

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Inglesa**



**TESIS DOCTORAL**

**Parodia y experimentación en la obra de Djuna Barwes**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Inmaculada Cobos Fernández**

Director:

**Esther Sánchez-Pardo González**

**Madrid, 2002**

ISBN: 978-84-8466-299-0

© Inmaculada Cobos Fernández, 1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

**PARODIA Y EXPERIMENTACIÓN EN LA OBRA DE  
DJUNA BARNES**

Tesis presentada por: Inmaculada Cobos Fernández  
Dirigida por: Dra. Esther Sánchez-Pardo González

MADRID, 1995

A David

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....5

ABREVIATURAS.....6

INTRODUCCIÓN.....7

**I. Modernismo y parodia.....23**

    1. Djuna Barnes y el modernismo.....26

        1.1. El canon.....27

        1.2. El género y los conflictos bélicos.....29

        1.3. El exilio y París.....35

        1.4. El modernismo y el género.....43

    2. Djuna Barnes y la parodia.....52

        2.1. Elementos y perspectivas paródicos.....52

        2.2. El enfoque de Bakhtin.....58

**II. El inicio experimental.....66**

    1. *Smoke and Other Early Stories*.....66

        1.1. Influencias periodísticas.....68

        1.2. Evolución narrativa.....71

            1.2.1. Primeros relatos.....71

            1.2.2. Relatos de transición.....73

        1.3. "The Terrorists".....73

        1.4. Conclusión.....79

    2. *Spillway*.....82

        2.1. El preludio modernista.....82

            2.1.1. Djuna Barnes y James Joyce.....83



1.3. Un modernismo marginal.....	150
1.3.1. El texto del exilio.....	150
1.3.2. El género (gender) como parodia.....	153
1.3.3. El lesbianismo y los sueños.....	172
1.3.4. El carnaval del oprimido.....	184
1.4. Conclusión.....	194
2. <i>Ladies Almanack</i> .....	199
2.1. En fase experimental.....	200
2.1.1. Influencias.....	203
2.1.2. Lenguaje y discursos.....	204
2.2. El género y la identidad lesbiana.....	217
2.2.1. Ruptura de mitos.....	226
2.2.2. La dificultad de definir a la mujer...	229
2.2.3. La identidad lesbiana.....	231
2.2.4. Parodia de los personajes.....	235
2.2.5. <i>Ladies Almanack</i> y la crítica feminista.....	245
2.2.6. Un documento histórico del lesbianismo.....	258
2.2.7. En busca de un enfoque plural.....	264
IV. Parodia y tragedia en el retrato de la artista.....	268
1. <i>Ryder</i> .....	268
1.1. Wendell Ryder y el patriarcado.....	271
1.1.1. El patriarca grotesco.....	279
1.1.2. El patriarca y la confusión carnavalesca.....	281
1.2. Matthew O'Connor o el reverso del patriarca.....	284

1.3. El matriarcado.....	286
1.3.1. Mujeres y víctimas.....	287
1.3.2. La rivalidad esposa/ amante.....	297
1.3.3. La maternidad.....	303
1.3.4. Sophia y el matriarcado.....	304
1.3.5. El incesto.....	310
2. <i>The Antiphon</i> .....	318
2.1. Teatro experimental: "No Audience at all?"...	320
2.2. Evolución "dramática".....	324
2.2.1. El preludeo del horror.....	324
2.2.2. La tragedia familiar.....	327
2.2.3. La catástrofe final.....	331
2.3. El género.....	338
2.4. El incesto.....	343
3. Conclusión.....	352
CONCLUSIONES.....	355
APENDICE.....	364
BIBLIOGRAFIA.....	371

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a los miembros del tribunal de esta tesis: Dra.Teresa Gómez, Dra.Lina Sierra, Dra.Elizabeth Russell, Dra.Beatriz Villacañas y Dr.Félix Martín, que especialmente durante los últimos años de carrera, promovió mi interés por la literatura norteamericana a través de su constante entusiasmo y su apoyo a la investigación.

