

La Casa del Incesto: Exilio Familiar en la Literatura Modernista de Mujeres por Paula DiTallo

“Si uno asignara un género a la vida de un escritor exiliado, tendría que ser la tragicomedia. Debido a su encarnación previa, es capaz de apreciar las ventajas sociales y materiales de la democracia mucho más intensamente que los nativos. Pero por la misma razón (cuyo producto es la barrera lingüística) se encuentra a sí mismo incapacitado para desempeñar cualquier papel significativo en su nueva sociedad. La democracia a la que ha llegado le ofrece seguridad física pero le deja socialmente insignificante. Y la ausencia de significado es lo que ningún escritor, exiliado o no, puede sobrellevar”

--Joseph Brodsky, “*The Condition We Call Exile*”¹

Si las palabras, “las alturas de la literatura inglesa moderna han estado dominadas por extranjeros y emigrantes, con el destacado arte, en su totalidad, el producto del exiliado y el alien”, o “el intruso se convierte en un contenedor simbólico de la humanidad elemental cuya vida, aunque paradójicamente extraordinaria, desarrolla grandes afirmaciones sobre la naturaleza de la experiencia humana”², tienen algo de cierto, entonces las escritoras expatriadas del siglo XX han enriquecido para siempre la literatura inglesa moderna a través de sus experiencias como auto-exiliadas. Este exilio voluntario, o ruptura deliberada con la tradición victoriana tardía, significó que mujeres como Djuna Barnes, Emily Coleman, Antonia White, Anaïs Nin, Isak Dinesen, Ana Wickham, Mina Loy, Nataly Barney, Gertrude Stein y Jean Rhys escaparon del dominio de las “hijas silenciadas bajo la autoridad de sus padres” hacia el mundo de la cultura y la vida adulta. Aunque todas ellas escaparon, las palabras que dejaron para nuestro examen indican que cada mujer, también, a su manera, aún se definía dentro de los confines del imperativo patriarcal de los ambientes de los que emergieron. Bajo esta luz, el exilio se extiende más allá de las definiciones físicas y geográficas. Gertrude Stein escribió que lo importante no era lo que Francia le *dió*, sino lo que no le *quitó*³. En *París, Francia*, Stein definía su postura sobre el exilio con esta afirmación: “Después de todo, todo el mundo, que es todo el mundo que escribe, está interesado en vivir dentro de ellos mismos para contar lo que allí hay. Es por esto que los escritores deben tener dos países, uno al que pertenecen y otro en el que realmente viven.”⁴

Merece la pena resaltar que Gertrude Stein y otras escritoras expatriadas no erotizaron París ni maternalizaron Francia, como hicieron algunos de sus colegas masculinos, ni necesariamente pusieron género a sus concepciones sobre América.⁵ En cambio, París se convirtió en el “hogar del arte”. Las mujeres modernistas redefinieron ambos componentes de este espacio salvaguardado – “hogar” y “arte”.⁶ Lo que pareció opresivo a muchas de estas mujeres – desde H.D., Gertrude Stein, Sylvia Beach, Djuna Barnes y Nataly Barney – fue la familia, especialmente en cuanto esta polarizaba (y paralizaba) lo masculino y lo femenino.⁷ Para estas mujeres el vuelo hacia la libertad a menudo significó una huida de las expectativas implícitas del matrimonio y la maternidad. Frecuentemente significó un viaje hacia una orientación sexual distinta a la heterosexual.⁸ El ensayo de Benstock *Writing on the Cultural Rim*, resalta perfectamente esta atracción hacia París. Escribe:

Llevadas por la necesidad de escapar a las definiciones culturales, estas mujeres soñaban con una ideología occidental de la familia, desde el ámbito de la niñez donde, como la novia niña del padre, el marido de la madre, debía actuar como una mujer adulta; desde su madre, cuya silenciosa connivencia con el padre la discapacitaba como protectora del niño; de esos “hechos” que ella conocía pero eran ahora denominados “fantasía”; desde la designación de su continuo estado de represión emocional; desde el ámbito de la mujer adulta de cuyo poder y trabajo se vería privilegiada.¹¹

En el caso de Djuna Barnes, tal exilio múltiple es particularmente prominente y problemático, puesto que las conjeturas de los teóricos del incesto parecen dislocarla, simplificarla e incluso borrarla. La relación erótica evidente en la correspondencia con su abuela es meramente un inciso en su texto, un texto que privilegia la figura masculina que tiene poder sobre la hija. Sus teorías relegan a la mujer superviviente de un incesto femenino a un estado de exilio, así como a la mujer investigadora que busca un lenguaje con el que relacionar los desórdenes sexuales textuales¹².

