



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

**Grado de Estudios Literarios**

**Trabajo de Fin de Grado  
Curso 2022-2023**

***La otra noche de Djuna Barnes.*  
La escritura entre el poso melancólico y el deseo**

**Joana Magrans Rimblas**

**Tutora: Virginia Trueba Mira**



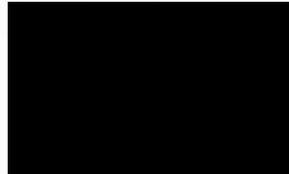
Barcelona, 10 de junio del 2023



Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 10 de junio del 2023

Signatura:



## RESUMEN

El presente trabajo plantea la apertura de un espacio en el que puedan manifestarse las confluencias entre la melancólica, el deseo y la escritura. Partiendo del diálogo entre *El bosque de la noche* de Djuna Barnes y las ideas de Blanchot acerca de la *otra* noche, se genera la pregunta de cómo es posible registrar una ausencia a través del lenguaje. Precisamente, hay algo en la escritura de Barnes que expulsa al lector de su interior, como si incluso la materialidad de las palabras fuese algo difícil de identificar. Este hermetismo sitúa a la autora en un “no-lugar” de la literatura en el que se revelan las formas que adquiere el vacío. Este otro lugar que suscita la obra de Barnes puede vincularse con el espacio que Blanchot asocia a lo literario y que tiene que ver con un afuera del mundo y del lenguaje convencional. Sin embargo, ¿qué puede tener todo esto de erótico?

**Palabras clave:** melancolía, deseo, la *otra* noche, *El bosque de la noche*, Djuna Barnes.

## ABSTRACT

This work proposes the opening of a space in which the confluences between melancholy, desire and writing can be manifested. Starting from the dialogue between Djuna Barnes' *Nightwood* and Blanchot's ideas about the *other* night, the question arises as to how it is possible to register an absence through language. Precisely, there is something about Barnes' writing that drives the reader from within, as if even the materiality of the words were something difficult to identify. This hermeticism places the author in a “non-place” of literature in which the forms acquired by emptiness are revealed. This other place evoked by Barnes' work can be linked to the space that Blanchot associates with literature and that has to do with an outside world and conventional language. However, what could be so erotic about all this?

**Key words:** melancholy, desire, the *other* night, *Nightwood*, Djuna Barnes.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>2. EL POSO MELANCÓLICO.....</b>	<b>4</b>
<b>3. LA OTRA NOCHE.....</b>	<b>8</b>
3.1. La escritura como noche.....	11
3.2. La otra noche de Djuna Barnes.....	15
<b>4. LO ERÓTICO COMO FETICHE.....</b>	<b>19</b>
4.1. La estructura erótica.....	20
4.2. Lo erótico en <i>El bosque de la noche</i> .....	23
4.2.1. Robin.....	24
4.2.2. Nora.....	26
<b>5. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>27</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>29</b>

*A veces parece  
que estamos en el centro de la fiesta.  
Sin embargo  
en el centro de la fiesta no hay nadie.  
En el centro de la fiesta está el vacío.*

*Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.*

**ROBERTO JUARROZ, *Poesía vertical***

## 1. INTRODUCCIÓN

¡No puedo vivir sin mi corazón!  
(Barnes, 2022: 212)

Djuna Barnes habló de sí misma como la escritora desconocida más famosa del mundo. Nacida el año 1892 en Nueva York, Barnes se crió en un entorno hostil caracterizado por la precariedad económica, los abusos sexuales por parte de familiares y por las frecuentes infidelidades de su padre que lo alejaron del núcleo familiar. Su carrera profesional empezó en el mundo del periodismo que le llevó a publicar en reconocidos diarios y revistas como el *Brooklyn Eagle* y el *Press de Nueva York*. Alrededor de los años veinte se instaló en París donde se adentró en el mundo de las vanguardias artísticas y contrajo amistad con grandes figuras de la “generación perdida” que se habían exiliado en la capital francesa. Algunas de sus amistades más conocidas fueron Ezra Pound, James Joyce, T.S.Eliot, Ernest Hemingway y Gertrude Stein, aunque fueron Natalie Clifford Barney y Peggy Guggenheim las que más influencia tuvieron en su trayectoria. Este ambiente de relaciones intelectuales y bohemias es lo que ha fundado el mito de París como la capital de la libertad y del mundo artístico. Sin embargo, en *París era mujer*, Andrea Weiss dibuja un nuevo mapa de relaciones con el que pretende trazar otros mitos en torno a la ciudad francesa y en el que se incluya la vida de las mujeres que fundaron otros tipos de espacios literarios. Weiss nos dice:

Ese corpus creciente de estudios sobre París en las décadas de 1920 y 1930 pone en tela de juicio los mitos y los clichés que han calado en la imaginación popular alimentados por una gran cantidad de relatos de estadounidenses expatriados, como *Being Genuises Together*, de Robert McAlmon, y *Paris was our Mistress*, de Samuel Putnam, que hacen hincapié en los bares y burdeles frecuentados por artistas machotes y grandes bebedores. Apenas hacen referencia a sus respectivas mujeres, sin nombre y pacientes hasta el infinito. (Weiss, 2014: 26)

Así pues, Djuna Barnes se inscribe en este círculo de mujeres artistas que buscaron otros lugares para crear y para reivindicar sus identidades. Cabe destacar el papel que tuvo Peggy Guggenheim en la vida profesional de Barnes en tanto que ejerció como su mecenas y le permitió llevar una vida menos precaria. Este soporte es algo que Weiss destaca de esta otra cara de París en el que “cada una de estas mujeres se apoyó en las otras para alcanzar sus objetivos, para dar cuerpo a sus deseos y cumplir sus proyectos” (Weiss, 2014: 13). De algún modo, este intento de fundar nuevos mitos y formas de crear pasaba por lo colectivo y lo solidario, algo que hoy en día seguimos reivindicando por la necesidad de actuar juntas frente

al poder. Así pues, “tal vez esta sea gran parte de la clave de la fascinación que ejercen las mujeres de la orilla izquierda sobre nosotros: la certeza de que en algún momento fue posible pensar y actuar en colectivo, de que hubo tiempos en que valió la pena sumergirse en lo grupal para ser más independientes y creativos” (Weiss, 2014: 14).

Precisamente, este París de los años veinte es el lugar en el que Djuna Barnes sitúa la historia de *El bosque de la noche*. Publicada por primera vez en 1936, podemos afirmar que en esta obra, la autora realiza un movimiento parecido al de Andrea Weiss en tanto que intenta escribir alejada de los mitos y lenguajes hegemónicos. En el prólogo, Siri Hustvedt habla de la siguiente manera:

El lenguaje de *El bosque de la noche* es difícil, pero no más que el *Ulises* de Joyce, que fue un verdadero ladrillo en la construcción del panteón literario. Djuna Barnes, sin embargo, no colgó su historia de un esqueleto homérico. Si *Ulises* generó una serie de concordancias, claves y guías de lectura autorizadas, *El bosque de la noche* produjo desconcierto. (Barnes, 2022: 9)

En este sentido, el hermetismo y la extrañeza que genera la escritura de Barnes responde en primer lugar, a una voluntad de crear nuevos mitos y lenguajes que no estén edificados sobre estructuras tradicionales y patriarcales. Además, el perfil melancólico de Barnes proviene de la falta constitutiva y del no-lugar en el que se sitúan las mujeres y las lesbianas en el París de los años veinte. La vida bohemia llevó a la autora a frecuentar espacios noctámbulos como, por ejemplo, los salones que organizaba Natalie Clifford Barney donde se consagraban numerosas artistas mujeres y lesbianas. A partir de estos salones, Barnes escribió *El almanaque de las mujeres* como parodia al círculo sáfico que se había generado en torno a la figura de Natalie Barney. Este texto es un intento de construir una nueva mitología cultural lesbiana mediante un lenguaje que transgreda las estructuras patriarcales y hegemónicas. De este modo, también *El bosque de la noche* incita al lector a sostener la dificultad de interpretación como un acto de resistencia que ejerce la autora. Lo que Djuna Barnes no quiere es que su obra sea leída a partir de los referentes tradicionales.

*El bosque de la noche*, pues, nos habla de Nora, una mujer enamorada que vive con su amante Robin que por las noches se escapa porque no puede evitar desear más. Nora es un personaje lleno de deseo por alguien que está perpetuamente ausente. Ante esta situación, el personaje de Nora quiere entender qué tiene la noche que atrae tanto a Robin. Así pues, este estudio parte de la relación que puede mantener la pérdida, el deseo y la escritura en la obra de Djuna Barnes a partir de los personajes de Robin y Nora. Además, igual que *El almanaque de las mujeres*, *El bosque de la noche* puede ser analizado en clave autobiográfica. Djuna

Barnes conoció en París a Thelma Wood con la que tuvo una relación amorosa muy intensa. Tras múltiples infidelidades por parte de Wood, la pareja se separó y Djuna pasó los cuarenta últimos años de su vida aislada y haciendo frente a una adicción al alcohol. Podríamos decir que Thelma Wood comparte con Robin el hambre inagotable del deseo y que ambas generan en sus amantes un estado melancólico profundo. Sin embargo, es interesante analizar en qué sentido el poso melancólico de Djuna, igual que el de otras escritoras lesbianas, puede derivar también de una falta constitutiva que detectan en el mundo normativo. Las pérdidas singulares y las identidades disidentes que no son reconocidas por los discursos hegemónicos generan la sensación de estar siempre echando de menos algo. Esto también ocurre cuando lo que se desea o lo que se escribe transgrede las fronteras de lo establecido.