A la Dra.Esther Sánchez-Pardo, que me sugirió el tema de este trabajo y me ayudó en todo momento con sus sugerencias y con la lectura detallada de cada capítulo. Su disponibilidad y sus esfuerzos han contribuido en gran medida a la realización de esta tesis.

Agradezco la asistencia y la colaboración de la plantilla de la biblioteca de Vanderbilt University en Nashville, Tennessee. Gracias a su colaboración y a las estupendas instalaciones de esta universidad, pude conseguir la bibliografía más relevante para el tema de este trabajo.

Quisiera expresar mi gratitud a mis amigos por su valiosa amistad y también a Pilar Sánchez por su compañerismo y confianza. Por último, gracias a mi familia y a David que con todo su apoyo y cariño han facilitado la realización de esta tesis.

## ABREVIATURAS

Las citas de las obras de Djuna Barnes provienen de las siguientes ediciones:

- A *The Antiphon*. 1958. Reeditado en *Selected Works of Djuna Barnes: Spillway, The Antiphon, Nightwood*. New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1962. 79-224.
- LA *Ladies Almanack, showing their Signs and their tides; their moons and their Changes; the Seasons as it is with them; their Eclipses and Equinoxes; as well as a full Record of diurnal and nocturnal Distempers*. Escrito e ilustrado por "a Lady of Fashion." 1928. Reeditado. Illinois: Dalkey Archive Press, 1992.
- N *Nightwood*, 1936. Reeditado. New York: New Directions, 1961, 1977.
- R *Ryder*, 1928. Reeditado. Illinois: Dalkey Archive Press, 1990.
- SM *Smoke and Other Early Stories*. Reeditado. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1982, 1987.
- S *Spillway*. 1936. Reeditado en *Selected Works*, 3-80.

## INTRODUCCION

"I'm the most famous unknown in the world..." (cit.en Field 1985, 246)

El principal objetivo de este trabajo es la aproximación a la enigmática obra de la escritora Djuna Barnes desde la perspectiva de la parodia y la experimentación. Estos conceptos son claves para entender su obra dentro del contexto modernista. Djuna Barnes ha sido considerada en la historia literaria como una escritora difícil y compleja. Al igual que otros escritores modernistas, sus obras se han percibido como crípticas y difíciles de cara a la lectura y a la interpretación crítica. No obstante, Djuna Barnes no es más difícil que Joyce o Eliot, y al igual que ellos, merece un lugar dentro del canon modernista por su fuerza y calidad artísticas, y por la visión única que sugiere su obra.

Djuna Barnes (1892-1982) es una escritora que asume el riesgo de situarse en los márgenes. Su vida y su obra guardan una relación muy estrecha entre sí. Escribió para vivir con todo lo que ello supone, y que en el ámbito de lo material se traduce en largas penurias económicas puesto que no contaba con dinero familiar y la frustración al no poder alcanzar un éxito literario duradero. Djuna Barnes vivió para escribir. Su compromiso con la creación es la mayor constante en su vida y quizás uno de los motivos más importantes por los que la crítica actual de los

noventa se haya decidido a reevaluar sus obras más complicadas. El final de su trayectoria tampoco está exento de escollos, sino que provoca una actitud interrogante en el lector y el crítico. Los finales de sus obras muestran, de manera permanente, un mundo inacabado e incierto. No sabemos si representan un éxito o un fracaso, un triunfo o una derrota. Esta ambigüedad es la seña de identidad de Djuna Barnes. Tanto su vida como su obra siguen representando un laberinto casi irresoluble para el lector que se aproxima a ellas. Sin embargo, ahí reside la fascinación que produce su obra.

Djuna Barnes nació el doce de junio de 1902 en Cornwall-on-Hudson, Nueva York. Creció en una familia donde la poligamia era una práctica habitual. Esta singularidad permite que, desde su infancia, Djuna Barnes vea como normales unas relaciones de parentesco donde se subvierten las nociones tradicionales de familia y donde se confunden los límites de poder, edad y sexualidad. La familia de Djuna Barnes estuvo marcada por el matriarcado que ejercía su abuela paterna, Zadel Barnes Gustafson. Sin embargo, son las trasgresiones sexuales del padre de Djuna Barnes, Wald Barnes, las que dejan una marca indeleble de violencia en las dos familias. La mayoría de las obras de Djuna Barnes, las historias cortas que componen *Spillway* (1936), *Ryder* (1928) y, sobre todo, la obra teatral *The Antiphon* (1958), traducen la violencia sexual de la familia patriarcal fundada por Wald Barnes.