De 1932 a 1939, Peggy Guggenheim, usando dólares americanos en una economía europea devastada, concentró una nueva “familiaridad” de escritores y artistas británicos y americanos en Hayford Hall, su casa en la campiña inglesa. Durante este período, Emily Coleman, Antonia White y Djuna Barnes vivieron de forma intermitente junto a Peggy y su amante John Holmes, hasta su muerte en 1934, y después Douglas Garman y otros. En Hayford Hall cada una de estas mujeres escribió la obra de más éxito en su carrera. La mezcla de cualidades de salón intelectual e intercambio doméstico entre estas americanas e inglesas, les permitió revisar los silencios de su infancia dentro de una familia alternativa, donde estas mujeres podían actuar como amantes, madres y hermanas de estos hombres, y amigas, madres y hermanas entre ellas.

“Es un acto horrible de la paternidad que después de la madurez el hijo no necesite a los padres, pero los padres sigan necesitando al hijo – debo vivir con él, pero nunca lo haré”

-- Emily Coleman a Djuna Barnes, 27 Agosto 1936

En la obra de Coleman *Shutter of Snow*, la protagonista, Marthe es ingresada en una institución después de dar a luz. Es su aparentemente respuesta irracional a la negativa del bebé a tomar alimentos lo que la lleva hasta este punto. El lector no tiene claro nunca si es simplemente un rechazo a la leche de la madre, o si es el bebé de Marthe ha nacido aún. A través de la novela, Marthe retorna al teatro reprimido de su infancia. En estas escenas aparecen su padre y su madre muerta. En estas narraciones a través de la mente de Marthe, el lector es expuesto a los sentimientos de Marthe hacia su confinamiento en el psiquiátrico y a sus actos de libertad, ya sean en la realidad o en la fantasía. En una de sus caprichosas escapadas, Marthe fecunda a su *padre*: “ Esto era lo que debía pasar de nuevo, él tenía que tener esto otra vez y en su corazón crecía una severa y rojiza pera que él tomaría y ofrecería para ambos. Haría de su corazón un tuétano robado y agarraría a su antojo cristales de nieve en la noche.”¹⁴ Marthe se refiere a sí misma como “dios”, aunque este concepto de “dios” sea vivir en una institución. En varios momentos de la novela, el personaje de Marthe está tejido en el impreciso entramado de la fe cristiana.

Antonia White recrea en *Frost in May* un dominio militar y eclesiástico en su descripción de la antigua casa victoriana de Nanda Grey. Nanda ingresa en el internado Convento de las Cinco Llagas. En la novela, la madre superiora insiste en que ella es “el instrumento de Dios” para romper la voluntad de la protagonista. Esta es una máscara del deseo de White de dismantelar los símbolos del poder y privilegio masculino, a saber, el catolicismo y el régimen militar inscritos en el contexto del padre de Nanda. White resalta la dinámica familiar del exilio de la hija dentro de la familia a través de la novela, como se describe anteriormente en el ensayo de Broe. Por ejemplo: “‘por amor de Dios, no le digas a tu madre que te he tenido levantada hasta tan tarde.’ Él la retuvo más de lo normal mientras le daba un beso de buenas noches, alisando su pelo hacia atrás desde la frente y mirándola a los ojos.”¹⁵ En la novela, Nanda escribe de forma clandestina su propia historia sobre una conversión religiosa. Mientras la ficción de Nanda se despliega, el lector llega a comprender que el discurso de esta novela desata el diálogo interior del exilio de una superviviente de un incesto. Yuxtapuestas a esta subversiva novela de Nanda, están las leyendas orales recitadas por las monjas del convento, llenas de letras consejeras, advertencias e historias extraídas de las vidas de santos y mártires.