## 2. EL POSO MELANCÓLICO

El amor es la muerte que afrontamos con pasión.  
(Barnes, 2022: 191)

*El bosque de la noche* está edificado sobre un poso melancólico que acompaña —como si de sus sombras se tratasen— a todos los personajes a lo largo de la obra. Incluso en los momentos más dulces y de mayor contacto con el placer, tanto Robin como Nora experimentan una tristeza profunda que las empuja a actuar de modos muy distintos. Así pues, el primer planteamiento en relación a esta aflicción constitutiva gira en torno a cómo puede ser vinculada con la escritura que plantea Barnes y con la estructura del deseo que atraviesa a los dos personajes que tomamos como centro de análisis.

Antes de nada, es importante señalar que, para este estudio, vamos a referirnos al concepto de melancolía en un sentido psicoanalítico. Sigmund Freud en su ensayo *Duelo y melancolía* afirma que, aunque el duelo y la melancolía tengan un origen compartido, sus naturalezas e interpretaciones culturales se han dado de formas muy distintas. En primer lugar, Freud concibe el duelo como un trabajo, es decir, “el dolor es nuestra reacción a la pérdida, pero el duelo es cómo procesamos este dolor” (Leader, 2014: 30). Dicho de otra forma, el duelo es el proceso que el sujeto experimenta ante un objeto perdido que no se limita sólo a la muerte de un ser querido, sino que equivale a “cualquier punto de referencia que ha sido importante en nuestras vidas y que se ha convertido en el centro de nuestros apegos” (Leader, 2014: 32). Lo que es importante destacar aquí es cómo el trabajo de duelo

es algo que no ha sido patologizado porque se ha interpretado como un proceso natural en el que el sujeto reelabora y reorganiza su vida en torno a esa nueva realidad. Es decir, el mensaje social que se lanza es que este proceso tiene una evolución temporal hasta el punto en el que la muerte física o simbólica es asimilada o incluso superada. Frente a esto, podríamos afirmar que la clausura del duelo supone un dejar ir al otro para siempre, es decir, “superar la pérdida implica abandonar al otro. Estar en duelo es tener al otro, aunque sea desde su más dolorosa ausencia presente” (Kottow, 2022: 99). Así pues, el duelo es para Freud un trabajo cíclico en el que se vuelve de forma reiterada sobre los recuerdos, olores, imágenes y situaciones que nos remiten a lo perdido, precisamente, para integrar la falta en nuestra nueva vida. Es interesante destacar de qué forma las sociedades occidentales —o mejor dicho, las que se han edificado sobre la estructura capitalista— han ido individualizando el luto hasta convertirlo en algo que la persona debe superar sola a través del tiempo y de su gestión emocional. De alguna manera, los rituales colectivos en torno a la muerte tienen como parte de su función el hecho de reconocer y dar espacio a la pérdida y a las emociones que esta conlleva. De hecho, esta escisión entre lo público y lo privado es también algo que podemos identificar en la forma de hacer literatura que estas sociedades han institucionalizado. En última instancia, la hegemonía de la novela, y más concretamente de la novela moderna y realista, nos conduce a una despolitización en la literatura que se logra a través de los finales cerrados y los sentidos claros. La clausura narrativa genera la ficción de que el lenguaje y la realidad encajan perfectamente y por lo tanto, que su contenido es portador de verdades.

Si nos centramos ahora en la melancolía, Freud detecta que la diferencia crucial entre ella y el duelo tiene que ver con algo constitutivo de la identidad del sujeto afligido. Lo que se pone de manifiesto es que “la melancolía significa que después de una pérdida, la imagen de uno mismo es profundamente alterada” (Leader, 2014: 37), es decir, se genera un cambio en la autopercepción y una disminución de la propia autoestima. Freud define el estado melancólico de la siguiente manera:

The distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and culminates in a delusional expectation of punishment. (Freud, 1917: 244)

Así pues, los autoreproches y las autodenigraciones son el resultado de una rebaja del sentimiento que el sujeto tiene de sí y que podemos utilizar para establecer la principal

diferencia respecto del duelo. En otras palabras, lo que es crucial atender es la distinción “entre a quién hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos” (Leader, 2014: 37). Si vinculamos estas ideas con el personaje de Nora en la obra de Djuna Barnes, nos encontramos que la pérdida de Robin es vivida como una forma de amputación. El deseo de Nora está edificado sobre un poso melancólico que tiene una estructura circular: desea porque hay una falta, pero la falta existe porque es requisito del deseo carecer siempre de algo y no culminar nunca. Nora ha integrado su vínculo con la otra como parte de su identidad y el hueco que deja la amada se traduce en una denigración del propio yo. A pesar de esto, la tristeza del personaje es el motor de su deseo y de su acción que la lleva a perseguir aquello que siente como perdido. Así pues, el hueco que emerge en el estado melancólico puede vincularse con la carencia que conlleva toda estructura erótica, ya que en ambos casos la presencia de esa ausencia no puede ser superada.

Como hemos visto, el estado melancólico implica cambios en la autopercepción del yo e incluso aparece una identificación con aquello que se ha perdido. “La persona en duelo tiene la elección de matar a los muertos o de morir con ellos. Ante este dilema, el melancólico elige morir con los muertos” (Leader, 2014: 154). Esta característica que introduce Freud nos sirve para hacer una lectura de *El bosque de la noche* en clave autobiográfica. Si identificamos a Djuna Barnes con el personaje de Nora y su amante, Thelma Wood, con el de Robin, podemos entender esta idea de morir con los muertos propia del melancólico. Djuna Barnes pasó sus últimos años aislada de la vida pública y lidiando con el alcoholismo, lo que nos lleva a pensar en un estado que oscila entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Mientras que Nora siente la pérdida de Robin cómo la mutilación de alguna parte de su cuerpo, Djuna vive la separación de Wood como una retirada hacia el anonimato. En última instancia, la autora experimentó una desaparición en vida. Se hace presente una paradoja en la que el sujeto melancólico “está en dos lugares al mismo tiempo, dos espacios totalmente distintos que no pueden ser superpuestos” (Leader, 2014: 167).

“Eres lo que has amado” (Leader, 2014: 55) y por consiguiente, somos también lo que hemos perdido y la manera en la que hemos registrado estas pérdidas. Es curioso destacar que ante las huidas de la amada, Nora necesita el reconocimiento de una tercera persona para poder verbalizar su dolor. En este sentido, la figura del doctor Matthew O’Connor sirve para que Nora pueda transformar su melancolía en lenguaje y así, “ ser transmitida a alguien más y aceptada, en cierto nivel, por ella misma” (Leader, 2014: 58). Esta cuestión nos lleva a pensar la relación que puede mantener el estado melancólico y la escritura si tomamos el lenguaje desde su dimensión de ausencia. *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion, más allá del

relato del duelo por la muerte de su esposo, nos muestra la incapacidad que tiene el lenguaje común de encontrar palabras para registrar una pérdida.

El lenguaje ordinario, con sus redes de sentido y códigos convencionales no es suficiente: en vez de eso, hay un llamamiento a un diferente registro dentro del lenguaje, palabras sin sentido, frases vacías o incluso insultos repetidos una y otra vez. (Leader, 2014: 86)

Este fragmento nos permite pensar la escritura desde otra dimensión ligada a la imaginación y a la escisión entre la palabra y su referente. Como tendremos ocasión de ver, el planteamiento de un pensamiento mágico puede vincularse con las ideas de Blanchot acerca de la escritura como abertura a un afuera del mundo y a otros sistemas de saberes y lenguajes. Precisamente, este otro lugar alejado de los límites de lo real es inaccesible porque revela la forma que adquiere el vacío. Sin embargo, el estado melancólico, el deseo y la obra de arte son impulsos que tienden a proyectarnos hacia esta frontera del mundo.

Hablar del duelo a través del lenguaje referencial común nos suscita, inevitablemente, la pregunta de cómo podemos convocar y hacer presente algo que está ausente. En este sentido, tanto Didion como Barnes plantean la escritura como “un espacio que podría ser pensado, estructuralmente, desde una cierta teoría del duelo. Pues siempre, de alguna manera, escribir significa estar moviéndose entre la presencia y la ausencia” (Kottow, 2022: 102). *El bosque de la noche* es una obra en la que ni los sentidos ni las palabras tienen un significado directo y referencial. Los vacíos, las inconexiones, las referencias desconocidas y el vocabulario hermético son algunas de las características que encontramos en la obra y que apuntan a la proyección de ese espacio alejado de lo conocido. La escritura como duelo implica hacerse cargo de la inadecuación del lenguaje y también de la estructura paradójica que se genera en el momento en que lo que se presenta a través de la palabra es siempre algo que está ausente.

Podemos concluir, entonces, que el peso melancólico que viven tanto los personajes de Djuna como ella misma tiene dos vertientes. En primer lugar, la aflicción generada por la ausencia del objeto deseado que se manifiesta con las huidas nocturnas del personaje de Robin. En segundo lugar, la tristeza producida por el desencaje lingüístico del mundo. En este sentido, el estado melancólico se asocia con la imposibilidad de que el lenguaje exprese algo que ha dejado de estar presente. Entonces, “el sujeto melancólico se reprocha a sí mismo por su fracaso en que los dos mundos coincidan” (Leader, 2014: 171), lo que en este caso se traduce en hacer concordar a Nora con Robin y a la palabra con la cosa. A pesar de esto, veremos cómo Blanchot y Barnes niegan esta posibilidad de coincidencia y lo que van a

reivindicar es la búsqueda de palabras que hagan presente la ausencia y manifiesten el fracaso del mismo lenguaje.

