



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2023-2024

“El somieig en el cor de París”

**La imatgeria espacial de la ciutat a l'univers narratiu
de *La casa flotant* d'Anaïs Nin**

Alumne: Ainhoa Tojo García

Tutor: Antoni Martí Monterde



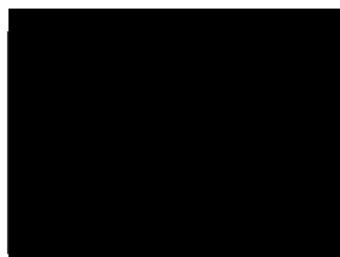
Barcelona, 18 de juny del 2024

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc 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 __18 de juny de 2024__

Signatura:



RESUM:

La casa flotant, recopilat dintre de *Dins d'una campana de vidre* (1948) d'Anaïs Nin, presenta un relat d'aparences il·lusòries que recorre el dia a dia d'una dona que habita en una barca situada al Sena, a París. La protagonista, de nom desconegut, adopta la figura del flâneur per a transitar per diversos indrets de la ciutat, centrant-se en l'exploració del desig oníric que li proporciona les ondulacions de l'aigua dins de la barca. En aquest treball, l'interès radica en comprendre la ciutat com un signe, gest que serà acompanyat per la problematització que ofereixen diferents textos de Benjamin, Simmel, Barthes, entre altres pensadors. En essència, es vol desplegar una articulació sobre les imatges dels límits de la ciutat i, en aquest sentit, crear una lectura possible de l'univers fictici que evoca Anaïs Nin.

Paraules clau: Anaïs Nin, el Sena, barca, desig, flâneur

ABSTRACT:

Houseboat, compiled in *Under a Glass Bell* (1948) by Anaïs Nin, presents a story of illusory appearances that portrays the everyday life of a woman who lives in a barge located in the Seine, in Paris. The protagonist, whose name remains unknown, adopts the figure of the flâneur to travel through several places of the city, focusing on the exploration of the dreamlike desire provided by the waves of the river alongside the barge. In this work, the interest lies in understanding the city as a sign, a gesture that will be accompanied by the difficulties expressed by different texts written by Benjamin, Simmel, and Barthes, amongst other thinkers. Furthermore, the aim is to unfold an articulation of the images of the city's limits and, in doing so, create a possible reading of the fictional universe evoked by Anaïs Nin.

Key words: Anaïs Nin, the Seine, houseboat, desire, flâneur

“Al món dels somiadors hi havia solitud: les exaltacions i les alegries venien en el seu moment de preparar-se per viure”

Anaïs Nin, *Fills de l'Albatros*

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ.....	1
1. 1. Qüestions preliminars.....	3
2. LA CONDICIÓN DE TRANSEÜNT EN “LA CASA FLOTANT”.....	6
2. 1. La flânerie de l'evasió.....	8
3. LA METAFÍSICA ONÍRICA DELS ESPAIS.....	11
3. 1. El rovell de l'esperit i l'espai de la ciutat.....	12
3. 2. La fam onírica i l'espai de la barcaassa.....	15
4. CONCLUSIÓN.....	20
5. BIBLIOGRAFIA.....	22
6. APÈNDIX.....	24

1. INTRODUCCIÓ

Anaïs Nin aterra a una grisa Nova York amb voluntat de fugir de París després de l'esclat de la Segona Guerra Mundial l'any 1939. A la fi de gairebé quinze anys residint a París, torna a la ciutat en què es va instal·lar en la seva joventut. Tot i que Nin va néixer a Neuilly-sur-Seine l'any 1903, va iniciar una ruta per diferents localitats, atès que el seu pare, Joaquim Nin, va desentendre's de la seva família, obligant-la a travessar l'Atlàntic fins a Nova York en la troballa d'una vida més estable. Posteriorment a l'absència paterna, decideix casar-se i marxar a París per aventurar-se en l'univers bohemí i artístic que semblava prometre la capital francesa.

Els desplaçaments de l'autora produeixen una escriptura marcada per un moviment transatlàntic. Comença a gestar unes ficcions breus a París el 1937 fins al 1942 que, un cop establerta al sòl americà, l'any 1944 decideix publicar a la impremta Gemor Press sota el nom de *Under a Glass Bell*. Malgrat que la major part de la seva obra literària no va ser publicada fins a la dècada dels seixanta per Alan Swallow —sobretot la publicació dels dietaris en set volums i les novel·les en el compendi anomenat *Cities of the Interior* (1959)—, *Under a Glass Bell* (1948) va significar un preàmbul iniciàtic en la seva incursió literària (Franklin, 1979: 40). Més tard, la recopilació va ser modificada el 1948, alterant la seqüència d'ordre de les vuit històries ja incloses per introduir-ne cinc més (Franklin, 1997: 459-479). Així doncs, serà aquesta versió la que es publica i es tradueix per Ferran Ràfols Gesa en català com a *Dins d'una campana de vidre* (2012) a LaBreu Edicions.

Dins d'una campana de vidre (2012) presenta una sèrie de 13 de relats construïts en una constel·lació que es connecta a través de les reflexions sobre les experiències que volten l'urbs, majoritàriament se situen a París, d'altres a Nova York, però es poden assumir com a narracions urbanes, és a dir, tot passa en marge a la ciutat. En aquest espai d'aparences volàtils, circulen uns individus de característiques singulars que intenten subsistir en un medi que els hi és desfavorable. Són epopeies d'una realitat convulsa i fragmentada que recorren una escriptura impregnada de símbols i sensualitats, tornar-se transgressors per la voluntat discursiva d'igualar un estil realista sota una tendència més onírica. En altres paraules, tot esdevé real i tot es constitueix com a somni.

El conte que s'abordarà pel treball, batejat com *La casa flotant* —en anglès titulada com a *Houseboat*—, recorre l'exili d'una barcaassa situada al Sena. Una ordre policial adverteix que tots els bots situats en el cor de la capital, han de marxar a altres punts de perifèrics de París a causa de la visita del rei d'Anglaterra. El relat narra els dies abans de l'ordenança, explicant la quotidianitat travessada per episodis d'aparença vaporosa, onírica, fins a l'esdeveniment final, on l'embarcació acaba en un cementiri de vaixells per ser arreglada.

Precisament, a partir del que s'exposa en aquesta epopeia, es troba una voluntat d'entendre com s'articulen les imatges dels límits de la ciutat i, en aquest sentit, crear una lectura possible de l'univers fictici que evoca Anaïs Nin en *Dins d'una campana de vidre*, més concretament, en el text de *La casa flotant*. Davant de la brevetat física i temporal de l'exercici, es va seleccionar i delimitar l'anàlisi de la primera història del recull com a tast inicial de les problemàtiques que es tracten a l'obra en conjunt, examinant una de les possibles línies d'investigació que es poden desenvolupar en altres espais teòrics.