A pesar de todo, Djuna Barnes se sintió siempre muy unida a su abuela Zadel. Compartía con ella el interés por la creación artística y literaria. En una carta escrita a Emily Holmes

Coleman, Djuna Barnes afirma, " I always thought I was my grandmother,... My grandmother Zadel was my first mother and father. I did not accept my mother and father until later in life" (Broe 1991, 4) En la mayoría de sus obras, la figura de Zadel ocupa una posición preponderante y de influencia con respecto al ámbito familiar y, en especial, con aquellos personajes que muestran de forma velada la biografía de nuestra autora. Este influjo perdura en la vida y trayectoria de Djuna Barnes desde su primer exilio en Europa hasta su posterior reclusión en su apartamento neoyorquino.

Djuna Barnes se marchó a Europa en 1920 y comenzó a ganarse la vida como columnista para el periódico *McCall's*. Al igual que Kay Boyle, Natalie C.Barney, Mina Loy, y otras escritoras de su generación, Djuna Barnes escogió la vida de la marginalidad y del exilio y residió en París, Berlín o Londres. En los años veinte, vivió en París con la escultora norteamericana Thelma Wood. En la década posterior residió a menudo en las mansiones inglesas (Hayford Hall, Warblington, Yew Tree Cottage) de Peggy Guggenheim donde se reunían escritores de la época y, finalmente, en los años cuarenta, regresó a Estados Unidos y vivió hasta 1982 en un apartamento en Greenwich Village, Nueva York.

Aunque Djuna Barnes comenzó a escribir y a publicar desde muy joven, nunca pudo saborear el éxito de forma continuada. Con la excepción de *Ryder*, que llegó a ser un *bestseller* y, unos años más tarde, con la publicación de su obra más reconocida por la crítica, *Nightwood*. Su obra experimenta con los géneros del periodismo, la poesía, la novela, el teatro y la narración breve. Además de las letras, Djuna Barnes mostró en abundantes dibujos

e ilustraciones incluidos en sus obras que sus dotes artísticas iban más allá de la mera experimentación con la forma literaria. La obra de Djuna Barnes es partícipe, ante todo, de las inquietudes modernistas y, como tal, cuestiona profundamente los ideales de la representación realista y la noción de la linealidad y de la sucesión temporal en la narrativa. Su experimentación no se reduce a la forma, como afortunadamente ha sabido reconocer, sobre todo, la crítica feminista de los años ochenta y noventa. Su experimentación con respecto a las contradicciones del género (gender), de la raza, de la sexualidad o de la familia, sin olvidar la perspectiva autobiográfica, es incluso de una mayor relevancia para comprender y percibir con mayor profundidad su obra.

Sin olvidar la experimentación formal, hemos enfatizado en este trabajo los aspectos sociales o de género que, en general, han pasado más desapercibidos por la crítica literaria que se ha ocupado de Djuna Barnes. Estos temas muestran igualmente la experimentación entendida como una ruptura con los valores tradicionales con respecto a los sistemas rígidos de clase, género, sexualidad, etc. En esta tarea, es importante destacar las críticas de Carolyn Allen (1991), Jane Marcus (1991) o Judith Lee (1991), entre otras, puesto que han subrayado el punto de vista radical que suscribe la obra de Djuna Barnes en torno a cuestiones sociales y políticas.

Hemos intentado cubrir la mayor parte de la producción literaria de Djuna Barnes y, dentro de ella, me he centrado especialmente en sus obras más conocidas y relevantes. No obstante, los numerosos artículos periodísticos de su etapa de

juventud, así como su poesía y obras de teatro breves, son también interesantes para un futuro trabajo de investigación. Esta tesis obedece a una estructura que tiene que ver, en primer lugar, con el grado de experimentación y de dificultad que observamos en la evolución literaria de la autora. En segundo lugar, se incorporan las obras de mayor interés en cuanto a su posición con respecto al género y a la identidad sexual. Y, por último, se reúnen en el último capítulo las obras que reflejan en mayor medida la propia biografía de la autora en su entorno familiar, tema crucial para entender sus inquietudes como artista.