### 3. LA OTRA NOCHE

La Noche, “¡Cuidado con esa puerta oscura!”.  
(Barnes, 2022: 124)

Adentrarse en *El espacio literario* de Maurice Blanchot puede ser también recorrer los caminos que hace Robin en *El bosque de la noche*. Ambas obras activan un descenso hacia las profundidades de lo real en las que se suspenden los sentidos y las lógicas del mundo y del lenguaje. Esta declinación es el viaje que recorre la mente tanto en la construcción de la experiencia erótica como en la de la experiencia literaria, ya que las dos traen consigo un anhelo de trascendencia. Estos dos estados, igual que la muerte y el duelo, implican una transgresión de las ideologías dominantes y de la referencialidad del lenguaje a partir de las cuales el mundo adquiere un sentido definido y clausurado. Maurice Blanchot plantea el concepto de la *otra* noche para hablar de un espacio alejado del tiempo lineal moderno que representa un vacío y al que no podemos ni acceder, ni comprender ni dominar por completo. De este modo, “no se trata de encontrar las palabras correctas en una zona donde el sentido no pasa por la adecuación del lenguaje” (Kottow, 2022: 97), sino de situar el deseo y el arte en un lugar nocturno donde otros tipos de conocimientos puedan manifestarse. A continuación, vamos a explorar la propuesta de Blanchot sobre lo nocturno y de qué forma se puede vincular con el arte, el deseo y la muerte.

En primer lugar, es interesante detectar cómo el pensamiento blanchotiano supone una ruptura con la dialéctica en general, pero más concretamente con la dualidad día/noche. Según él, la forma que tenemos de entender la noche desde nuestro mundo está estrechamente vinculada con las mismas ideologías hegemónicas que lo constituyen. Tradicionalmente, la naturaleza nocturna se ha considerado como la degradación progresiva de la vista hasta el punto en que todo desaparece y nada puede adquirir presencia ante los ojos. Este órgano lo podemos relacionar con la claridad del conocimiento empírico que se asocia a la mente y a la razón y que reniega de los otros sentidos más corporales. De este modo, la opacidad se ha enlazado con la condición de posibilidad para la emergencia de todos aquellos discursos y realidades que violentan o cuestionan las normas del mundo racional y diurno. En algún sentido, la noche se ha convertido en la expresión de todo aquello inmoral que tiene que ver con el cuerpo, el goce y las identidades marginales. Sin embargo, el

pensamiento dialéctico que detecta Blanchot implica que el orden del día necesita del caos de la noche para poder mantener su control y su poder. Todo binarismo implica una reciprocidad necesaria en la que una de las partes construye su propia identidad en base a la dominación del otro. Blanchot habla de esto de la siguiente forma:

La primera noche aún es una construcción del día. El día hace la noche, se edifica en la noche: la noche sólo habla del día, es su presentimiento, su reserva, su profundidad. Todo termina en la noche, por eso hay día. El día está unido a la noche porque no es día si no comienza y termina. Esa es su justicia: es comienzo y fin. El día se levanta, el día termina, esto lo hace infatigable, laborioso y creador, esto es lo que hace del día el trabajo incesante del día. Cuanto más se extiende el día con la orgullosa preocupación de volverse universal, más arriesga el elemento nocturno retirarse en la misma luz, más nocturno es lo que nos ilumina, es la incertidumbre y la desmesura de la noche. (Blanchot, 2002: 151)

El fragmento anterior plantea cómo el día es el espacio del orden y del conocimiento que proviene de la relación entre el lenguaje y el poder. En él, el lenguaje es funcional, preciso y referencial porque aloja el sentido y los valores de lo universal humano. Por contra, la noche es el espacio de lo ambiguo y del lenguaje alegórico porque representa el sinsentido de aquello difuso que se encuentra al margen de lo considerado humano. Es por este motivo que Blanchot plantea la necesidad que tiene el día de mantener controlado y delimitado el espacio nocturno y lo que ocurre en él, para poder mantener visibles los límites entre estos dos mundos y evitar que se confundan. Lo que el día comparte con Lacan es la conciencia de que lo que se reprime toma otros caminos de revelación más agresivos y descontrolados. Así pues, hay que dejar que la noche tome sus formas y sus expresiones de modo que el día pueda seguir autorrepresentándose en contraposición a ella. Además, esta primera noche es también el espacio del silencio y del descanso como aquello que posibilita la vida del día en un sentido doble. En primer lugar, el reposo permite seguir produciendo; levantarse y continuar perpetuando el orden establecido del mundo. En segundo lugar, la caída del sol marca los límites de lo que es y lo que no es el día. La manifestación de las fronteras permite visibilizar los límites del otro para que este pueda seguir dando valor a su verdad y a su existencia. En última instancia, el conocimiento y los comportamientos del día se configuran como los moralmente buenos y objetivamente verdaderos en relación a la perturbación de los saberes nocturnos. Es interesante plantear cómo esta cuestión de los límites es un tema central en la obra de Djuna Barnes, precisamente, porque tanto la estructura erótica como la muerte y la escritura parten de la tensión entre sus fronteras y las del mundo. Estos tres estados se caracterizan, también, por su ubicación en lo corporal, además de su contacto perpetuo con un

estado de ausencia. En este sentido, Anne Carson plantea una analogía entre la estructura erótica y la revolución que supuso la introducción de las consonantes en el alfabeto griego. “Las consonantes son el factor crucial: las consonantes marcan los límites del sonido” (Carson, 2020: 89). En este punto empezamos a vincular el estado melancólico con la naturaleza del lenguaje que es a lo que Blanchot se va a referir con el término de la *otra* noche.

Como ya hemos apuntado anteriormente, Blanchot fractura la relación dual y propone el concepto de la *otra* noche como algo alejado de esta lógica. “Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, «todo ha desaparecido» aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del «todo ha desaparecido” (Blanchot, 2002: 147). Este gesto puede asemejarse al de Monique Wittig cuando afirma que “lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) *no es* una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente” (Wittig, 2016: 44-45). Ambos planteamientos problematizan la naturalización de las estructuras dialécticas en las que el grupo dominante se funda en base a la necesidad del otro/diferente para poder existir y ejercer su poder. La lesbiana es para Wittig lo que la *otra* noche es para Blanchot. De este modo, ambos posicionamientos conceptualizan un tercer espacio alejado del binarismo ontológico e imperante en el que su condición de existencia no pase por las lógicas y las estructuras ideológicas del poder. Sin embargo, este tercer espacio se ubica más allá de lo real, por lo que no puede ser ni conceptualizado ni penetrado de forma completa. Este lugar desconocido e inalcanzable es la vida fuera del pensamiento heterosexual, es el espacio literario alejado de la universalidad conceptual y referencial que se mueve por los rincones de la *otra* noche. De algún modo, este es el descenso que hace Robin en *El bosque de la noche*. Su presencia es ilocalizable y ninguna de sus amantes va a ser capaz de retenerla a su lado. A la vez, el deseo del personaje pasa por la necesidad de ir siempre más allá del mundo, de transgredir la frontera de la noche dialéctica en busca del espacio desconocido y regido por otras verdades. De hecho, lo que todos quieren de Robin es que registre su deseo en el mundo, es decir, que pueda ser comprendido a través del lenguaje y que sus comportamientos dejen de fluctuar entre lo animal, lo fantasmal o lo propio del sonámbulo.

“Pareciera que al avanzar en la primera noche se encontrará la verdad de la noche, que yendo más adelante se irá hacia algo esencia; y esto es justo en la medida en que la primera noche todavía pertenece al mundo, y por medio del mundo, a la verdad del día” (Blanchot, 2002: 152). Lo que de Blanchot podemos asociar al personaje de Robin es este anhelo de acceder a la intimidad y a lo esencial de la segunda noche que se encuentra en las

profundidades del mundo. Sin embargo, la *otra* noche está siempre situada en un no-lugar y no mantiene una relación dialéctica y conectada con el mundo. Lo que hace diferentes las dos noches es que de la primera “se puede decir: *en* la noche, como si tuviese una intimidad” (Blanchot, 2002: 147) y en cambio, la *otra* nunca *es* porque en ella se abre el vacío y lo que aparece es la presencia de lo ausente. Este lugar es inaccesible porque siempre se encuentra más allá de lo real y por este motivo se vincula con la nada y con la muerte. La presencia de este vacío es la manifestación de todo aquello que no puede decirse porque escapa de los sentidos del mundo y por eso va asociado al espacio oscuro y a los personajes que, como Robin, fluctúan entre identidades y estados. A continuación, vamos a analizar cómo la *otra* noche de Blanchot está íntimamente conectada con la escritura y con el deseo en tanto que suponen un acto de transgresión de lo real, lo referencial y lo normativo del mundo.