Així mateix, l'examinació es planteja, arran d'una lectura crítica del conte *Una casa flotant* (1948), per dur a terme una especulació interpretativa sobre la posició del narrador en la història, atès que s'estableix com a porta d'entrada per a mostrar el que va passant al llarg de les pàgines. Aquest gest serà acompanyat per la problematització de la figura del flâneur dels textos de W. Benjamin a *Libro de los pasajes* (2005) i D. Frisby a *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas* (2007), per a arribar a pensar com s'utilitza el passejant en el moviment surrealista a través de l'assaig *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1971) de W. Benjamin; posant com a exemple *El Campesino de París* (1979) de L. Aragon.

Addicionalment, per a consolidar aquesta premissa, es parlarà atenció en la manera que es creuen els marges per a una possible via de comprensió en els símbols i en les imatges que s'evoquen. D'una banda, qüestionar com s'explicita la superfície urbana a través de les obres de *El Individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura* (1986) de G. Simmel i D. Frisby a *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (1992). D'altra banda, per emprendre la fluvialitat del Sena i la barcaassa, se centrà al voltant de M. Foucault al text *El cuerpo utópico. Heterotopías* (2010), també *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985) de R. Girard i la introspecció onírica que planteja G. Simmel a *Sobre la aventura: ensayos filosóficos* (2002).

Per acabar les referències metodològiques, esmentar que per entendre l'escriptura de Nin, s'ha d'afegir unes mencions respecte a investigacions complementàries com l'assaig *Anaïs Nin* (1968) d'O. Evans, *Anaïs Nin: an introduction* (1979) de B. Franklin, el pròleg de A. Balakian a *Anaïs Nin reader* (1975), *The Mirror and the garden: realism and reality in the writings of Anaïs Nin* d'E. Hinz i, finalment, *La novel·la del futur* (1968) de A. Nin que reflexiona sobre els procediments literaris que s'exposa en el seu corpus literari.

En essència, com a horitzó del pretext assenyalat, es pretén comprendre el relat de *La casa flotant* a través del que es proposa en el pensament de R. Barthes a *La Aventura semiològica* (1990): la ciutat com un signe que s'ha de tractar i advertir per a crear una lectura possible.

1. 1. Qüestions preliminars

D'entrada, havent fet un escrutini bibliogràfic en tant que complementari a la recerca principal, es vol efectuar un estat de la qüestió sobre els estudis fets a la producció literària d'Anaïs Nin, explicitant-se així els aspectes que han proliferat més per a poder discernir una posició pròpia en el paradigma teòric.

Pel que respecta al context històric per filar la recepció de l'obra, es podrien separar les recerques en dos moments. El primer moment situaria una resposta de la crítica després de la publicació del seu corpus literari l'any 1961. En aquest punt, la popularitat de Nin com a autora de referència va créixer acceleradament al llarg dels anys setanta. Un gest que no és pas innocent, perquè els seus escrits, en recollir temàtiques sobre l'exploració i l'explicitació sexual del cos femení, van ser obertament rebuts pels moviments feministes, al llarg de les manifestacions de la segona onada que, justament, lluitaven per l'alliberació sexual de la dona (Franklin, 1979: 3).

Així doncs, s'estableix una crítica per a introduir l'autora en el camp literari i social, com per exemple seria l'estudi d'*Anaïs Nin* (1968) de O. Evans que recorre una mirada breu que travessa el seu corpus literari.¹ També, *The Mirror and the garden* (1973) de J. Hinz,² on l'interès radica en l'expressió que profereix la seva escriptura en diferents obres. A *Anaïs Nin reader* (1975), A. Balakian hi dedica un pròleg fent-se càrrec d'una recopilació dels fragments

¹ Evans, O., & Moore, H. Thornton. (1968). *Anaïs Nin*. Southern Illinois University press.

² Hinz, E. J. (1973).: *The Mirror and the garden: realism and reality in the writings of Anaïs Nin*. Harcourt Brace Jovanovich.

que intenten resumir el més rellevant del seu corpus literari, tant la part ficcional com la no-ficcional. Exactament, aquest paratext serveix com a carta de presentació, explicant quines són les influències i en què moviment estètic es podria catalogar la poètica de Nin.³ A més, a *Anaïs Nin: an introduction* (1979) de B. Franklin, té com a voluntat encoratjar i desencadenar una proliferació de teories sobre l'escriptura de Nin.⁴

Aquestes referències es constitueixen en tant que recerques fugisseres que aborden de manera global tota la seva producció. Tot i que esmenten l'obra *Dins d'una campana de vidre* (1948), hi dediquen un espai tangencialment breu per a reflexionar sobre el fet literari que s'ocasiona i si es fa, s'aplica de manera sistemàtica. Malgrat aquest tarannà, cal destacar una investigació singular que s'aborda des de la perspectiva estructuralista a "*Noli me Tangere*": *The structure of Anaïs Nin's 'Under a Glass Bell* (1997) de B. Franklin, un estudi enterament dedicada a *Dins d'una campana de vidre* (1948). La importància en aquesta recerca és la disposició i l'estructura en què es mostren els contes en la compilació. Ja es comença a intuir la creació d'un espai dens per al desmembrament teòric de la ficció breu de Nin. No es tracta d'analitzar i divulgar el seu corpus literari, sinó una prospecció més precisa. No distingeix un examen pel seu contingut, sinó per la coordinació i l'establiment narratiu.⁵

L'arribada del nou mil·lenni obre pas a un altre moment en què es realitza una revivificació i relectura de la seva obra, principalment, sota la mirada dels estudis feministes i de gènere gràcies a la seva significació i contribució en la dècada del setanta. Són exercicis crítics concrets i curiosos, ja que l'essencial recau en un aspecte concís que es vol assenyalar, ja no és necessari introduir el trajecte literari de l'autora.

Doncs, es crea tota una línia d'investigació al voltant dels seus diaris publicats en set volums datats des de l'any 1931 fins al 1974. Aquestes intervencions cerquen l'exploració d'una expressió intel·lectual en l'espai íntim i com l'escriptura permet crear altra identitat a partir

³ Nin, A., Jason, P. K., & Balakian, A. E. (1975). *Anaïs Nin reader*. The Swallow Press;

⁴ Franklin, B., & Schneider, D. (1979). *Anaïs Nin : an introduction*. Ohio University Press.

⁵ En concret, Franklin, B. (1997). "Noli me Tangere": The structure of Anaïs Nin's 'Under a Glass Bell.' *Studies in Short Fiction*, 34(4), 459-479.
https://cercabib.ub.edu/permalink/34CSUC_UB/e62qjn/cdi_webofscience_primary_000087957000004.

de l'ús del llenguatge des de la perspectiva psicoanalítica.⁶ A més, s'estableixen recerques comparatives entre altres autors que col·loquen l'ús del diari com a creació artística.⁷

Una altra via de recerca se centra en l'assaig d'algunes de les seves novel·les, la majoria se circumscriuen la construcció de l'element eròtic i com es desenvolupa en una escriptura particular. Aquesta suggestió apareix per a qüestionar el paradigma de la narrativa eròtica en tant que exploració de la sexualitat.⁸

Per tal causa, havent observat la mancança d'indagació respecte a l'interès d'aquest treball, es troba la necessitat d'actualitzar la mirada crítica en la ficció breu d'Anaïs Nin. Justament, aquests buits són el que es té per objectiu en aquesta investigació, tractar de manera rigorosa la proposta artística del relat *La casa flotant*, recopilat a l'obra *Dins d'una campana de vidre* (1948).