El primer capítulo pretende contextualizar, desde el punto de vista teórico-crítico, al modernismo y sus presupuestos estéticos. Djuna Barnes es una escritora modernista a ultranza aunque no siempre haya sido reconocida como tal. Este trabajo parte también de la necesidad de recuperar a escritoras que, como Djuna Barnes, han sido consciente o inconscientemente apartadas del canon del modernismo. Dentro de los factores históricos y sociales que marcan el período modernista subrayamos en nuestro análisis el de la primera guerra mundial. El conflicto bélico supone un importante empuje para la independencia de la mujer que se empieza a abrir paso también con fuerza en el ámbito literario. La mayor libertad de la mujer se traduce también en la ruptura de los papeles sexuales tradicionales. Obras como *The Well of Loneliness* (1928) y, sobre todo, *Ladies Almanack* (1928), muestran abiertamente nuevas opciones sexuales expresadas a través de la mujer y dirigidas a mujeres.

Poco tiempo después y con el advenimiento de la segunda

guerra mundial, vemos cómo las actitudes sociales dan un giro regresivo para la mujer. Las ideas fascistas generadas en el período de entreguerras sirven de telón de fondo amenazador en obras de Virginia Woolf, Gertrude Stein o Djuna Barnes. En *Nightwood* (1936) los personajes son los condenados de un régimen totalitario que elimina a los débiles o diferentes. Mientras que en *The Antiphon* (1958), el desastre de la guerra y su resultado estéril muestran un símil perfecto con la tragedia familiar de Djuna Barnes. Los conflictos bélicos mundiales ofrecieron nuevas posibilidades para la mujer, aunque éstas se vieron inevitablemente contaminadas también de elementos regresivos en períodos de posguerra. Sin embargo, las guerras también facilitaron el acceso de la mujer a las esferas públicas y a su toma de postura ante estos conflictos y ante los resultados negativos que potencialmente generaran para su libertad.

Otro factor crucial, y que comparten los escritores modernistas, es el exilio. La mayoría de ellos y de los personajes que plasman en sus obras son individuos exiliados, que han preferido vivir fuera de su país de origen. Su exilio no sólo es físico sino también psíquico, en tanto en cuanto no gozan de armonía dentro de su ambiente social. Djuna Barnes vivió en el exilio geográfico, exilio al que a su vez se añade el de su condición de escritora apartada del canon modernista. También experimentó el exilio por su estilo de vida y opción sexual. Quizá por este motivo, sus obras expresan un importante sentido de marginalidad. Los personajes, los ambientes y hasta la propia biografía de la autora traslucen esta peculiaridad tan afín al modernismo. En relación al canon, y debido a la dificultad de

definición del modernismo, las escritoras de este período sufrieron su propio exilio literario, en parte debido a la fragmentación de este movimiento. Críticas como Karla Jay y Shari Benstock (1990, 184) han intentado definirlo diferenciando entre "anglophilic high modernism" y "avant-garde modernism". Según esta división, las obras de Djuna Barnes se incluirían en el segundo grupo.

Finalmente, destacamos el factor de la parodia como consustancial al modernismo y como rasgo persistente en la mayoría de las obras incluídas en este estudio. Parodia y experimentación son conceptos muy próximos en *Ryder*, *Ladies Almanack* o *Nightwood*. La complicación y la dificultad de estas obras esconde a menudo la parodia. Y ésta, a su vez, nos conduce a la ambigüedad. El lenguaje que comporta la parodia trae consigo la duplicidad de interpretaciones y, por consiguiente, la indefinición. En torno al recurso paródico, el enfoque interpretativo que Mikhail Bakhtin (1981) vierte sobre la obra de François Rabelais resulta sumamente útil para analizar los recursos paródicos de obras que, como *Nightwood*, comparten muchos de sus rasgos esenciales. La idea de la destrucción de los llamados "vínculos ordinarios", así como la asociación de "conexiones inesperadas" son recursos comunes que sirven para derribar y a la vez reconstruir la representación jerárquica del mundo. La parodia en Djuna Barnes tiene mucho que ver con la experimentación formal, al mostrar a menudo lo absurdo de las convenciones del lenguaje y de los estilos literarios.