Sufriendo por amor es como aprendí prácticamente todo lo que sé, amor de abuela y más.

--Djuna Barnes a Emily Coleman, 2 Febrero 1934

El Bosque de la Noche, la controvertida novela de Djuna Barnes de 1938, fue escrita casi enteramente en Hayford Hall. En este cuento, dos claros sueños de incesto con su abuela subrayan las experiencias juveniles de Barnes con su abuela real, Zadel. En *El Bosque de la Noche* Nora lucha por asimilar los que es alternativamente erótico y que reproduce el guión de la violación. En el primer sueño, Mora está sola en la habitación de la abuela en lo alto de la casa. Está envuelta en el texto de la abuela, literalmente: las paredes están empapeladas con los escritos de la abuela. Alrededor de la casa retratos familiares, muebles y memorias intergeneracionales están rotos o desvaídos. Cuando Nora continua a través de la casa encuentra a Robin, su alienada amante, alejándose de ella. Su abuela, un vago fantasma, aparece en dos imágenes. En una de ellas su cuerpo está cubierto de “suaves pliegues” y “encajes hasta la barbilla, los recogidos alfileteados que componían el tren que tomaba la línea ascendente sobre la espalda y las caderas en una curva que no sólo la edad doblaba, sino también el miedo a las demandas de la edad curvada.”¹⁶ En la segunda imagen, la abuela está vestida como un hombre, llevando un sombrero hongo, bigote retorcido, gordinflona y ridícula en sus pantalones estrechos. Sus brazos están extendidos y mira de modo insinuante. “ mi pequeña”¹⁷ para ayudar a desenmarañar el simbolismo del sueño de Nora en el contexto de la relación incestuosa de Barnes con su abuela periodista, Broe escribe:

...la influencia de la abuela y el legado doblemente engendrado hace permisible el deseo de Nora por Robin. Lo que se inscribe aquí es la mutualidad del deseo femenino, el intento de Nora de controlar dicho deseo y la frágil estructura del mismo. También es significativo el poder del soñador sobre el sueño, su necesidad, en tanto permanece en los márgenes del sueño... de construir una autoridad de interpretación sobre la imaginaria familiar conflictiva...¹⁸

El segundo sueño sobre la abuela tiene el papel de la abuela en *Blancanieves*, situada en un ataúd de cristal en medio del bosque. En este escenario Blancanieves no es despertada por un beso, sino que obliga al macho (el hijo) que está de pie junto al ataúd, a unirse con ella. Este sueño toca la carencia de poder que siente el soñador, o más específicamente, Barnes. (“yo, caminando por sus bordes [del sueño]... sollozando e incapaz de hacer cualquier cosa o de salirme de él.”¹⁹) Este sueño implica una

connivencia entre el padre y la abuela. También exhibe la falta de atención que ambos muestran por la observadora silenciosa, en este caso, la misma Barnes.

"Tengo que hablarte de la gran, profunda belleza de El Bosque de la Noche ... Una mujer raramente escribe como tal, como siente, pero tú lo has hecho"

--Anais Nin a Djuna Barnes

A diferencia de las mujeres de Hayford Hall, la experiencia de Anais Nin con el incesto no tuvo lugar hasta su vida adulta. El retrato de Nin realizado por Bair revela que gran parte de la obra de Nin está centrado alrededor de la impura relación con su padre, primero su abandono de la familia cuando ella contaba con once años y más tarde el affaire que mantuvieron a comienzos de los años 30. Para resaltar este punto, un extracto de una entrevista con Deirdre Bair en Salon.com, autora de [Anais Nin: Una Biografía](#):

Pregunta(*Salon.com*): "Fuiste tú la primera escritora en explorar en profundidad la relación de Nin con su padre?"