⁶ En són exemples: Anais Nin: An Incest Between a Father and a Daughter. (n.d.). *American Journal of Psychiatry and Neuroscience (Print)*. <https://doi.org/10.11648/j.ajpn.20190703.1>; Rodríguez Pintado, I. (2021). La escritora monstruosa: Anaïs Nin y la identidad creativa de la mujer=The monstrous writer: Anaïs Nin on female creative identity. *Estudios Humanísticos. Filología*, 43, 71–85. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i43.7051>

⁷ Com són les citacions a continuació: Greaves, R. (2002). Review: Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anais Nin. *The Review of English Studies*, 53(210), 287–289. <https://doi.org/10.1093/res/53.210.287>; Jarczok, A. (2015). Re-constructing the self in language and narrative in Eva Hoffman's *Lost in Translation*: A life in a new language and Anaïs Nin's early diaries. *Studia Anglica Posnaniensia*, 50(2/3), 21-. <https://doi.org/10.1515/stap-2015-0021>

⁸ Es poden considerar els següents: Ingram, M. C. (2016) Body language and erotic message at Anaïs Nin and Nelly Arcan. *International Journal of Arts & Sciences*, 9(1), 527-; Nalbantian, S. (2019). Creativity in Modernist Literary Writers. In *Secrets of Creativity*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190462321.003.0017>

2. LA CONDICIÓN DE TRANSEÜNT EN “LA CASA FLOTANT”

“Paris change!, mais rien dans ma mélancolie”

— *Le Cygne*, Charles Baudelaire (2000: 340)

Inicialment, per a poder pensar les imatges dels espais de la ciutat de París i observar de quina manera són desplegades, cal parar esment a la posició del narrador i com circula per aquests indrets. Així doncs, el personatge, de nom desconegut i aparent presència femenina, relata en primera persona la seva vivència en l'anonimat del riu, residint en una barcaassa amarrada al Sena. El narrador desenvolupa l'acció i, alhora, és la veu narrativa que la relata.

Aleshores, s'assumeix que el narrador es configura com a homodiegètic (Genette, 1989: 271), perquè es vol explicitar una classe de testimoni que sembla ser una aparent quotidianitat que resta en la insignificança —els afers domèstics en una embarcació—, però que, cap a la conclusió de la ficció, implica un canvi en l'esdevenir de la protagonista.

La narració comença en un *in medias res* en la ciutat de París. Una capital entesa per Benjamin com a un lloc que s'agita, una localitat en un moviment constant (2005: 515). Així és com el personatge femení de la història es designa, com a un subjecte determinat per un sentiment d'obligació, envoltada per un bullici, perseguida per una imposició de caminar. La persona s'instal·la irremeiablement en un moviment incessant. Allò que la delimita és una multitud que s'examina paradoxalment: convida i exigeix a perseverar una direcció en particular i indefinida, sense itinerància fixa. Una concurrència que és determinada a si mateixa atès que viu, es produeix i es dissol en la metròpoli, fins a l'extrem que la natura harmonitza el procés: “Fins i tot les fulles de la tardor obeïen el corrent” (Nin, 2012: 9). Per aquest motiu, la consideració rau en la posició en què exerceix el personatge i com es desenvolupa a través de la condició de transeünt, una enunciació que transita i vaga per l'espai urbà.

Aquest condicionament, teoritzat per Benjamin a *París, capital del segle XIX*, dins de *Libro de los pasajes* (2005), assenyala una figura emblemàtica que apareix sovint en els poemes de *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire; una entitat que neix en les ciutats modernes de finals del segle XIX, el flâneur. La figura s'erigeix en la multiplicitat de la capital com a emergència d'un nou pensament estètic modern, que s'incorpora com a una agència liminar

que intenta trobar un refugi dins de l'urbs (2005: 45). Per tant, aquest cos és testimoni de l'angoixa que s'experimenta en el fet d'habitar la metròpoli. Ja no hi ha manera possible d'escapar la sensació, és a dir, és inalienable, no alberga una disposició possible (Benjamin, 2005: 58-59).

No obstant això, el passejant circula en la ciutat decimonònica assimilant l'espai tant com a paisatge, i simultàniament, com a llar, però fa fallida, cap de les dues representacions dona confort a la seva inquietud interior. En conseqüència, passeja indefinidament. L'individu deambula pels seus carrers provant d'abandonar-se a una massa que li pugui proporcionar moments d'alleujament. Així i tot, torna a fracassar perquè s'acaba assimilant amb l'exterior urbà (Benjamin, 2005: 58).

Tot i la no disposició de l'individu, Benjamin assenyala una virtut que posseeix el flâneur, és capaç d'interpretar les seves imatges evocades per la metròpoli (Benjamin, 2005: 517). D'aquesta manera, es pot concebre com una manera de mirar, d'observar i de llegir la localitat en tant que imatges espacials que, potser, transmeten unes configuracions que van més enllà de la condició humana. Tanmateix, com que estableix una interpretació del fet observat, suscita un text nascut per aquest moure's per la ciutat (Frisby, 2007: 42).

Continuant en aquesta línia, el subjecte referit a *La casa flotant*, com que es consolida pel seu passejar en la capital, s'incorpora en la tradició de la flânerie literària, concretament, assumeix aquesta condició de transeünt. Però, sobtadament, es desencadena un trencament, un viratge: "Però, jo me'n vaig separar com si fos una peça caiguda. Vaig virar bruscament per sortir-ne..." (Nin, 2012: 9). En aquest cas, la multitud representa una mena de rebuig i, en tant que cos conscient, decideix no abandonar-se en una cerca incessant de l'embriaguesa rere les masses (Benjamin, 2005: 58). La protagonista, en la seva negació, declara una resposta possible fora de l'aglomeració; ja no és que no sigui tangible el confort, sinó que dictamina una sortida fora de influència de la ciutat. L'evasió es troba en un altre espai.

Precisament, és en aquest punt que s'intueix una singularitat en la ficció de Nin. La posició de la desconeguda indica una situació alterna al trajecte que practica Baudelaire en els seus versos. De fet, Benjamin explora el flâneur en un marc decimonònic, un passejant que està disposat a diluir-se en el corrent urbà perquè és incapaç de concebre la consciència de la modernitat i l'únic que pot fer és vagar en un paisatge que és difícil de reconèixer. Per a Nin,

el transeünt del segle XIX és una empremta d'un món il·lusori, un sediment que farà visible altres símbols i s'evocarà en les pàgines de *La casa flotant* (1948): una flânerie de l'evasió onírica (Benjamin, 2005: 49).

2. 1. *La flânerie de l'evasió*

“ —¿Quién es usted?

Y ella sin dudarlo:

—Yo soy el alma errante.”