Comenzamos el estudio de la obra de Djuna Barnes con narraciones breves incluídas en *Smoke and Other Early Stories*

(1982) y *Spillway* (1936) Ambas compilaciones muestran los principios de Djuna Barnes como escritora en las dos primeras décadas del siglo. Constituyen sus primeros inicios en la experimentación. Las influencias periodísticas son notables en algunos de los relatos cortos (todos ellos habían sido publicados con anterioridad en revistas literarias). Las historias cortas manifiestan una evolución constante hacia la complejidad, paralelamente a una progresiva falta de interés por el argumento. En ellas, no es tan importante lo que ocurre sino la tensión de los personajes y su desajuste con el ambiente en el que se encuentran.

Hemos estructurado las narraciones que componen *Spillway* de acuerdo con el tema que abordan. En la primera sección, "Mujer y experiencia", las narraciones "Cassation" y "The Grande Malade" muestran en primera persona las experiencias de dos jóvenes, Katya y Moydia. Asimismo, se plantean cuestiones acerca del género y de la sexualidad. En ambas narraciones, la incertidumbre sexual, el amor confundido con el incesto y el juego por borrar la diferencia sexual o afirmarla constituye un antecedente de obras posteriores. En la siguiente sección (1.4.) nos aproximamos a otro tema constante en nuestra autora, el del enfrentamiento entre naturaleza y sociedad, a esa dualidad de lo humano/ bestial que encarnarán personajes de obras posteriores (Robin Vote, Wendell Ryder). La naturaleza en sí no es símbolo de inocencia, sino que puede esconder una fuerte carga destructora como se manifiesta en "A Night Among the Horses". Por el contrario, en "The Rabbit" se privilegia la noción de naturaleza frente a la crueldad de la civilización urbana moderna. Con el exilio del

campo a la ciudad, el individuo ha escogido la parálisis y la muerte. Djuna Barnes mantiene una posición ambigua con respecto a esta dualidad. Generalmente privilegia lo natural, aunque en el fondo reconoce que no es posible conciliar ambos polos en el hombre, y que una de las tragedias del ser humano moderno reside precisamente en esa brecha irreparable. Por otro lado, su oficio de escritora le hace reconocer que el mundo del creador es necesariamente ficticio y lejano del mundo natural. Su obras principales se desarrollan en ambientes urbanos y la forma estética empleada está repleta de experimentación y de complejidad.

El apartado 2.4. subraya las tensiones de género que Djuna Barnes comienza a dibujar en las narraciones breves. Muchos de sus tipos son mujeres maduras que dirigen su propia vida movidas por inclinaciones o instintos que chocan con la convencionalidad de la época, produciendo una sensación de parálisis, frente a la cual, la muerte constituye un alivio. "The Passion" es la última narración y constituye un importante precedente con respecto a *Nightwood*. La experimentación formal y la parodia comienzan a incrementarse con la reducción de los diálogos y con la descripción barroca y grotesca de elementos decadentes y artificiales que sugieren un pasado aristocrático estéril.

En el tercer capítulo, estudiamos las obras que, a nuestro juicio, tienen mayor relevancia para el lector moderno. Tanto *Nightwood* como *Ladies Almanack* son narraciones experimentales y difíciles. Sin embargo, su significación es universal, puesto que en ellas la autora ha logrado escaparse por momentos del fantasma familiar que se plasma en mayor medida en sus obras más

autobiográficas. El resultado de estas obras es de una gran riqueza puesto que sugiere múltiples inquietudes modernas referentes al género, a la sexualidad, y al mundo de los marginados y, por encima de todo, a la mujer. La diferencia fundamental con respecto a este último aspecto es la variedad de ópticas que despliega para enfrentarse al tema femenino. Si bien *Nightwood* retrata a la mujer tomando muy en cuenta la perspectiva patriarcal, *Ladies Almanack* logra situar a la mujer dentro de una esfera exclusivamente femenina, respetando la multiplicidad de las mujeres.