### 3.1. *La escritura como noche*

El amor se convierte en el depósito del corazón,  
análogo al cien por cien a los “hallazgos” de una tumba.  
(Barnes, 2022: 96)

“Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de la imposibilidad. Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche” (Blanchot, 2002: 147). Maurice Blanchot sitúa el espacio artístico y la escritura en el lugar de la *otra* noche en tanto que revelan una dimensión de la existencia que no puede ser expresada por el lenguaje común del día. En este sentido, la literatura no es la representación del lenguaje o del referente empírico, sino la presentación de sus ausencias a través de palabras convertidas en tumbas. Para Blanchot, el acto de escritura está siempre condenado al fracaso porque lleva consigo una pérdida radical de la dimensión real del objeto que se quiere representar. Eso quiere decir que la palabra da lo que significa después de haberlo suprimido, dejando como resultado una escisión en la relación esencia/existencia. De este modo, Blanchot propone entender el referente como aquello concreto de lo real que se inscribe en las lógicas del mundo diurno, y la palabra como el término universal que lo representa. Ante esto, la escritura como noche es el cadáver que deambula manifestando el vacío que deja tras de sí la muerte del referente real. Para el autor, tanto la escritura como la lectura implican una relación con la muerte y con el vacío porque tanto el texto como el lenguaje carecen de interioridad y de sentido definido. Mientras que en la literatura se manifiesta la ausencia de lenguaje, en la palabra se revela la ausencia de la existencia. En este sentido, nombrar algo

significa presentar su vacío, es decir, hacer presente la imagen de aquello que ha sido aniquilado en el acto mismo de escribir. Blanchot vincula el espacio literario a la *otra* noche porque ambos establecen una relación melancólica derivada del hueco de la carencia. Sin embargo, en lo nocturno esta falta no proviene necesariamente de algo físico que se ha perdido, sino que es más bien el vacío que se falta a sí mismo. Las ideas de Blanchot permiten pensar la obra de Barnes como la presentación reiterada de una nada que es muy diferente a la de Mallarmé en el sentido que no contiene en su interior una idea de verdad.

Para Blanchot, “el arte es el poder por el cual la noche se abre” (Blanchot, 2002: 154) ya que es a través de la literatura que podemos proyectar un afuera del tiempo y de la referencialidad del mundo diurno. La primera ruptura evidente se vincula con esta crisis de la representación del lenguaje que desemboca en una transformación del yo y del lector. Quien decide adentrarse para conocer la intimidad de la obra y de la noche sufre una disolución de su identidad ante la imposibilidad de habitar el vacío. Paralelamente, este fracaso es el que presenta la obra de Djuna Barnes en tanto que su hermetismo te expulsa constantemente de su interior. Al principio parece imposible entender nada de lo que hay escrito y eso se debe a que la obra es en sí misma la *otra* noche inalcanzable. De forma análoga, también Robin y Nora buscan constantemente algo que está ausente y que no puede ser aprehendido de manera completa. En última instancia, esta imposibilidad resuena con la naturaleza de lo erótico en el sentido que alcanzar lo que se desea conlleva automáticamente su desaparición, ya que “el que lee, como el mal amante, podría tener la sensación de que puede acercarse al texto en cualquier punto y arrancarle el fruto de su sabiduría” (Carson, 2020: 221). Sin embargo, el deseo es siempre carencia, es siempre algo que no está disponible. Así es como Blanchot habla de esta transformación que sufren quienes intentan alcanzar el sentido del espacio nocturno.

La otra noche es siempre la otra, y aquel que la oye se convierte en el otro, al acercarse a ella se aleja de sí, ya no es quien se acerca sino quien se aparta, quien va de aquí para allá. Aquel que entró en la primera noche intenta intrépidamente ir hacia su intimidad más profunda, hacia lo esencial.; en un momento dado oye a la otra noche, se oye a sí mismo, oye el eco eternamente repetido de su propia marcha, marcha hacia el silencio, pero el eco lo devuelve, como la inmensidad susurrante, hacia el vacío, y el vacío es ahora una presencia que viene a su encuentro. (Blanchot, 2002: 153)

De este modo, el estado melancólico que genera esta falta constante es el motor que impulsa al amante y al lector a descender hasta las profundidades de este espacio indefinido e inalcanzable que es la *otra* noche. De esta manera, la obra es para Blanchot la visión de la imposibilidad de ver y de entender, es la negación que se hace a ella misma Ser para mostrar

la forma del vacío. Igual que con la palabra, el yo también pierde toda posibilidad de referente y quien se aproxima a la escritura y a la noche padece una transformación radical en términos de identidad. Porque el escritor está siempre en contacto con la impersonalidad y la ausencia, la obra de arte es para Blanchot algo que no puede clausurarse nunca. Esta disolución del yo es lo que conduce a Robin a la escena final en la que parece comportarse como si fuera un animal.

Susan Sontag afirma que “en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (Sontag, 1984: 27). Este planteamiento nos sitúa, de nuevo, en el posicionamiento blanchotiano del acto de lectura como algo vinculado a la *otra* noche. El acto erótico existe porque existen ciertos límites visibles entre el sujeto y el objeto deseado. De este modo, también la lectura posee una base erótica porque se relaciona siempre con una falta. La obra de Djuna Barnes no pide una interpretación clara, sino que pone de manifiesto aquello propio de la noche que permanece incomprendible. Para Sontag, igual que para Blanchot, “en la lectura, —al igual que en el erotismo— se jugaría algo en la superficie del texto o de la piel, que se logra captar solo en la renuncia a la idea de la interpretación o penetración” (Kottow, 2022:85). Por lo tanto, el movimiento de Robin responde al anhelo de conocer y vivir la noche y es análogo al movimiento del escritor y del lector. Todos ellos, incluso Nora, pretenden capturar algo ininteligible que deja como residuo un poso melancólico.

En *El espacio literario* hay un capítulo que el autor dedica al mito de Orfeo<sup>1</sup> para relacionarlo con sus ideas sobre la escritura y la noche. Blanchot dice:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parece tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche. (Blanchot, 2002: 154)

Este fragmento nos permite ver en qué sentido Blanchot habla del deseo y de la escritura como aquello que implica un contacto con la muerte. El descenso de Orfeo es el camino que recorre Robin cada noche, como también es el movimiento que realizan todos los que aman y

---

<sup>1</sup> El mito de Orfeo y Eurídice narra el descenso al inframundo que realiza Orfeo para recuperar a su amada muerta. Las deidades del Hades, ante la fascinación por los cantos de Orfeo, ceden a devolver Eurídice al mundo de los vivos con la condición de que debe caminar tras de él sin ser vista hasta que el sol ilumine todo su cuerpo. Orfeo no puede mantener su promesa y condena a su amada a la muerte eterna.

desean. Ya sea comprender el sentido de un texto o conquistar el corazón de quien se quiere, todos nos enfrentamos a ausencias inaccesibles a las que no podemos mirar por completo. Tanto Robin como Orfeo se adentran en la intimidad de la noche para alcanzar su punto más profundo donde esperan encontrar algún tipo de sentido o de verdad. Sin embargo, ambos intentos son frustrados porque ya hemos visto en qué sentido tanto el deseo como la noche son siempre inalcanzables. Para Blanchot, pues, la obra de arte es aquello que nos pone en contacto con la *otra* noche mediante el motor de la imaginación generando tanto por el deseo como por el poso melancólico. Esta proyección anhela la transgresión del plano real y de lo conocido para llegar a la intimidad de la noche que es también conquistar el significado interno de la obra. “Sin embargo, la obra de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese «punto», descendiendo hacia la profundidad. Su *obra* es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad” (Blanchot, 2002: 155). Lo que es importante destacar es en qué sentido tanto el descenso de Orfeo como el deseo de Nora responden a la voluntad de hacer cognoscible lo nocturno mediante el lenguaje y las lógicas del mundo diurno. Igualmente, este proceso es análogo a las lecturas hermenéuticas que Sontag condena, precisamente, porque van dirigidas a “sacar a la luz” el sentido de un texto. De nuevo, conquistar el deseo, la noche o la obra de arte es un intento de censurar y controlar todo aquello que tiene lugar en el afuera de lo real y que no puede ser traducido a los sentidos de este mundo.

En este sentido, podemos afirmar que Robin es también la *otra* noche igual que lo es Eurídice. Ambas son perseguidas con la voluntad de que se sometan a la luz del día para que los otros puedan entender de forma racional sus identidades y sus deseos. Sin embargo, el centro de esta segunda noche no puede ser encarado de frente, del mismo modo que no lo permite Eurídice. Para Blanchot, la bajada al Hades es la experiencia que el arte puede ofrecernos y a través de la cual se nos puede revelar la ausencia de la noche. Lo que hace fracasar a todos los personajes de Barnes es el anhelo de querer arrojar la luz del día sobre ese fondo nocturno o, en otras palabras, querer alcanzar por completo el objeto de deseo. Esta voluntad nos resuena otra vez con el proceso de escritura y de lectura en el que el objetivo inicial es hallar un sentido de verdad. No obstante, “para el día, el descenso a los Infiernos, el movimiento hacia la vana profundidad, ya es desmesura” (Blanchot, 2002: 155), lo que nos permite recordar de qué modo el mundo deslegitima los espacios nocturnos y las manifestaciones que pasan por lo subversivo del goce, del cuerpo y de la transgresión. En este sentido, Blanchot propone la escritura como el espacio que la ausencia toma para rebelarse y como consecuencia, el lector debe renunciar a la clausura narrativa y adoptar la posición de “erótico del arte” que propone Sontag. En última instancia, la lectura de Barnes

se da desde el cuerpo en tanto que su hermetismo impide una comprensión clara y definida. A continuación, pues, vamos a explorar las distintas formas que esta noche adquiere dentro de *El bosque de la noche*.