— André Breton (1997: 154)

Benjamin dona la benvinguda a una nova forma d'art, el surrealisme, a *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1971). Un art que dilueix les fronteres en espais liminars, imatge i llenguatge són posats a un mateix nivell, tot és un. Aquesta tendència advoca per un estil de vida en la seva màxima intensitat, passant per tots els vessants possibles, tant les pràctiques més enlluernadores com les més obscures. En aquest sentit, compartien panoràmiques romàntiques respecte a les experiències individuals en la complexitat de la metròpoli i un desig de llibertat per a poder portar una vida en la seva cara més plena (Evans, 1968: 18). Fins i tot, la forma artística va adquirir una significació que anava més enllà d'una construcció literària o una mera tendència estètica, interessava per la seva incidència vital engolida per la radicalitat (Evans, 1968: 17).

En l'obra, el cos femení que passeja provoca una ruptura respecte a l'herència decimonònica rebuda, per a fer néixer un altre gest que, paradoxalment, es formula continuant el flâneur baudelairià. Si doncs no, es presenta un fet passat que es revela en un present a través de la lectura, en una clau configurativa que li ofereix la ciutat ja des d'una tendència més il·lusòria. De la mateixa manera que es conjuga a *Campesino de París* (1926) de Louis Aragon i *Nadja* (1928) d'André Breton, a *La casa flotant* (1948) sorgeix una proposta per a llegir-la des de les lògiques oníriques; la flânerie sobre París que condueix a un paisatge de l'irreal i un consum de l'opiaci que porta a la decadència:

“Una de las primeras transeúntes con las que vengo a cruzarme es Nadja, con su aspecto del primer día. Avanza como si no quisiera verme. Como el primer día, volvemos sobre mis pasos. Parece bastante incapaz de explicar su presencia en esta calle en la que, para no tener que dar mayores explicaciones, me dice estar buscando caramelos holandeses” (Breton, 1997: 158)

Per tant, quan es lliga aquest marxar amb l'ensomni surrealista, en conseqüència, representant un món narcotitzat, es crea una confluència entre records del passat que es presenten com a una immediatesa del present. En altres paraules, es transforma la flânerie i la interpretació de les imatges de París a un món induït pel somni elusiu de la modernitat (Frisby, 2007: 44). Unes imatges que són proferides des de la provocació, des de l'estupefaent, des de la pertorbació i que brinda una panoràmica plena però pressa des de l'estranyesa (Aragon, 1979: 68). D'aquesta manera, les escenificacions estètiques de la modernitat emergeixen de la posició de l'individu en l'estranyament, del fet transitori, d'una experiència discontinua i desintegradora, basada en relacions fortuïtes i casuals (Frisby, 2007: 256):

“Reina extrañamente en estas especies de galerías cubiertas que abundan en París, alrededor de los grandes bulevares y a las que se llama, significativamente, *pasajes*, como si en estos corredores robados a la luz no estuviera permitido a nadie pararse un instante. Glauco fulgor, de alguna forma abismal, que tiene algo de la repentina claridad de una pierna descubierta bajo una falda levantada” (Aragon, 1979:18)

En les pàgines de l'obra, la protagonista transeünt integra una combinació de dos substrats vitals, el somni i la realitat. L'irrupció d'aquest gest, prové l'evasió a través de formes que tinguin la facultat i la potencialitat dels narcòtics i que simulin un estat d'inducció. Per tant, se cerca un estat d'embriaguesa que es troba en la debilitació del subjecte causat pel consum dels estupefaents. S'estableix una experiència que de cap manera redueix l'imaginació, sinó que es transforma en una omniabarcació, ho engoleix tot i es transforma en una unitat vital (Benjamin, 1971: 45):

“El somni se'm cuidarà. No hi ha cap necessitat de continuar amb els ulls esbatanats. Ara els ulls són gemmes, els cabells de vano d'encaix. Tinc el son a sobre. (...) El son de cent anys ho ha paralitzat tot i ho ha convertit en la cara platejada de l'èxtasi” (Nin, 2012: 17)

D'igual manera, Benjamin indica que els camins evidenciats pel surrealisme ja no mostren només un error entre els carrers de la ciutat sinó que paren per “tejados, parrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados...” (1971: 46). Precisament, en el relat, s'expressa un humà que es desespera per aconseguir l'embriaguesa que no li proporciona les multituds; la cerca i la intromissió es duu a terme en el Sena, en el cor de París.

Nin formula la mirada del narrador com algú que observa des de l'estranyesa el riu (Frisby, 2007: 42) per a poder evocar una imatgeria de l'aigua, però que encara assimila la desconsolada essència del subjecte en la gran capital. Així doncs, el riu germina un viratge que representa una nova via per arribar a l'embriaguesa i la possibilitat de la realització de l'anhel de l'evasió:

“Els pescadors, els rodmons, tenien un cos ple de la brillantor del riu, com si un anestèsic només els deixes el batec del pols, buits de records com en el ball” (Nin, 2012: 10)

Es per això que, havent fet aquest incís, el desplegament dels indrets a assenyalar, s'executa a partir del fragment de l'obra en què s'inicia la flânerie: “Sota meu, el riu fluïa. No com el corrent d'on m'acabava de separar, fet de peces discordants que topaven les unes amb les altres amb una dringadissa rovellada, empeses per la fam i el desig.” (Nin, 2012: 9). La protagonista comença un descens al riu que es pretén abordar per la seva estatuària. Observar i circular pel significant que comporta aquesta pregnació del riu de peces discordants que actuen per fam i desig.

3. LA METAFÍSICA ONÍRICA DELS ESPAIS

“Metafísica de los lugares, eres tú quien mece a los niños,
tú quien los puebla en sus sueños”
— Louis Aragon (1979: 17)

Recuperant aquesta facultat de generar una interpretació de les imatges que li ofereix la metròpoli (Benjamin, 2005: 517), es pressuposa que la ciutat conté una possibilitat de ser llegida com un text (Frisby, 2007: 69) Així i tot, un interrogant que sorgeix és plantejar-se fins a quin punt la proposta de lectura es torna llegible, és a dir, fins a quin punt es comprensible la lectura poètica de París proposada per Nin, quan, al llarg de la lectura, mostra una panoràmica que no es unitària, ni molt menys simètrica. Precisament, en els següents apartats s'intentarà desplegar les imatges dels espais què ofereix i pels quals es transita per a poder dibuixar una aproximació.

En aquesta contalla, els indrets es construeixen a partir d'un substrat del real que, a la vegada, es considera somni; es crea una superfície més enllà del fet físic en què fa referència, però, igualment, continua sent físic. La fusió es dona al centre de París, que segons Benjamin, esdevé l'objecte més somiat, on radica el desig com a tal (1971: 50), ja que es converteix en un artefacte poètic.

Nin alberga una poètica urbana que és capaç de generar una mirada al·legòrica molt concreta que, al mateix temps, denota una posició (Benjamin, 2005: 44). Aquesta escriptura es posiciona en dos espais essencials; d'una banda, la ciutat —abans de baixar les escales cap a la ribera del riu—, que es tractarà com a motiu de la desviació presa, i, d'altra banda, el riu Sena —descriu com a un afluent impregnat de dringadissa rovellada que empeny un desig de desvincular-se de París—, incorporant-se en un altre espai que s'exposa com a un interludi, la barcassa.