En *Nightwood* observamos, a través del estudio de los elementos formales, la madurez en la experimentación al romper con los moldes narrativos del realismo. La progresión narrativa deja de prevalecer frente a una concepción espacial atemporal basada en yuxtaposiciones (Frank 1963:59) La inteligibilidad del texto reside en gran parte en la captación de imágenes y de mitos. T.S.Eliot, al introducir la novela en el momento de su publicación, se refiere al concepto de espacialidad al indicar que es un tipo de texto que no está "escrito" y que, al igual que la mayoría de las novelas contemporáneas, "they obtain what reality they have largely from an accurate rendering of the noises that human beings currently make in their daily needs of communication" (xii) La comunicación y el silencio son aspectos cruciales que laten en el fondo de su obra. La dificultad del diálogo es clave en *Nightwood*, al mostrar, en los continuos monólogos de los personajes, que el entendimiento es difícil de conseguir y que, por consiguiente, el silencio es la única alternativa.

En la sección 1.3. hemos abordado *Nightwood* desde una óptica en la que predomina la marginalidad. *Nightwood* es un texto modernista de mujer y, por consiguiente, lleva un estigma de marginalidad, como ocurre con el resto de obras experimentales de Djuna Barnes. Además, *Nightwood* muestra muy de cerca un ámbito amplio de seres marginados por la sociedad de entreguerras. El concepto de desviación es privativo de la homosexualidad, el lesbianismo, y la raza no aria. La noche constituye un espacio de libertad. Dentro de ella se mueven los personajes empujados por un deseo, muchas veces ridículo, de trascender sus miserias. Félix Volkbein sueña con pertenecer a la aristocracia, el Dr. O'Connor convive con el desgarró que le supone no mostrar su homosexualidad en público y Nora Flood persigue, sin lograr alcanzarlo, el amor de un ser que se encuentra a medio camino entre una naturaleza humana y otra bestial, Robin Vote.

La marginalidad es susceptible de parodia al sacar a la luz las restricciones que impone la sociedad al individuo. De esta forma, la parodia subvierte los roles de género. Los personajes femeninos se visten de hombre y viceversa, creando a veces una sensación de pretendida asexualidad. Además, se ridiculiza en ciertos personajes la noción más absurda y superficial de lo que la sociedad patriarcal ha atribuído a la feminidad. La tragedia de la relación lesbiana como tema central se expone a través de Nora Flood y de sus sueños familiares.

Djuna Barnes se sirve de la parodia como medio esencial para mostrar estos desajustes a través de su función trasgresora. Junto con este recurso, el mundo del circo y el del carnaval, al presentar la cultura popular y el folklore, pretenden revivir

estas manifestaciones frente a una cultura considerada como más elevada (representada por la tragedia o la ópera). En el circo, además, los animales conviven con los humanos consiguiendo esa ilusión de unir la dicotomía humano/ animal. La estética del carnaval en *Nightwood* tiene también como objetivo una inversión de valores donde todo se confunda, lo sagrado y lo profano, lo masculino y lo femenino, la heterosexualidad y la homosexualidad, etc. En suma, el carnaval además de exaltar la alegría y lo grotesco de la vida, afirma el potencial revolucionario del folklore.

*Ladies Almanack* constituye otro experimento, aún más radical que el realizado en *Nightwood*. El lenguaje y los distintos discursos empleados de forma simultánea componen un laberinto para el lector. Su objetivo es fomentar la ambigüedad a través de la parodia de personajes, situaciones, estilos literarios o estereotipos culturales y religiosos. El resultado es un mensaje contradictorio escrito en un código cerrado y dirigido a una audiencia concreta, a saber, el círculo de escritoras modernistas en torno al salón de Natalie Clifford Barney. En la sección 2.2. ofrecemos un repaso a los temas principales de este almanaque, el género, la mujer y la sexualidad lesbiana. Djuna Barnes socava, entre otros, el mito bíblico de la creación y propone a cambio la génesis de la primera mujer sin la intervención divina.

