él, quería que todos los éxtasis estuvieran suspendidos: nunca llegar a la saciedad en el amor. Miedo de la saciedad. Sentir que nuestro éxtasis había llegado en el momento preciso, que él era como yo, que también desearía la pausa.

Para lograr esa fuga, que también significaba cumplir mi promesa a Henry, debí mentir a todo el mundo. Una trama de mentiras. Papá debía creer que yo volvía a París. Hugo comprendería que no podía volver por razones de salud. Pero si volvía a París, debía visitar a la esposa de papá. Por eso debía fingir que viajaba a Londres con la familia de Hugo. Hugo debía pensar que yo estaba en las montañas. Pero Henry me esperaba en Avignon. Jamás había detestado tanto mis mentiras. Estaba atrapada en todos mis engaños. No quería que papá supiera que podía reunirme con Henry después de pasar nueve días con él. No quería que Henry supiera que no quería estar con él.

Después de que papá desapareció en la estación, me embargó una gran desdicha y frialdad. Me senté, inmóvil, a recordar obsesivamente. Ahogada. Lúgubre. Tumulto, nerviosismo, caos. Dejo a un hombre al que temía amar... un amor antinatural. A partir de ese momento la realidad se hundió en el mar. Vivía en un sueño. Iba al encuentro de un hombre al que amaba humanamente, un amor natural. Aspiraba a la luz, la integridad y la nitidez, y todas me eludían. Durante cinco horas mis pensamientos se dirigieron a mi padre-amante... borrosos... desconcertados".