“Al peu de les escales hi havia els mariners naufragats del corrent del carrer, els rodamons que havien caigut fora de la vida de la multitud, que s'havien negat a obeir” (Nin, 2012: 9)

3. 1. *El rovell de l'esperit i l'espai de la ciutat*

“Sota meu, el riu fluïa. No com el corrent d'on m'acabava de separar,
fet de peces discordants que topaven les unes amb les altres
amb una dringadissa rovellada, empeses per la fam i el desig.”

— Anaïs Nin (2012: 9)

Tanmateix, no només es tracta de decodificar l'espai que es delimita, sinó que també cal parar atenció a la dimensió social que sembla ser aclaparada per una misèria interior, induint l'alienació (Benjamin, 1971: 49). Per tal causa, la protagonista, sota aquesta condició transitòria, resulta espectadora de la misèria oxidada que se suggereix el conte.

Per entendre més aquesta imatgeria de caràcter més social ancorada a un territori, cal esmentar el pensament de Simmel a *El Individuo y la libertad* (1986), ja que profunditza sobre la configuració de les ciutats en la modernitat i els efectes que impulsa sobre els individus. La misèria interior sorgeix d'aquest conviure en la vida moderna que du a terme l'ésser en la metròpoli. Simmel expressa que l'aparició dels grans problemes de la vida moderna, dit d'una altra manera, el sentiment d'estranyesa, es pressuposa per culpa de l'intent de conservació de l'autonomia i la singularitat de l'ésser dins de l'urbs. En aquest sentit, es crea una mena de resistència entre el subjecte i la ciutat que acaba sent engolit i anivellat a una mateixa massa social (1986: 247).

Més concretament, Simmel fa un pas més enllà, adjudica aquest distanciament de l'individu que pobla l'urbs, a conseqüència d'una afectació interior: “En tanto que la gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas (...) produce ya en los fundamentos sensoriales de la vida anímica, en el quantum de conciencia que esta nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia” (1986: 248). Aleshores, la persona que habita la societat urbana comença a expressar el desarrelament amb el medi en què resideix. Aquests individus pertorbats en el seu l'interior pel procés urbà, queden afectats i resten marginats fora del sistema que planteja la ciutat.

En aquesta comprensió que afecta l'estat anímic de resident, es passada pels ulls del narrador del relat. Va observant, no un grup residencial concret, sinó una població d'individualitats, nòmades marginals, definits per la seva pròpia singularitat. En restar fora de l'espai urbà, se'ls hi permet conservar la seva pròpia autenticitat. Per tant, es pot deduir que, els que no

són assimilats pel procés, són rebutjats conformant un altre indret de peces discordants. Com a mode d'una representació de la vida moderna (Frisby, 1992: 81), la narració se centra en els personatges que habiten pels voltants del Sena. Una mena de corrent de vida que París la situa en una desviació. El torrent del riu escombra gent colpida per la metròpoli a les ribes:

“Un cop havien refusat seguir la processó dels carrers, buscaven el riu, que els asserenava i els dormia. Vi i aigua. Cada dia davant del riu, tornaven a encarar el ritual de l'abandonament” (Nin, 2012: 9-10)

Igualment, s'exposa el desarrelament i l'alteració urbanita, uns efectes que s'expandeixen tant espacialment com temporalment al subjecte, expressant així una naturalesa teixida per la inquietud (Simmel, 1986: 257). Es presenten com a personatges que desitgen partir d'una possibilitat de somiar, que sembla experimentar l'aigua —en tant que element simbòlic—, però l'únic que aconsegueixen és llençar brutícia al riu perquè, la seva alienació ho impedeix (Franklin, 1979: 43):

“Llançaven diaris a riu i aquesta era la seva pregària: que se'ls enduguessin, que els fessin pujar, baixar, sense sentir l'os del dolor humà que duïen l'esquelet, només el batec de la sang que fluïa. Sense sorpreses, sense violència, sense despertar” (Nin, 2012: 10)

Cal incidir en el fet que la ciutat actua més enllà de la seva corporeïtat, fins i tot, es desenvolupa de manera virtual en la vida dels seus habitants. Denuncia uns efectes que circulen des de l'interior fins a l'exterior. Es torna una dificultat per fer prevaler la singularitat del subjecte en la dimensió de la vida urbana atès que la capital es perfila com a lloc de lluita individual en l'aglomeració (Simmel, 1986: 258).

Nin pretén expressar els impediments del trasbals de l'urbs més enllà dels motius que han dut el narrador a desenvolupar a viure a la riba del riu. L'interès de l'observació rau en una fatalitat interior, de fotografiar aquest conflicte, de mantenir la singularitat en la multiplicitat. Nin afirmarà en l'assaig *La novel·la del futur*, la disposició d'explicitar la disputa interior. Un intentar relatar el que succeeix entre bastidors: “Em sentia més encuriosida per allò que impedia que es desenvolupés una personalitat, que florís un talent, que s'expandís una vida (...) La meua obsessió personal pel potencial de l'ésser humà em conduí a cercar-ne els desavantatges, els destorbs, les interferències, els impediments” (1968: 77).

Tot i que es una commoció negativa —la delimitació urbana anul·la la singularitat del subjecte—, en el seu buit es crea una possibilitat de ser prolífic i emplenar l'absència. En altres paraules, es funden significacions d'aquest esdevenir de l'existència en la ciutat (Simmel, 1986: 261). Neixen altres lògiques no concebibles a l'urbs, s'engendra una alteritat vital que brolla de la necessitat de subsistència en el Sena:

“Com jo, en algun punt de la seva trajectòria ells també havien caigut, i havien naufragat aquí, al peu dels arbres, on dormien i bevien. Havien abandonat el temps, les possessions, la feina, l'esclavatge. Caminaven i dormien amb el ritme canviat respecte al món” (Nin, 2012: 9)

Pel que fa a la descripció individual esmentada en l'episodi, no conté cap explicació adjectiva que sostingui una linealitat psicològica perquè Nin tendeix a mostrar paradoxes i enigmes en el comportament dels habitants. La rellevància no recau en la resolució de la negativitat anímica, sinó en retratar les anomalies. És a dir, opta per deixar una postura oberta respecte a l'aparença i la psicologia dels personatges, però sense permetre's generalitzacions (Balakian, 1975: 13). Tant és així, que els marginats són una representació del que s'indica al títol; estan sota una campana de vidre, aïllats de l'altre i són observats a partir de la fragilitat i la transparència que permet la delimitació, però sempre mirat des de la distància (Franklin, 1979: 41):

“Un duia una bossa de drapaire a l'esquena. El segon era d'una elegància brillant. El tercer era un captaire amb una cama de fusta. Discutien acaloradament. L'elegant comptava diners. Li va caure una moneda de deu francs. El captaire hi va posar la cama de fusta al damunt i no es volia moure” (Nin, 2012: 15)

Filant més prim, l'aplicació de les imatges crea incomoditat perquè mostra un descens de la realitat que es reflecteix als carrers de París. A partir de la mirada panoràmica que vol desxifrar moments, el discurs capta una instantània rovellada a causa de l'aïllament (Benjamin, 2021: 43). El narrador que empra Nin, serveix com a porta d'entrada a un altre teixit de la realitat de la ciutat de París, consegüentment, ofereix una imatgeria fragmentada per a ser recomposta, a través d'una dimensió il·lusòria, d'una nova llei (Benjamin, 2021: 49). És per aquest motiu que Nin fa història a partir dels productes residuals i rovellats que escombra el riu (Benjamin, 2015: 45).