### 3.2. *La otra noche de Djuna Barnes*

—Yo creía —dijo Nora— que la gente sólo se iba a dormir,  
o que no se iba a dormir, pero que cada uno seguía siendo uno mismo,  
ahora en cambio (...), ahora veo que la noche algo  
le hace a la identidad de una persona, incluso cuando duerme.  
(Barnes, 2022: 124)

Toda la obra de Djuna Barnes oscila entre la claridad del mundo diurno y la confusión del mundo nocturno. El espacio de Robin es el bosque en la noche. Sus deambulaciones sin rumbo se dan en un ambiente en el que las fronteras y los límites se diluyen y en el que la oscuridad se apodera de los saberes del día. En la noche, tanto los objetos como las personas pierden su integridad y las lógicas del mundo dejan de ser útiles para comprender lo nuevo que se revela. Hay, pues, una presencia de lo que Blanchot llama la *otra* noche como ese espacio liminal de lo real en el que emergen ausencias de sentido, disoluciones del ser y la muerte. La noche es, en última instancia, una experiencia paradójica similar a la del deseo. Vivir en la noche es situarse en una posición ambivalente entre lo racional y lo irracional, entre lo real y lo que se proyecta fuera, entre el sueño y la vigilia. Precisamente, esta duda constitutiva que deriva de las ambivalencias de la obra es lo que nos permite plantear la pregunta de si Robin está —o no— realmente despierta.

En primer lugar, es bastante significativo el hecho de que Barnes denomine “La sonámbula” al segundo capítulo en el que asistimos al cortejo entre Robin y su futuro marido, Felix. “Los movimientos de la joven eran un tanto cabeza por delante y ladeados; lentos, desmañados y desenvueltos a un tiempo, los amplios andares del vigilante nocturno” (Barnes, 2022: 79). Uno de los rasgos principales de los sonámbulos son los paseos dormidos en los que la persona parece físicamente despierta y por lo tanto, es un estado en el que se diluyen las fronteras entre aquello propio del día y aquello relativo a la noche. El sonámbulo se sitúa en una posición que transgrede las estructuras dialécticas propias del mundo en las que se constituye lo que es aceptable y lo que no para cada espacio. En relación al estado de vigilia, Blanchot escribe lo siguiente:

El vagabundeo nocturno, la inclinación a errar cuando el mundo se atenúa y se aleja y hasta los oficios de la noche que es necesario ejercer honestamente, atraen sospechas.

Dormir con los ojos abiertos es una anomalía que indica simbólicamente lo que la conciencia común desaprueba. La gente que duerme mal siempre parece más o menos culpable: qué hacen? Hacen la noche presente. (Blanchot, 2002: 235-236)

De este modo, el sueño es lo propio de la primera noche porque es lo que el día le reconoce y le autoriza. Ya hemos analizado en qué sentido esta relación dual permite una autorreferencialidad y una reafirmación de los dominios del poder. Ante esto, “el sonámbulo es sospechoso porque es ese hombre que no encuentra reposo durmiendo” (Blanchot, 2002: 236) y por lo tanto, se inscribe en un afuera de la noche convencional. En este sentido, podemos plantear la hipótesis de que el sonambulismo de Robin es otra de las transgresiones identitarias y metafísicas que Barnes presenta en su noche. Oscilar entre estas dos naturalezas es un movimiento análogo a la ambigüedad de género y también a la confusión entre ser humano y bestia. El personaje de Robin se mueve por la noche “como en un desmayo, despierta y al mismo tiempo pesada, con la gravedad del durmiente” (Barnes, 2022: 85). El sueño del personaje actúa, junto con el deseo, como motor de su imaginación y de su búsqueda incesante. Robin sale todas las noches para intentar alcanzar algún sentido de verdad a través de otras amantes y porque su deseo no le permite alcanzar la saciedad.

Si mantenemos el foco de atención en el personaje de Robin, detectamos que su sonambulismo converge con la idea de la *otra* noche que hemos planteado. En primer lugar, ambos son estados o espacios liminales en el que la consciencia y la identidad se desdibujan y se desvanecen. Lo que para el día es una simple actividad fisiológica y lo propio de este tiempo, para Barnes y para Blanchot es la condición de posibilidad para proyectar un más allá de lo real. El sueño es lo que permite a Robin imaginar, desear y activar su movimiento hacia las profundidades de la noche. Ya hemos visto cómo sus recorridos pueden parecerse al descenso de Orfeo en tanto que ambos quieren encontrar el punto más profundo de la segunda noche. La hipótesis del sonambulismo de Robin es interesante porque es un estado que hace presente una paradoja que no se pretende superar. Esta posición fronteriza entre los límites que establece el día es análoga a la naturaleza erótica y a lo que Blanchot llama el espacio literario. La paradoja es siempre la misma: la presencia de la ausencia. En todos los casos hay una escisión en la relación lógico-discursiva y binaria como intento de superar lo que Derrida identifica como la metafísica de la presencia<sup>2</sup>. Esta cuestión nos sirve para sostener los

---

<sup>2</sup> La metafísica de la presencia es una noción central en la teoría de la Deconstrucción que plantea Derrida. Para él, la gran determinación del ser en occidente tiene que ver con la tradición logo-fono-falo-céntrica que ha pensado la verdad a partir de la categoría de la presencia. En *La escritura y la diferencia*, Derrida plantea cómo la base de nuestra cultura se ha constituido a partir de unos paradigmas de oposiciones que en ningún caso son neutrales. En estas dualidades hay siempre

planteamientos de Blanchot en relación a los dominios que el día ejerce sobre la noche. Así pues, también podemos inscribir el comportamiento de Robin dentro de esta voluntad de tematizar la mediación, es decir, de hacer presente el hueco que emerge de la separación dicotómica del día/noche. Si el mundo diurno está edificado sobre la metafísica de la presencia, la *otra* noche es el espacio de las ausencias y de las transgresiones. Blanchot sugiere, también, que la escritura y la lectura pueden ser una forma de entrar en un estado de sueño o de trance similar al del sonámbulo en el que los lenguajes, los sentidos y los conocimientos del mundo diurno pierden su capacidad para dar sentido y representar. La obra de Barnes es en sí misma un descenso en busca de la *otra* noche y por eso no puede ser penetrada a través de la interpretación o de la lectura diurna. Como ya hemos visto, el deseo es lo que impulsa al sujeto a buscar algo más allá de sí mismo en el momento en que adquiere conciencia de sus propios límites y carencias. Esta falta se vincula con una pérdida de identidad y de unidad en la que las fronteras del yo se disuelven en los andares nocturnos. De aquí que Nora sienta como una amputación la pérdida de su amada.

En última instancia, Robin es arrojada al espacio nocturno por la fuerza del deseo en el que experimenta una transformación casi aniquilante. Esta suerte de animal noctívago en el que se va metamorfoseando toma forma física en el combate final con el perro de Nora. “En la noche siempre hay un momento en que la bestia debe oír a la *otra* bestia. Es la *otra* noche” (Blanchot, 2002: 152). Pareciera, entonces, que este personaje es en ella misma la *otra* noche, alguien inalcanzable por nadie que se diluye entre diferentes formas e identidades porque lo que manifiesta es la forma de ese vacío. Robin quería alcanzar el fondo de la noche y en su descenso termina por encontrarse a “ella misma pero convertida en la otra” (Blanchot, 2002: 153). Ante el perro de su amante, Robin se diluye en una forma de impersonalidad en la que todo ha sido perdido porque lo único que puede manifestarse en la noche es la forma de la ausencia. Además, la metamorfosis hace evidente esta imposibilidad de llegar al centro y de capturar el sentido o al deseo de forma íntegra. En definitiva, “en la noche se encuentra la muerte, se alcanza el olvido. Pero esta otra noche es la muerte que no se encuentra, es el olvido que se olvida, que en el seno del olvido es el recuerdo sin reposo” (Blanchot, 2002: 148). La noche es una forma de muerte en la que el yo se enfrenta a la aniquilación de su identidad y de su memoria en la que el olvido toma forma de vacío. Ni el deseo ni la otra noche permiten ser penetradas por completo. Recuperando el vínculo con la escritura,

---

una jerarquía en la que una de las partes adquiere una superioridad en términos de valor, de verdad y de poder. Así pues, el poder de lo presente va asociado a la verdad de todo aquello que puede ser estudiado siguiendo un método científico.

Blanchot admite que “para descender a ese instante Orfeo necesitó el poder del arte” (Blanchot, 2002: 159), del mismo modo que Robin necesita del deseo para su movimiento por la noche.

Si centramos ahora el foco de atención en Nora, vemos que su experiencia nocturna es radicalmente distinta a la de su amante. Podríamos afirmar que en ella, el deseo se vincula con la voluntad de inscribir el comportamiento de Robin en el lenguaje conceptual. Nora vive en el día y su gesto más importante es el que Barnes nos presenta en el capítulo cinco titulado “Vigilante, ¿qué hay de la noche?”. En él, asistimos a una conversación entre el doctor y Nora en la que se lanzan una de las grandes cuestiones de la obra: “Doctor, he venido a pedirle si puede contarme todo cuanto sepa acerca de la noche” (Barnes, 2022: 123). En primer lugar, este gesto es fruto del poso melancólico que siente Nora por la pérdida constante de su amada. Ella siente la falta como algo constitutivo de su identidad y por este motivo, hace lo posible para entender a Robin y así poder seguirla y retenerla. Ante esta pregunta, el doctor Matthew O’Connor responde: “te explicaré cómo el día y la noche están relacionados por su división” (Barnes, 2022: 124). Asistimos, entonces, a la historia que el doctor le cuenta sobre la noche como una especie de “cara-b” del mundo en la que se revela lo oscuro, lo caótico y lo confuso. En este sentido, Nora adquiere consciencia de que su naturaleza no coincide para nada con la de Robin y que “las que del día hacen noche, las jóvenes, las drogadictas, las libertinas, las borrachas y la más desdichada de todas, la amante que vela la noche entera, inmersa en el miedo y la angustia. Ésas no podrán jamás volver a vivir la vida diurna” (Barnes, 2022: 139).