Se introducen las diferentes definiciones que la sociedad patriarcal ha creado para la mujer y las contradicciones que muestran entre sí. *Ladies Almanack* plantea la dificultad de definir a la mujer y el error que ésto supone debido a la multiplicidad de las mujeres. La variedad de personajes femeninos

de *Ladies Almanack* corrobora esta idea. Por otro lado, es la obra donde se exalta la identidad lesbiana hasta sus últimas consecuencias. El lenguaje habla de experiencias sexuales, a través de y para las mujeres. El hecho de que algunos personajes reprueben la práctica lesbiana, junto con la parodia un tanto corrosiva de personajes como el que refleja la vida de Natalie C.Barney, puede indicar la ambigüedad de la postura de Djuna Barnes frente a la práctica lesbiana. O quizás sólo sea otra broma de nuestra escritora al mostrar el lesbianismo desde varias ópticas que incluyan también la homofobia. Existen muchos factores que inciden en la parodia de *Ladies Almanack*. El enfoque plural desde la bisexualidad que propone Frann Michel (1991) nos aclara algunos de estos aspectos contradictorios. Lo que sí podemos afirmar con rigor es que *Ladies Almanack* representa un verdadero documento histórico en torno al lesbianismo al reivindicar la identidad lesbiana dentro de la cultura, y al reclamar aquello que la cultura heterosexual no considera como natural.

En el capítulo final, abordamos las obras que exponen de forma más evidente la biografía de Djuna Barnes. *Ryder* es una novela experimental y paródica inspirada en la infancia de nuestra autora. Con el elemento autobiográfico como base, Djuna Barnes construye un relato picaresco en el que se incide en la noción de patriarcado, encarnado en la figura del padre (Wendell Ryder). En *Ryder*, la parodia y la experimentación van unidas y se manifiestan tanto en la forma como en el contenido. La experimentación, al igual que en obras anteriores, tiene que ver con la ruptura de la secuencialidad y con el uso de un lenguaje

arcaizante e innovador creando una sensación de auténtico collage.

La parodia actúa en la forma por medio de la caricatura de estilos literarios como el género epistolar, picaresco o romántico. En la parodia que subyace en el fondo, se muestra el lado grotesco del patriarcado, de la poligamia y de las mujeres que lo sufren. En la figura del patriarca Wendell Ryder aparece de nuevo la dicotomía humano/ bestial. Su intención de fundirse con el mundo animal concuerda con la práctica de la poligamia que él defiende. La figura del "noble salvaje" se destruye cuando Wendell, por presiones sociales, se ve obligado a elegir entre su esposa o su amante.

Por otro lado, *Ryder* es la obra que mejor expone las escasas posibilidades de la mujer en la sociedad patriarcal. Las mujeres aparecen como víctimas de este sistema, sin tener en cuenta su estado social. El matrimonio esclaviza a la mujer, y la mujer soltera sufre la discriminación social y laboral al no poder optar a la mayoría de los trabajos. Asimismo, el patriarcado favorece la rivalidad entre las mujeres como indica la dicotomía esposa/ amante. Los únicos atisbos de matriarcado aparecen en el personaje de Sophia, madre de Wendell, a juzgar por la influencia que ejerce sobre la familia Ryder. El patriarcado que ejerce el grotesco personaje central, Wendell, contrasta con la parodia de la inteligencia y con la persuasión del matriarcado que representa Sophia. La visión última de *Ryder* es la burla implícita de sistemas restrictivos que marcan normas sociales de acuerdo con un género en exclusividad masculino y lo femenino.

Por último, en el capítulo dedicado a *The Antiphon*,

incidimos de lleno en la cuestión de la experimentación teatral. En esta última obra de Djuna Barnes destaca la complejidad formal, especialmente en el lenguaje y estilo empleados. Se rechaza el argumento convencional y la acción se reduce al mínimo. Los personajes tienen, al igual que en *Ryder*, reminiscencias autobiográficas y se alude constantemente a su pasado familiar. Dada la complejidad, tanto estructural como conceptual, abordamos la obra en tres secciones que se corresponden con los tres actos de *The Antiphon*. A la luz de un pasado que ya se reflejaba en *Ryder*, observamos una tragedia familiar basada en la vida de Djuna Barnes. Si bien en la anterior novela hay lugar para la parodia y el humor, *The Antiphon* muestra el lado más oscuro de nuestra autora. A lo largo de la obra, el juego de máscaras carnavalesco, no tiene una función lúdica y liberadora como en *Nightwood*, sino que la confusión que crea tiene como objetivo provocar daño, frustración y muerte.