3. 2. *La fam onírica i l'espai de la barca*

“El somni ha de ser traduït a la realitat”

— Anaïs Nin (1968: 14)

En aquest moment, la narració deixa enrere París per submergir-se en les profunditats del Sena. Sota les escales, i passant la riba del riu, neix una altra imatge. Al contrari que tota la processó terrenal d'individus descrits, la protagonista s'endinsa en l'aigua gràcies a l'altre espai que posseeix, la barca. Aquesta nova manera de viure al riu en tant que situació anòmala, es podria assimilar seguint el pensament foucaultian sobre els indrets, anomenats heterotopies, que es generen sota aquesta condició.

En aquest sentit, cal esmentar que la nau es dibuixa com a heterotopia atès que s'erigeix en biaix, en ruptura de l'àrea constitutiva de la ciutat, ja que es juxtaposa en un altre lloc. Per tant, gràcies a l'excepcionalitat generada, es possible escapar de l'afectació urbana (Foucault, 2010: 25). D'igual manera, en les heterotopies s'instal·len els residents que el seu comportament es distingeix respecte a la norma social exigida (Foucault, 2010: 72). En aquest cas, el personatge principal es defineix per la seva singularitat, per la consciència d'exercir lliurement sobre la seva posició individual. Conseqüentment, n'és coneixedora de la superfície en què resideix.

Si es pensa en l'embarcació com un espai flotant, és un indret que roman en un lloc sense fonament fix i unitari, que viu per si mateix i tancat sobre si (Foucault, 2010: 32). Com que no està ancorada al sòl, pot distribuir-se lliurement al llarg del riu. Aleshores, es desencadena una subversió, l'àmbit urbà és el que resta marginat. El personatge pot decidir si tornar o no a la ciutat. D'aquesta manera, si es motiva una tornada a l'urbs, s'entén com una trobada amb l'altre (Barthes, 1990: 265): “Ara em podia posar el collaret de petxines al coll i passejar per la ciutat amb l'arrogància de tenir aquell secret” (Nin, 2012: 18).

Per tal motiu, la barca es converteix un refugi de la vida amenaçant de París. Es projecta una imatge d'autocontenció i d'independència de la realitat externa. Però, a la vegada, com és un hàbitat navegable, pot tornar a la realitat quan es desitgi (Evans, 1968: 65). A més, l'heterotopia del vaixell, fa esclatar alteracions en la instància de temps, en concret, tenen un sistema d'obertura i tancament que fa que resultin aïllades de la resta de l'espai que les

envolta (Foucault, 2010: 28). Així doncs, poden desplegar-se com a un emplaçament que denuncia de manera il·lusòria el paratge real en què la vida interior humana està habitant (Foucault, 2010: 79):

“A la taula hi havia un revòlver. A l'aigua no em podia passar res de dolent, però algú havia deixat un revòlver pensant que potser el necessitaria. El vaig mirar com si em recordés un crim que hagués comès, amb un d'aquells somriures irreprimibles que a vegades pugen als llavis...” (Nin, 2012: 12).

Les alteracions tracen la porta d'entrada al món de la imaginació que provoca el riu. Una franja imaginària que permet qualsevol mena de viatge (Foucault, 2010: 28). El personatge femení intenta evadir-se no a través de la beguda, sinó a través de la tranquil·litat imaginativa que li produeix les ondulacions del riu en l'hàbitat fluvial, sota un somni indolor (Franklin, 1979: 43). Per aquest motiu, sorgeix una angouxa de perdre la possibilitat d'efectuar-ho:

“Els sorolls de la ciutat s'havien esmorteït del tot quan vaig pujar a la passarel·la. En treure la clau estava nerviosa. I si queia al riu, la clau de la porteta donava pas a la meua vida a l'infinit? I si la casa trencava amarres i surava corrent enllà?” (Nin, 2012: 11).

Pel que respecta a la construcció del somni en tant que entrada i sortida, s'expressa a través de l'escenificació de la barca com a vehicle d'experimentació que posa el narrador al compàs dels ritmes de l'aigua. Aquests moviments són els que permeten fugir breument de la realitat (Franklin, 1979: 44). Cal tenir en compte que, al llarg de les pàgines, s'intueix una materialització de l'univers delirant en l'element aquàtic. Malauradament, el riu es proposa com una moneda de doble cara, pot ser un malson o pot arribar a un viatge afable. La voluptuositat permet ser font onírica i, per tant, el riu facilita la immersió al món il·lusori. L'admiració del personatge pel Sena esdevé per la capacitat de l'aigua en tant que es continua, mai té lloc una ruptura; pot haver-hi pertorbacions, però tot resta en continuïtat (Franklin, 1979: 44):

“Un moment d'angouxa: tot tornava a lliscar cap a la ira, com passa a terra ferma. Però no: el somni de l'aigua persistia. No hi havia res fora de lloc. Aquí el malson hi podia aparèixer, però el riu coneixia el misteri de la continuïtat. Un accés de ràbia, i l'únic que esclatava era la superfície: el cos profund i flotant del somni quedava intacte” (Nin, 2012: 11).

En atenció a això, s'estableix una dialèctica del somni que desestabilitza les lògiques causals i integra una incògnita, una aura misteriosa que no es compren del tot i que s'endinsa en el fet

quotidià. En altres paraules, s'insereix una òptica distorsionada que és capaç de percebre la quotidianitat com a impenetrable i, a la inversa, el fet indesxifrable com a quotidià (Benjamin, 1971: 58).

El pensament de Simmel a *Sobre la aventura : ensayos filosóficos*, reflexiona sobre el somni en tant que un aspecte situat fora de la vida, però ple de sentit. Definint aquesta figuració com un record lligat a un procés de la vida, però fora d'aquesta, i pot complementar-se amb altres vivències (2002: 18). En contraposició, l'estat oníric en la literatura de Nin, és més aviat com una submersió. Una història d'insuficiència del somni concebut com a una realitat possible. S'intueix una pretensió d'experimentació perquè resti com a una resolució entre una separació del somni i la realitat. (Balakian, 1975: 16-17).