De algún modo, el personaje de Nora también actúa como Orfeo. En este caso, la analogía se da por ese deseo de sacar a la luz y de someter a la otra a las lógicas del día. Lo que quiere Nora es hallar el sentido de las huidas de su amante, quiere entender la *otra* noche porque quiere entender por qué Robin se va cada noche.. Su posición resuena con la posición del lector tradicional ante la obra de Djuna Barnes con esa voluntad de comprender lo que se narra. En este sentido, Wittig escribe:

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no solo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la consciencia. (Wittig, 2016: 54)

Entonces, la frustración de Nora deriva de esta incapacidad de alcanzar el sentido o, lo que es lo mismo, de alcanzar a Robin. De nuevo, el final nos revela que Robin y Eurídice son en

manifestaciones de la noche alejadas de lo real y por lo tanto, siempre inalcanzables. Nora dice: “Ahora basta; se ha terminado. Ella dormía, y yo la desperté de un bofetón” (Barnes, 2022: 200). Este gesto es otro de sus intentos de alejar a la otra de este afuera del mundo para que en sus noches se comporte como alguien que asume los comportamientos del día. Ella lo que quiere es que la otra duerma durante la noche. El deseo de Nora es siempre vivido desde el poso melancólico porque aquella a quien ama siempre se encuentra lejos. ¿Cómo puede el deseo generar tanta angustia?

#### 4. LO ERÓTICO COMO FETICHE

Ahora nos adherimos a la vida  
con nuestro último músculo: el corazón.  
(Barnes, 2022: 77)

A menudo, el lector tiene la sensación de poder acceder al centro del texto y conquistar su sabiduría y conocimiento más íntimo. De forma análoga, quienes escriben creen ser capaces de establecer una unión sin fisuras entre ellos, el sentido de sus obras y el mundo exterior. Sin embargo, ambas posiciones comparten con los amantes la frustración de no poder superar la distancia que el deseo les impone. En este sentido, el acto erótico comparte con la actitud estética un impulso hacia la unión, es decir, hacia la clausura de algo autónomo con sentido propio y completo. Chantal Maillard habla de esta cuestión de la siguiente forma:

La actitud estética es lúdica: libre, es decir, que su propósito reside en la actividad misma, por lo que de ella resulta un intenso placer. Dicho placer no proviene de la anticipación (ideal) del resultado de la acción, sino de la acción misma. Sólo hay placer en la acción cuando las fuerzas no se activan por alguna finalidad externa; el placer sólo emerge de la acción cuando la finalidad es intrínseca a la misma. La explicación es simple: para que haya placer se requiere que la mente no esté dissociada, que todas las facultades se concentren, ocupadas en un mismo objeto. La concentración es un estado de unidad, y del sentimiento de plenitud que lo acompaña deriva el placer. La presencia de un objetivo cualquiera, por el contrario, obliga a la mente a dissociarse, perdiéndose así la unidad y el consiguiente estado de satisfacción interior. (Maillard, 2017: 93)

Esta pérdida de unidad es el motor de la acción dentro de la obra de Djuna Barnes. Tanto Nora como Robin no pueden parar de buscar algo que de repente reconocen como una falta constitutiva de su ser. Cada uno de los encuentros amorosos corresponde a un fetiche erótico, es decir, son pequeños golpes de luz que, en medio de la oscuridad y la hostilidad de la noche melancólica, generan la ficción de haber encontrado justo la pieza que les faltaba. Además, estos momentos de lucidez dan la sensación de que el texto no es tan hermético como se

pensaba y que la obra de Barnes, como toda obra de arte, contiene en su interior un sentido definido. Sin embargo, siguiendo las ideas planteadas anteriormente por Blanchot, nos alejaremos de la concepción referencial del lenguaje para dejar de analizar la obra de Barnes en tanto que símbolo de algo. Frederic Jameson, en sus estudios acerca de la estructura alegórica constitutiva de los textos del tercer mundo, nos plantea la cuestión de cómo la novela modernista y realista permitió a occidente camuflar la escisión lingüística y metafísica mediante la clausura narrativa. Una de sus afirmaciones más centrales es que “estamos familiarizados, después de todo, con los mecanismos de autorreferencialidad de la literatura occidental contemporánea” (Jameson, 2011: 192), lo que implica pensar en la preexistencia de un sentido interno de las obras que debe ser desvelado por el lector. Esta lectura hermenéutica de la novela se vincula con la idea de que en el centro de la obra de arte se condensan ciertas marcas de los valores humanos universales. Así pues, el símbolo es el encargado de generar la ficción de unidad y de referencialidad lingüística que nos permite clausurar la narración con el hallazgo de un sentido claro. En contraposición, la estructura alegórica que Jameson plantea está edificada sobre la reivindicación de la propia artificialidad de la escritura. En este sentido, la alegoría sostiene y da forma presente a una ambivalencia y a una multiplicidad de sentidos que ponen en evidencia la ficción de la clausura narrativa. A continuación, vamos a plantear *El bosque de la noche* como un texto que no pretende irradiar un significado interior y preexistente a su lectura, precisamente, porque ha dejado de participar de la referencialidad lingüística del mundo diurno. En este marco analizaremos cómo se relaciona todo esto con la estructura del deseo y de qué forma se manifiesta Eros en la obra de Djuna Barnes.

#### 4.1. La estructura erótica

No me diga que lo que estaba ausente no le había enseñado  
el valor de lo que estaba presente.  
(Barnes, 2022: 54)

Según Simone Weil, amar puramente es ser capaz de sostener la distancia entre uno y lo que se ama en ese impulso de unirse al otro. “Amor, dolor de la existencia separada. Dos seres quieren ser uno, pero si fueran uno, ese único se amaría a sí mismo, y ¿qué pesadilla hay peor que ésa? “ (Weil, 2023: 49). Ya Safo planteó a Eros como el deseo por lo que falta, una carencia que impulsa al amante a volverse hacia el exterior e intentar alcanzar el objeto amado. Sin embargo, la naturaleza misma del deseo hace que se presente como una

experiencia paradójica -y siempre frustrada-, en el que Eros se desplaza sin cesar por el hueco que marcan los límites de quienes se desean. “Cuando te deseo, parte de mí desaparece: mi deseo por ti forma parte de mí” (Carson, 2020: 62), lo que implica que el sujeto experimente una nostalgia de totalidad y una fisura en su propia identidad. Eros es un conflicto de fronteras porque genera en el sujeto un impulso de recuperar su integridad sin caer en el dominio del otro. El pensamiento weiliano concibe el amor, igual que Safo concibió a Eros, como una ambigüedad formada por dolor y placer, por necesidad y privación en el momento en que el sujeto toma conciencia de la imposibilidad de alcanzar lo que quiere.

De nuevo, podemos considerar que la estructura erótica reposa sobre una construcción tripartita en la que se pone en juego la presencia de aquello que permanece ausente e inalcanzable. Porque el deseo lo es respecto de una carencia, la imaginación es el motor de ese lanzamiento al vacío, es el acto a través del cual el sujeto se proyecta desde su condición presente hasta más allá de sus límites conocidos. Imaginar es proyectar más allá de la frontera del plano real, es ansiar esa fusión con la presencia del otro que a su vez, es la recuperación de aquello que el sujeto deseante cree haber perdido. Esta idea de totalidad ya se nos expone en el *Banquete* de Platón en donde Aristófanes cuenta la historia de cómo Zeus dividió al ser humano en dos mitades debido a su gran ambición de poder. El discurso nos dice que originalmente, el ser humano era un organismo esférico formado por la unión perfecta de dos personas. De este modo, esa división fracturó el estado natural del ser y lo condenó a una búsqueda incesante de su otra mitad. Podemos extraer entonces, la idea de que el deseo cambia al amante en tanto que le permite ver y echar de menos algo del que no sabía que carecía anteriormente. Esa nueva autoconciencia es echar la vista atrás y darse cuenta de la presencia de algo ausente que es deseable recuperar. Este nuevo descubrimiento, más que una sensación pesimista, se le aparece al amante como un engrandecimiento del ser porque percibe una visión repentina de un yo más verdadero y más completo. “Los poderes de la imaginación, cómplices de esa visión, evocan posibilidades más allá de las reales. De repente, empezamos a ver con claridad un yo que nunca habíamos conocido antes y que ahora nos da la impresión de ser el yo verdadero” (Carson, 2020: 67). La imaginación actúa en el acto erótico como la fuerza que genera ese salir corriendo, ese movimiento de búsqueda y captura de aquello que se quiere tener.