Respuesta (*Deirdre Bair*): "Sí. Tuve la sensación de que iba a encontrar incesto, y hablé extensamente de ello con su hermano Joaquín antes de encontrarlo en sus diarios, y de nuevo cuando lo descubrí"²⁰

"Soy miembro de algo llamado Instituto de Nueva York para las Humanidades, que es una clase de tanque de pensamiento. Hay un seminario que ah tenido lugar durante años con ocho o nueve mujeres panelistas de distintas creencias, desde Freud a Jung a Melanie Klein, todas especializadas en distintos tipos de abusos que sufren las mujeres. Les pedí que leyeran este fragmento (de los diarios de Nin). Se lo di en el seminario porque no quería que cayera en manos de nadie más. Según lo leían, yo las observaba, y ellas se quedaron sin aliento. Todas ellas subrayaban las mismas partes y cuando comenzó la discusión, Dios, este lenguaje es el clásico comienzo incestuoso de un adulto. Esta es la clásica separación de padre e hijo en una edad muy temprana, que se encuentran como adultos y el incesto se convierte en un affaire, más que en un abuso. El fragmento que ella escribió, dijeron, podría estar en cualquier libro de texto. Yo sólo contaba con su declaración escrita; no tenía la de su padre. Pero tenía cartas de algunos miembros de la familia española que decían: "Anais va a publicar un libro con el espantoso título 'La Casa del Incesto' y su padre está horrorizado," achacándolo a los malos modales de Anais y los reveses de su educación. Cuando en realidad, (su padre) estaba terriblemente asustado de que ella escribiera sobre su relación."²¹

La obra de Nin, en particular sus diarios, son frecuentemente atacados literariamente por las académicas feministas por fingir independencia, cuando de hecho, su vida real incluía muchas dependencias y duplicidades. Irónicamente, este auto-examen de la "verdad" y la "mentira" definen la excelencia de la obra de Nin, mientras la fuerza de su narrativa se centra en torno a las fronteras psicológicas de la imaginación de una mujer. Cuando se examina a las escritoras modernistas familiarizadas tanto con el exilio de la expatriación como con el exilio del incesto, uno debe dirigirse hacia la obra de Anais Nin para una mayor penetración en el mundo del orden desde el caos familiar. De hecho, la obra de Nin es un brillante ejemplo de la sentencia del modernismo para la experimentación con la literatura. Era lo suficientemente presciente para colocarse en el camino directo de aquello aún no probado, controvertido y, a veces, impopular, a menudo entre sus compañeros escritores.

La obra de Nin estaba muy influida por el surrealismo. El movimiento surrealista en literatura, así como en el arte, fue iniciado por artistas y escritores que exploraban la irracionalidad y el subconsciente, además de los experimentos de modernistas como Djuna

Barnes y Jane Rhys quienes utilizaban narraciones expresionistas y el monólogo interior. Los escritos de Nin no dependían del orden cronológico de hechos como el estilo narrativo más convencional de Virginia Wolf, sino más bien en un estilo poético que utiliza la repetición, la omisión y el pastiche como principios organizativos.

En *La Casa del Incesto* de Aná s Nin la narradora del poema esta cerrada al mundo exterior, capaz de registrar su funcionamiento sólo a través de su propia división del yo.²² La disonancia y la disensión de la realidad exterior son interiorizadas en el poema, evocadas en imágenes violentas, olores desagradables y el estrépito de la calle que confirman la división disociativa en la conciencia femenina que es el tema del poema.²³ Es en este poema en particular donde la popularidad de las experiencias de Emily Coleman, narradas desde la perspectiva de una paciente internada en *Shutter of Snow*, y la visión panorámica de Djuna Barnes en el monólogo interior de Nora a través del punto de vista del narrador en *El Bosque de la Noche*, se reúnen para despertar nuestra percepción de la pérdida de la inocencia, cuando empezamos a comprender la lucha para definir las divisiones psicológicas entre el mundo soñado y el mundo real.