Tècnicament, cal destacar l'alternança dels episodis que pertanyen a un estat de la vigília i els episodis que corresponen a la vida física, palpable. La seqüència acaba transformant-se en una conjugació que superposa els diferents plànols i, per tant, acaben fusionant-se. Ja no es pot diferenciar què és què, però aquí és on resideix l'atractiu, tot és realitat i tot és somni. Tot esdevé una sola unitat (Evans, 1968: 66). Aquesta conjugació de la totalitat sorgeix arran d'un anhel, d'una aspiració constant de consagrar-se en el desig atès que actua com a bàlsam, l'afectació urbana desapareix. Malgrat això, només s'origina momentàniament. Per consegüent, l'oniriscisme s'explicita en tant que imatge fragmentada i inconnexa:

“(Quan m'estiro a somiar, no és només una flor de pols que neix com les roses a la sorra del desert i és destruïda per una ràfega de vent. Quan m'estiro per somiar és per plantar la llavor del miracle i la realització.)” (Nin, 2012: 13)

Així es com Nin descriu l'experiència del somni-realitat, sent indispensable la intromissió de l'aigua. Les ondulacions de la imatgeria de l'aigua no permeten distingir realitat de somni. Entra en joc el trasbals i les aparences. Les lògiques aristotèliques deixen d'actuar, s'imposa una altra coherència. El llindar entre la vigília i el real queda desbordat pel pas de les imatges oníriques (Benjamin, 1971: 45). La narració és interrompuda per fets que no s'intueix bé des de quin substrat provenen:

“La casa flotant devia haver viatjat de nit, el clima i l’escenari havien canviat. Uns xiscles de dona acceleraven l’alba. Xiscles interromputs per sorolls d’ofec. Vaig sortir corrents a la coberta. Hi vaig arribar just quan la dona que s’ofegava es va aferrar a la cadena de l’àncora” (Nin, 2012: 14).

Cal incidir en el somni com una essència dual: pot significar un benefici, però també pot ser perjudicial. L'exotisme pot virar i transformar-se en un desplaer que passa per una tornada dolorosa a la realitat (Franklin, 1979: 45-46). L'estat final ha de ser l'experiència, però mai ha de convertir-se el somni en una realitat permanent. Se l'interpreta com l'evasió que porta a una plenitud. Al contrari que a la ciutat, la barca que resta en el corrent del riu, sí que materialitza una transcendència.

Nin mira el món com una disfressa del real. En conseqüència, el fet oníric es troba en contacte directe amb la realitat coneguda. El problema s'origina quan l'estat del somni persisteix en l'individu. D'aquesta manera, s'il·lustra què succeeix a aquells que decideixen quedar-se en l'estat de somnolisme etern d'evasió (Hinz, 1973: 42):

“El rodamón més vell de tots, que no sabia res de l’endemà, estava a la presó de l’embriaguesa. No hi havia escapatòria. Quan anava ple com una bota, les cames li fallaven i només podia caure. Quan les ales alcohòliques l’elevaven i estava a punt de fugir, les mateixes ales es plegaven i es convertien en nàusea” (Nin, 2012: 14-15).

Altrament, aquesta unió total només l'oficialitza el riu. Pot arribar a satisfer el desig gràcies a la trobada del bot i el moviment del riu (Franklin, 1979: 43-44). El personatge principal desitja el navei per només poder allunyar-se de l'afectació que pateix, és a dir, desitja a partir de l'objecte. Per aquesta raó, és el mateix que desitjar a partir d'un mateix. (Girard, 1985: 21):

“De seguida que entrava a la casa flotant ja no recordava el nom del riu ni de la ciutat. Una vegada entre aquelles parets de fusta vella, sota les bigues pesades, podia perfectament ser un vaixell noruec que travessés els fiords, en un balandre holandès camí a Bali, en una barca de jute en el Brahmaputra” (Nin, 2012: 11).

El símbol de l'aigua pot suggerir la llibertat de l'inconscient en contrast amb l'estat estàtic de la qualitat de la ciutat, que simbolitza una ordinalitat. Aquesta ordinalitat urbana exposa el caos, en canvi, l'aigua flueix en la plenitud de la il·lusió (Evans, 1968: 67).

Cal entendre que si l'escriptura té una dimensió onírica, és perquè va més enllà del fet que les accions siguin sotmeses sota una lògica no coherent, sinó que també és perquè els drames personals es viuen des de l'inconscient. El discurs es pronuncia truncat i deslligat de la realitat que, sovint, el propi individu es incapaç de ser-ne congruent (Evans, 1968: 195):

“Enmig d’aquell silenci i d’aquella comunió blanca tenien lloc les circumval·lacions de les plantes que es convertien en carn, en planetes. Els peixos espasa perforaven les torres, una lluna de llimona rotava en un cel de lava, les branques tenien ulls assedegats que penjaven com si fossin gerds” (Nin, 2012: 16).

Al llarg de les pàgines, es desplaça a través d'una experiència inductiva d'observació del somni. En altres paraules, projecta aquestes impressions en tant que revelacions. L'escriptura de Nin, simula el moviment de l'aigua, les revelacions que sobten a la protagonista, es professen fluidament, igual que el vaixell que navega pel riu (Balakian, 1975: 13):

“Em vaig despertar a mitjanit amb els cabells molls. Em pensava que devia ser al fons del Sena; que la barca, el llit, s’havien enfonsat silenciosament durant la nit. Mirar les coses a través de l’aigua no era tan diferent. Era com plorar llàgrimes fredes sense sal i sense dolor” (Nin, 2012: 16)

Al final, a causa de l’ordre policial es desterrada i transporten el vaixell a un cementiri de barcasses. Fins i tot, la fisicalitat de la ferramenta de la barca suscita un desig metafísic, però té la incapacitat de perllongar-lo en el temps. Per tant, es dona lloc a una decepció metafísica. El subjecte comprova que la possessió de l'objecte no ha canviat res del seu ser, no s'ha instigat cap canvi (Girard, 1985: 83). Com a resultat, en aquest estat d’aflicció, no es permet negar el desengany produït, només pot limitar-se a llençar les conseqüències cap a l’artefacte que ha posseït (Girard, 1985: 84):

“La meua arca de Noè va arribar sana i estalvia, però tenia la sensació que duia un cavall a l'escorxador.” (Nin, 2012: 22)

En aquest sentit, es presenta la protagonista com una aventurera que viu eternament el seu present anhelant contemplar i posseir una evasió absoluta. Un personatge que no està determinat per un passat, sinó pel constant fracàs de l’experiència onírica omniabarcadora. Per això, la narració no determina un passat que justifiqui la seva arribada al moll, però,

tampoc sembla que es presenti un futur possible sense l'espai de la barcaassa (Simmel, 2002: 21).

En el cementiri de les barcasses, es troba una parella de vells que recopila tota mena d'objectes. D'alguna manera, la protagonista de la història vol establir el mateix lligam que els dos vells fan amb els bibelots, però ella amb la seva embarcació. Tot i que la casa ondulant ja estigui inservible i sigui inútil, vol convertir-la en una penyora d'allò que va poder acariciar del somni. Vol establir-se com a una figura que és capaç de travessar amb la mirada, el passat de l'artefacte i poder remetre al somni viscut (Benjamin, 2012: 35):

“El vell i la vella que tenien cura d'aquell cementiri havien convertit la cabina en una cambra de conserge completa per recordar-se a si mateixos el seu esplendor burgès: un llum d'oli, un forn de rajola, marcs de finestra elaborats, puntes al respall de les cadires, rivets i borles a les cortines, un rellotge suís, moltes fotografies, bibelots, totes les penyores de la seva antiga vida a terra ferma.” (Nin, 2012: 22)

Els fragments del relat poden suggerir una visió fragmentada i les dificultats d'aconseguir la totalitat. S'apleguen peces de les aparences i del real, rarament, es posseeix una visió de la totalitat. Però, aquesta fusió entre la realitat i el somni, és capaç de mostrar una totalitat momentàniament. Per aquesta raó, tot el mecanisme es desplega en l'objecte, la barcaassa, gràcies a la seva posició equidistant, entre el riu i la ciutat.