Sin embargo, el deseo también tiene límites de realización. El ser que sale de sí mismo se encuentra ante un abismo metafísico entre el plano real y el plano mental o ilusorio que proyectaba esa unión. La fusión erótica aniquilaría al deseo, porque este sólo existe en relación a una falta, a una ausencia que se persigue sin parar. El impulso del deseo es el de

llegar a un fin, capturar lo que se quiere y cesar, pero esto implicaría la destrucción del objeto deseante y del propio eros. Así pues, el objetivo es mantener presente y viva la distancia y el espacio para que el deseo pueda sobrevivir, es decir, seguir rebotando entre los límites del amante y del amado. Esta imposibilidad de clausura es lo que hace que el deseo se irgue sobre un poso melancólico que es la amargura de esas aguas oscuras y estancadas en el fondo de toda ilusión. Precisamente, este pozo de tristeza es lo que nos permite hablar de lo erótico como un descenso, como un acto expansivo hacia las profundidades y fronteras del plano real. Hablamos, en última instancia, de un concepto metafísico en tanto que se trata de una pulsión de trascendencia, una necesidad de ir siempre más allá de lo que hay. La poeta Sara Torres escribe:

lo que declina ¿decae?  
se transforma desde un estado anterior hacia un  
ya-no-ser la igual forma  
ha decaído pues fue incapaz de repetirse  
sus cualidades cambiaron de manera insoportable. (Torres, 2021: 89)<sup>3</sup>

Retomado el hilo de estos versos, la naturaleza ambivalente del deseo cobra presencia de nuevo porque lo erótico existe de forma simultánea en el aquí del cuerpo y en el más allá de la fantasía. Precisamente, *phantasia* nos remite a la idea de revelar o hacer visible algo que antes no se era capaz de conocer y que va ligado a esa transformación y autoconciencia que el amante adquiere al comprender sus límites, su vacío y su anhelo de unión con el otro. Sin embargo, esta iluminación poco tiene que ver con la adquisición de un conocimiento más verdadero y más objetivo sobre el mundo o sobre uno mismo, sino que se trata de una revelación nocturna, de un tipo de conocimiento subversivo alejado de la referencialidad lingüística y de lo normativo e ideológico del mundo diurno dominante. Todo el poder que Blanchot vincula al espacio artístico por ser una apertura a otras formas de saber es lo que podemos relacionar también con el deseo. De aquí que la censura erótica se presente como una de las formas de control más naturalizadas y más vinculadas a lo moral en lo que entendemos por Occidente. En última instancia, descender al pantano del deseo es como buscar la *otra* noche de Blancot o la *otra* fiesta de Roberto Juarroz.

Esta concepción del deseo vinculado a la mística implica, como hemos visto, un trabajo imaginativo e intelectual de expansión del yo. El salir de una misma conlleva una transformación, una muerte del estado original de la amante para llegar a otro sitio y a otra verdad. Lo erótico es eufórico en tanto que es la manifestación de un estado que no se adecua

---

<sup>3</sup> Versos del poema *Declinación* que se encuentra completo en *El ritual del baño*.

a la realidad, precisamente, porque desborda sus fronteras. Estas ideas nos permiten acercarnos a la incógnita de la búsqueda incesante de Robin en *El bosque de la noche*. El movimiento de este personaje casi sonámbulo está regido por las leyes de la noche, es decir, por el deseo que subvierte la lógica diurna y las fronteras del mundo *real*. De aquí que la reacción de Nora no sea la de salir detrás de su amada y retenerla, sino la de tratar de entender y de comprender su otro mundo y lenguaje. El deseo de Robin tiende siempre a ir más lejos y cobra forma de espiral en tanto que es una obsesión que no puede terminar nunca. Podríamos plantear la analogía entre este estado sonámbulo y el éxtasis de la mística en el sentido que ambos activan un ir más allá de lo terrenal en busca de otra forma de conocimiento. De este modo, vamos a proponer el concepto de fetiche para hacer referencia a esa iluminación o revelación que el acto erótico genera en el sujeto. En un contexto melancólico, la presencia del fetiche de lo bello actúa como un caramelo que calma la amargura de la ausencia. De repente, hay una sensación de haber encontrado justo lo que se andaba buscando y que es aquello que puede generar un efecto de plenitud similar al éxtasis. Esta evocación de integridad es siempre temporal y finita, pero constituye la cara dulce de la paradoja erótica al sentir que hemos encontrado justo la representación de aquello que nos faltaba.

Como hemos visto, el deseo está conectado a una muerte en sentido doble. En primer lugar, hay una transformación y una pérdida del estado inicial en el acto de capturar algo más allá de lo real. Sin embargo, la búsqueda es siempre frustrada porque el deseo no puede ser alcanzado ni completado nunca. Se nos hace presente una ausencia infinita, un hueco vacío que es esa segunda muerte. Ante estas pérdidas hay, igual que en la muerte física, un proceso de duelo que puede verse transformado en un estado melancólico vinculado a la sensación de que hay algo que siempre falta. A continuación, analizaremos cómo se nos aparece el fetiche de lo erótico en medio del ambiente melancólico que constituye *El bosque de la noche*.

#### 4.2. Lo erótico en El bosque de la noche

La verdad no existe, y tú la has instalado entre vosotras.  
(Barnes, 2022: 189)

Que la otra siga siendo otra. Esta es la violencia que Nora no puede perdonarle a Robin. Eros se interpone en este vínculo para hacer evidentes los límites de ambos personajes e impedir su fusión. Cuanto más se acerca una, más lejos se va la otra. Perseguirse y repelerse constituyen los dos polos de la paradoja erótica de *El bosque de la noche*. Ya hemos visto

cómo el poso melancólico actúa como motor del deseo en tanto que genera la necesidad de buscar aquello que nos falta. Dentro de este ambiente marcado por una tristeza profunda y sosegada, el libro nos ofrece episodios de mucha energía reveladora en los que experimentamos una plenitud similar a la del orgasmo o a la de la experiencia mística de unión con Dios. Estos momentos son los que vamos a identificar como *fetiches eróticos*, precisamente porque dan la sensación de haber capturado el deseo y de haber alcanzado una plenitud más verdadera. Estos golpes de luz aparecen de repente en medio del poso melancólico para revelar un sentido que escapa del orden diurno e ideológico del mundo, precisamente, porque es un conocimiento que pasa por el cuerpo y que permite conectar con algo existencial. La presencia del fetiche es la búsqueda apasionada de la belleza para calmar la angustia que sienten los personajes de Djuna. Sin embargo, el deseo presenta una naturaleza constitutiva muy clara: es “preciso (en su objeto), frustrado (en su intento), eterno (en el tiempo)” (Carson, 2020: 60). En este sentido, vamos a analizar qué aspectos de la estructura erótica generan más sufrimiento a las dos protagonistas de la obra de Barnes.

#### 4.2.1. Robin

—No me esperes— diría.

(Barnes, 2022: 99)

La violencia para Robin proviene del carácter perpetuo e inalcanzable del deseo. Ella siempre quiere algo diferente de lo que tiene y esta necesidad se manifiesta a través del bucle constante de huidas y retornos. En última instancia, Robin actúa como Eros en tanto que rebota de corazón en corazón dejando tras de sí una falta visible en sus amantes. Nadie consigue aturar su movimiento, porque detenerla implicaría su muerte y porque ella siempre anhela algo más. Deambular sin rumbo es la prueba de que el deseo tiende siempre a lo eterno y que la presencia de la otra nunca va a ser suficiente. A la vez que Robin alcanza un nuevo fetiche erótico —que son todas las amantes que desea— ya se está proyectando hacia otros lugares desconocidos. Así pues, este personaje nos recuerda la naturaleza ambivalente del Eros sáfico porque “su presencia le resultaba a Felix dolorosa y, simultáneamente, motivo de felicidad” (Barnes, 2022: 79). En última instancia, Robin es la ausencia hecha presencia dentro de la obra y como tal, es una figura que transgrede y problematiza todas las fronteras conceptuales y de significación que configuran el mundo. Siri Hustvedt, en su prólogo, nos habla de Robin como “una criatura liminal que no es ni lo uno ni lo otro, sino que está en el

umbral de lo humano y lo animal —«una mujer que es bestia volviéndose humana» —, del sueño y la vigilia —el sonámbulo —, y del género, «una chica alta con cuerpo de muchacho» (Barnes, 2022: 10). A lo largo de la obra nos encontramos ante una confusión pronominal en torno a este personaje que sirve para cuestionar las taxonomías naturalizadas como la ontología de la sustancia y las definiciones inamovibles del ser para situarnos en un nuevo espacio que es el lugar de la *otra* noche. Esta suerte de identidad fluida adquiere su máxima expresión en el último capítulo en el que Robin parece que se transforma en animal en un enfrentamiento con el perro de Nora. La escena final, que ya hemos vinculado a la *otra* noche blanchotiana, es absolutamente desgarradora porque condensa todas las fracturas que Barnes ha ido planteando y por este motivo, podemos formular un nuevo enfoque de lectura de este final.