La Casa del Incesto se encuentra en un plano paralelo a *El Bosque de la Noche* de Barnes. En ambas obras el Otro femenino representa un perdido y prelapsario pasado: en el poema de Nin, Sabina mira a través de la oscuridad “con una mirada arcana, los pesados y frondosos siglos parpadeando en profundas procesiones”²⁴; en *El Bosque de la Noche*, Robin Vote lleva puesto el pasado como “una red en torno a ella”, encarnando “una temible clase de inocencia primitiva”.²⁵ La parte final del poema explota una retórica aún más explícitamente surrealista, la narradora se encuentra con una habitación llena de pinturas en las que el incestuoso deseo de Lot por su hija está representado contra el fondo de una ciudad en llamas.²⁶ Las incestuosas pasiones de un padre por su hija “se elevan y se inflaman” mientras “la ciudad ajada se hunde en el horror de la obscenidad, y cae al mar con el siseo de los eternamente condenados”.²⁷

Después de evaluar el testimonio de estas novelas en el contexto inscrito del incesto “padre-hija” y “abuela-nieta”, uno puede llegar a un completo y nuevo conocimiento de la magnitud en la que Barnes, White, Nin y otras alteraron lo que era un aceptable pasto para la escritura de mujeres. Cada una de ellas dio unos pasos más allá de los confines de su era, haciendo así progresar la literatura hacia una voz más verazmente femenina. El crítico y biógrafo de Nin, Benjamin Franklin V, escribió que, como autora, uno de los mayores valores de Nin fue ilustrar que la “búsqueda de lo completo en uno mismo es una tarea difícil que debe ser realizada, aún cuando sea desagradable e incluso pueda no resultar exitosa al final”.²⁸ Esto podría decirse de todas las escritoras expatriadas cuyas obras están relacionadas con el incesto; ellas se liberaron de los “múltiples silencios” a través de sus palabras , si no completamente al menos sí con cierto grado de éxito.

Notas:

1. Brodsky, Joseph. "The Condition We Call Exile." *New York Review of Books*, January 21, 1988.
2. Eagleton, Terry. *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*. New York: Schocken Books, 1970.
3. Benstock, Sheri. "Expatriate Modernism", Broe, Mary Lynn & Ingram, Angela Eds. [Women's Writing in Exile](#). North Carolina: University of North Carolina Press, 1989, p. 27
4. Stein, Gertrude. [Paris France](#). New York: Liveright, 1940.
5. Benstock, Sheri. "Expatriate Modernism" , Broe, Mary Lynn & Ingram, Angela eds. [Women's Writing in Exile](#). North Carolina: University of North Carolina Press, 1989, p. 27.
6. Ibid., p.27.

7. Ibid., p.27.

8. Ibid., p.27.

9. Ibid., p.27.

10. Broe, Mary Lynn & Ingram, Angela ed. [*Women's Writing in Exile*](#). North Carolina: University of North Carolina Press, 1989, p. 7.

11. Broe, Mary Lynn. *My Art Belongs to Daddy*. Broe, Mary Lynn & Ingram, Angela ed. [*Women's Writing in Exile*](#). North Carolina: University of North Carolina Press, 1989. p. 49.

12. Ibid., p. 50.

13. Ibid., p. 57.

14. Coleman, Emily Holmes. [*The Shutter of Snow*](#). New York: Penguin Books, 1986, p. 30.

15. White, Antonia. *Frost in May*. New York: Dial Press, 1933.

16. Barnes, Djuna. [*Nightwood*](#). p. 63.

17. Broe, Mary Lynn. *My Art Belongs to Daddy*. Broe, Mary Lynn & Ingram, Angela ed. [*Women's Writing in Exile*](#). North Carolina: University of North Carolina Press, 1989. p. 71.

18. Ibid., p 71-72.

19. Barnes, Djuna. [*Nightwood*](#). p. 149.

20. Joyce, Cynthia, *Dear Diary: Deirdre Bair on the Secret Life of Anais Nin*.
<http://www.salon.com/weekly/bair960729.html>

21. Ibid.

22. Benstock, Shari. [*Women of the Left Bank: Paris, 1900 - 1940*](#). Austin, TX: University of Texas Press, 1986. p. 429-436.

23. Ibid.

24. Nin, Anais. [*House of Incest*](#). p. 18.

25. Barnes, Djuna. [*Nightwood*](#). p.119, 117.

26. Benstock, Shari. [*Women of the Left Bank: Paris, 1900 - 1940*](#). Austin, TX: University of Texas Press, 1986. pp.429-436.

27. Nin, Anais. [*House of Incest*](#). p. 55.

28. Franklin, Benjamin V., "Anais Nin," *Dictionary of Literary Biography* II. (1978) , p. 369.