4. CONCLUSIÓ

Al capdavant, la investigació realitzada sobre la ficció breu de *La casa flotant* (1948), esdevé una posició que la protagonista desenvolupa sota la condició de transeünt. Una categoria que va més enllà del passejar per la ciutat en un marc decimonònic, si no que es consolida creant un biaix. En aquesta radicalitat, es crea una enunciació que vaga per marge urbà de París desencadenant una clau configurativa d'un vessant més sintètic, pertorbat pel fet de somiar.

En el romanç, apareix una flânerie que dona ocasió a imatges de París, en concret del Sena, induït pel somni i les aparences il·lusòries. D'aquesta manera, l'escriptura del transitar, principalment, es posiciona en dos espais; la ciutat entesa com a motiu i causa de l'ostracisme voluntari que pren la desconeguda i la llanxeta que roman al Sena, comprès com a un indret en suspensió.

Respecte de la delimitació urbana en el conte, el narrar se circumscriu en una galeria d'imatges que transcorren per la riba del Sena. A partir de la intuïció d'un malestar provocat per la ciutat, que no els hi permet la seva singularitat, els rodamons queden escombrats. Es ficciona una mena de vida alterna en una desviació de París que s'observa com a una impossibilitat vital. Els individus manifesten una resistència al desig i en somiar que li professen al riu atès que es configuren marcats per una alienació, és a dir, queden tacats per la brutícia de la metròpoli.

Pel que fa a l'espai de la barca, significa una davallada, una submersió. La protagonista irromp a les aigües gràcies a la nau que posseeix. Un lloc que es construeix en una juxtaposició, no pertany ni al riu, ni tampoc a París, simplement navega en una posició en repòs. Per tal causa, es impossible embrutar-se per l'alteració urbana. En l'aigua sí que es pot desitjar, és una superfície que actua com un analgèsic però que, malauradament, mostra els seus efectes secundaris. Pot simular un viatge no-dolorós que confecciona i completa el somni, però pot tornar-se visceral i voluptuós, creant un malson. En la seva dualitat, permet múltiples experiències. En aquest punt, la flânerie ja no es construeix des de la corporalitat, sinó que sobrevé d'una metafísica, una navegació incorporària.

Dissortadament, la barca germina la confecció d'un desig, a través del somni, però té la incapacitat de postergar-lo en el temps. L'embarcació fracassa i s'espatlla, per això, es portada a un cementiri de vaixells amb l'esperança de ser arreglada. Per consegüent, es genera un desencant metafísic i només pot formular-ho a través de l'esguard per a atènyer-se al caminar il·lusori que s'ha experimentat.

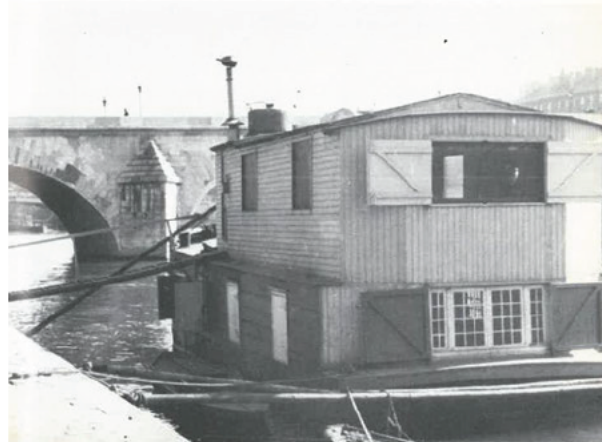
En definitiva, Nin posa de manifest la ciutat de París com una escriptura on la protagonista que es desplaça compareix, al mateix temps, com a lectora —en l'obligació d'evidenciar el que comporta la seva flânerie—, representar fragments espacials que són enunciats. En essència, *La casa flotant* (1948) es pot constituir com un discurs metafòric del fet urbà que va un pas més enllà d'una simple travessia pels seus carrers, sinó que peregrina pel Sena en una dimensió metafísica. Anaïs Nin pren consciència de les possibilitats i dimensions que pot emprendre l'espai urbà parisenc per a ser explorat des del vessant oníric (Barthes, 1990: 264).

5. BIBLIOGRAFIA

- Aragon, Cirlot, V., & Boër, N. (1979). *El Campesino de París*. Bruguera.
- Barthes, R. (1990). *La Aventura semiológica*. Paidós.
- Baudelaire, C. (2000) *Las flores del mal*. Edicions Càtedra.
- Benjamin, W.:
 - (1971). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. Dins de Benjamin, W., & Aguirre, J., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. (p. 41-63) Taurus.
 - (2005). París, capital del siglo XIX. Dins de Benjamin, W., *Libro de los pasajes*. Akal.
 - (2012). *Desembalo mi biblioteca : el arte de coleccionar*. José J. de Olañeta.
 - (2015). *Juguetes*. Casimiro.
 - (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Ela Geminada.
- Breton, A., & Velázquez, J. I. (1997). *Breton, André, 1896-1966. [Nadja. Castellà]
Nadja*. Càtedra.
- Evans, O., & Moore, H. Thornton. (1968). *Anaïs Nin*. Southern Illinois University press.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Franklin, B., & Schneider, D. (1979). *Anaïs Nin: an introduction*. Ohio University Press.
- Franklin, B. (1997). “Noli me Tangere”: The structure of Anais Nin’s ‘Under a Glass Bell.’ *Studies in Short Fiction*, 34(4), 459–479.
https://cercabib.ub.edu/permalink/34CSUC_UB/e62qjn/cdi_webofscience_primary_00087957000004
- Frisby, D.:
 - (1992). *Fragmentos de la modernidad : teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Visor.
 - (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad : exploraciones críticas*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Genette, G., & Manzano, C. (Manzano de F. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Girard, R., & Jordá, J. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama.

- Hinz, E. J. (1973). *The Mirror and the garden : realism and reality in the writings of Anaïs Nin*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Nin, A.:
 - (1968). *La novel·la del futur*. Dopesa Edicions
 - (1974). *A Photographic supplement to The diary of Anaïs Nin*. Harcourt Brace Jovanovich.
 - (2012). *Dins d'una campana de vidre*. LaBreu Edicions.
- Nin, A., Jason, P. K., & Balakian, A. E. (1975). *Anaïs Nin reader*. The Swallow Press.
- Simmel, G:
 - (1986). *El Individuo y la libertad : ensayos de crítica de la cultura* (1^a ed). Península.
 - (2002). *Sobre la aventura : ensayos filosóficos*. Península.

6. APÈNDIX



Nin, A. (1934-1939) Tres perspectives diferents de la barcassa d'Anaïs Nin, anomenada *La Belle Aurore*, amarrada a un moll en el Sena, París. Les imatges proposades són sota la voluntat d'il·lustrar la narració referida, *Una casa flotant* dins de *Dins d'una campana de vidre* (2012). [Imatge]. Recuperat de Nin, A. (1974). *A Photographic supplement to The diary of Anaïs Nin*. Harcourt Brace Jovanovich.