Que el acontecimiento tenga lugar en una capilla en plena noche nos permite situarnos en medio de un espacio tenebroso a la vez que ligado a lo sagrado. La metamorfosis de Robin podría vincularse con la transformación que sufre el sujeto en el proceso del enamoramiento, es decir, a la muerte del estado originario del amante que lo empuja hacia un plano más allá de lo real. Como ya hemos visto, el deseo, mediante la imaginación, moviliza una proyección de otro estado de realidad que necesariamente implica la destrucción del estadio anterior. Los fetiches de Robin son el resultado de la búsqueda incesante de belleza para calmar su sensación de falta constante. Sin embargo, “el momento tan largamente esperado ha sido alcanzado y ahora sólo hay tristeza” (Leader, 2014: 26), una tristeza que aquí hemos vinculado con el estado melancólico y que es el motor del mismo deseo. Así pues, la búsqueda persistente de Robin la conduce hacia la oscuridad del bosque en la noche, hacia un lugar donde todas las fronteras se difuminan y en donde los mecanismos de conocimiento del mundo diurno ya no permiten explicar nada. De nuevo, el pensamiento mágico que plantea Joan Didion remite a esta idea de la activación mental que generan tanto el amante como la persona en duelo para proyectar e imaginar una situación distinta más allá de lo real. El hueco que deja Robin — es decir, el hueco que deja Eros — se asemeja a la ausencia que deja el muerto y por este motivo podemos establecer conexiones entre los relatos de duelo y los de enamoramiento ya que ambos responden al anhelo de hacer presente al otro.

La escena final es en sí misma un nuevo fetiche porque, sin entender nada, asistimos a una especie de revelación de un sentido y de un estado absolutamente nuevo y similar al de *la petite mort*. Este golpe de luz implica, como hemos visto, un pensamiento mágico que se vincula con una suspensión del presente real para contactar con otros sentidos, otros lenguajes y otros mundos. Robin ha dejado de ser Robin justo en el momento en el que, por

primera vez, es ella la que sale corriendo detrás de Nora. Esta forma de unidad momentánea entre las dos es el clímax del deseo dentro de la obra y, en última instancia, es una conexión de lo místico y lo sagrado con las profundidades de lo erótico y del cuerpo. La escena final es el espacio de la *otra* noche de Djuna Barnes, porque lo que se manifiesta en esta culminación del deseo es su propia aniquilación, es decir, la ausencia hecha presente. Robin no puede ser ni capturada ni comprendida porque es la forma que adquiere la ausencia, el deseo y el otro sentido de la noche dentro de la obra. Además, Robin es también el espacio que Blanchot reserva a lo literario porque en él se percibe otro mundo con otros sentidos y otras lógicas. “Felix pensó: «Tiene el tacto de los ciegos que, porque ven más con los dedos, su mente olvida más»” (Barnes, 2022: 79). El ojo como metáfora del conocimiento científicista y de las lógicas de poder del mundo diurno y que en la obra de Barnes ha dejado de poder ver porque es de noche. Robin, como sonámbula, vive y experimenta otros tipos de conocimientos que pasan por el cuerpo y que escapan del orden del mundo.

#### 4.2.2. Nora

—Ella es yo misma. ¿Qué debo hacer?  
(Barnes, 2022: 180)

Si nos centramos ahora en Nora vemos que su aflicción está vinculada con el abandono. Este personaje se encuentra en un estado de duelo perpetuo porque su amante desaparece cada noche. Lo que realmente la lleva a vivir en un poso melancólico es la incapacidad de clausurar esta pérdida en tanto que Robin siempre termina regresando. Este *estar-ausente* de la amante es lo que genera en Nora una necesidad de retener a la otra porque hay siempre un miedo a la pérdida definitiva. “He sido amada —continuó—, amada por algo extraño que me ha olvidado” (Barnes, 2022: 121). Este abandono de lo vivido es lo que permite a Robin adentrarse a la noche como lo haría alguien dormido, es decir, a través de una suspensión de su presente real y de su memoria.

Es evidente que el deseo de Nora es estar con Robin. Sin embargo, lo radicalmente desgarrador se genera en la capacidad que tiene una de olvidarse momentáneamente de la existencia de la otra y salir a buscar algo diferente. En este sentido, el estado melancólico es aquello que activa el deseo de unión con la amante y la necesidad de comprender el espacio de la noche. “Robin puede ir a cualquier lugar y hacer cualquier cosa —prosiguió Nora—, porque se olvida, y yo no puedo hacer nada y debo quedarme donde estoy, porque recuerdo” (Barnes, 2022: 208). Nora no puede dejar de pensar su vida a través del vínculo con la otra y

este estado de enamoramiento está constituido sobre el hecho de que la otra es capaz de olvidarla y desvincularse de ella. Durante el día, las amantes están juntas y sienten la plenitud de la complementación en donde “todo lo demás cae en la insignificancia” (Carson, 2020: 214). Nora siente una especie de amputación cuando llega la noche, precisamente, porque ha integrado a Robin como parte de su identidad y de su cuerpo. Así es como Barnes nos plantea esta sensación de unidad entre las dos:

En el corazón de Nora reposaba el fósil de Robin, la entalladura de su identidad, y a su alrededor, para sustentarlo, circulaba la sangre de Nora. Así el cuerpo de Robin jamás sería desechado ni corrompido, y jamás dejaría de ser amado. (Barnes, 2022: 96)

Lo violento para Nora es que es incapaz de preservar su integridad y sus límites en el acto erótico porque no puede evitar mantener la distancia justa para que su deseo por Robin pueda sobrevivir. Como dice Simone Weil, “amar presupone necesitar al otro, pero sin el deseo de dominarlo, lo cual exige establecer la distancia justa para no acabar dependiendo de él” (Weil, 2023: 27). En este sentido, el estado melancólico aparece cuando la falta de algo que se siente como propio conlleva una rebaja del yo y una grieta en la integridad de la persona. La sensación de ausencia constante se satisface con el fetiche erótico del regreso con el que se genera un efecto de unidad y felicidad vital que siempre es temporal. Robin es “la efímera eterna” (Barnes, 2022: 179) porque es el deseo siempre inalcanzable que sólo se presentará ante sus amantes en forma de ausencia. En el fondo, lo que más desea Nora es ser recordada por alguien a quien ha amado mucho y estas son las palabras que lanza desde su desgarró más íntimo:

—Oh, Matthew... No sé qué hacer. ¡No sé hacia dónde dirigirme! Dile, si la ves alguna vez, que siempre la llevo en mis brazos... y que así será, para siempre jamás, hasta la muerte. Dile que haga lo que tenga que hacer, pero que no se olvide. (Barnes, 2022: 205)

## 5. CONCLUSIÓN

¿Por qué no descansas, ahora que ya sabes de qué se trata en este mundo,  
ahora que ya te has enterado de que no se trata de nada?  
(Barnes, 2022: 175)

Precisamente, esta conclusión no se trata de nada. Realizar un estudio sobre *El bosque de la noche* mediante las ideas de Blanchot está condenado a la imposibilidad de sentenciar un sentido clausurado final. Sin embargo, esta ausencia no es para nada una falta de saber o de concreción en su contenido. Lo que se revela a través de la puesta en relación del deseo, la melancolía y la escritura es la presencia de tres ausencias que convergen entre sí y que

ejercen resistencia a la hora de ser inscritas en las lógicas del mundo. Así pues, lo que se ha intentado con este trabajo ha sido abrir un espacio para que la ausencia pueda manifestarse y salir a pasear de la misma forma que lo escribe Cristina Peri Rossi en “La falta”. Aquí su poema:

Hay gente que le pone nombre  
a su falta  
les falta Antonio o Cecilia,  
un viaje a África  
o un millón de pesetas  
un pisito en la playa  
o una amante  
un éxito en la lotería  
o un ascenso en el trabajo.

Los que sabemos que la falta  
es lo único esencial  
merodeamos las calles nocturnas  
de la ciudad  
sin buscar  
ni un polvo  
ni una diosa  
ni un Dios  
Sacamos a pasear la falta  
como quien pasea un perro

Hemos visto cómo la forma que toma la ausencia en la escritura de Djuna Barnes puede estar íntimamente ligada al estado melancólico que configura su vida. Este hecho es constitutivo de la literatura escrita por mujeres o por identidades disidentes porque en estos casos, lo político y lo privado no pueden separarse con tanta facilidad. El hermetismo de Barnes proviene del rechazo a la referencialidad y a la clausura narrativa que es el tipo de lectura que el mundo diurno y patriarcal ha autorizado. Sin embargo, las fracturas y las ausencias que toman presencia en este trabajo tampoco traen consigo ningún tipo de saber esencial. Simplemente aparecen y *son*, como algo que se encuentra fuera de nuestra capacidad diurna de comprender y que a través del arte y del deseo pueden adquirir forma. El espacio de lo erótico, de lo literario y de lo melancólico son la *otra* noche de Blanchot porque presentan una falta que es eterna, inalcanzable, pero también vitalista. La vitalidad propia de los fetiche que, en su paso por el cuerpo, por el goce y por la lectura, dejan tras de sí un anhelo de alcanzar otro tipo de belleza, de dolor y de escritura.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Barnes, D. (2022). *El bosque de la noche*. Seix Barral.

Barthes, R. (2021). *Diario de duelo*. Paidós.

Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional.

Blanchot, M. (2018). *Thomas l'Obscur*. Flâneur.

Carson, A. (2020). *Eros dulce y amargo*. Lumen.

Derrida, J. (2013). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

Didion, J. (2015). *El año del pensamiento mágico*. Literatura Random House.

Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. En J.Strachey (Ed.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916)*. The History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, p. 243-258

Jameson, F. (2011). La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional. *Revista de Humanidades* (23), 163-193.

Kottow, A. (2022). *Fronteras de lo real. Ensayos sobre literatura, enfermedad y psicoanálisis*. Hueders.

Leader, D. (2014). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Sexto piso.

Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral.

Torres, S. (2021). *El ritual del baño*. La Bella Varsovia.

Weil, S. (2023). *El amor*. Hermida editorial.

Weiss, A. (2014). *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*. Egales.

Wittig, M. (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.