El enfrentamiento familiar que tiene lugar en esta obra desvela importantes cuestiones con respecto al género. *The Antiphon* explora los efectos peligrosos de todo ello para la mujer, tanto si desempeña un rol femenino como a la inversa. En ambos casos, la mujer sale perdiendo. Miranda (Djuna Barnes) huye del rol que la sociedad patriarcal le asigna a la mujer, mientras que Augusta (madre de Djuna Barnes) mantiene el rol femenino convencional. El conflicto entre ambas trae consigo la tragedia, provocada por la actitud engañosa e irreconciliable de Augusta. En el fondo late el horror del incesto cometido por el padre de Miranda y con el consentimiento de Augusta.

A nuestro juicio, el hecho de afrontar el tema del incesto en *Ryder* y, sobre todo, en *The Antiphon*, creemos que puede darnos claves fundamentales para comprender mejor la totalidad de la obra de nuestra autora y, en especial, para valorar sus actitudes con respecto al género y a la identidad sexual. Además de aspectos tan importantes como son los biográficos, intentamos acercarnos también a otras facetas de Djuna Barnes como artista plástica. En la mayoría de sus obras tempranas, nuestra autora compagina escritura con ilustraciones, creando un estilo único y muy personal.

Finalmente, al término de este trabajo, intentamos volver a exponer los temas que a nuestro juicio son esenciales para entender la obra de Djuna Barnes desde una óptica no sólo modernista sino también actual, teniendo en cuenta las rupturas principales que se introducen en los ámbitos del arte, del género, de la sexualidad y, en consecuencia, del campo político en tanto que terreno discursivo que afecta y hasta condiciona al individuo.

## I. Modernismo y parodia

Definir el modernismo como movimiento estético es una tarea compleja, puesto que el concepto de modernismo está imbuído de múltiples contradicciones que tienen como punto en común la fragmentación cultural, histórica, temporal o literaria. De forma similar, los intentos de definición de una estética modernista se contraponen con el deseo íntimo que subyace en esta corriente de rechazar las tradiciones del pasado, y con la elaboración de estilos muy individualizados como perspectivas válidas de la realidad. La idiosincrasia del arte modernista produce una pluralidad estilística que impide el establecimiento de un estilo normativo (Bradbury 1983, 314)

Por otra parte, el impulso normativo del paradigma modernista en contra del realismo vuelve, a su vez, a la unificación cultural que existía en movimientos estéticos precedentes contradiciendo las propias implicaciones de las inquietudes modernistas. Por consiguiente, el modernismo, con todo su énfasis en la innovación constante, es un movimiento que mira al pasado, especialmente la vertiente denominada "high modernism". El modernismo va unido intrínsecamente a la idea de la contradicción. Por ello, a pesar de ser un movimiento basado principalmente en la innovación como prerrequisito para la obra de arte "seria", la dinámica de cambio implícita en el modernismo inevitablemente da como resultado el eclecticismo, en contra de

una posición totalizadora.

Otra paradoja de esta corriente reside en el concepto de novedad. El modernismo, a la vez que afirma su discontinuidad con el pasado, necesita legitimar esa discontinuidad estableciendo sus orígenes ancestrales. El modernismo, inevitablemente, sigue un doble movimiento "frustrante". Nunca puede coincidir con el momento presente que es, en realidad, su objeto crucial (Pease 1987, 41-2) La modernidad consistiría en asumir el pasado para después subvertirlo y partir de cero. De acuerdo con Paul de Man (1983), la modernidad existe en el deseo de acabar con el pasado, en la esperanza de alcanzar al fin el punto que pudiera constituir el verdadero presente, un origen que marque un nuevo comienzo (148) Sin embargo, en el momento en que se asegura la "modernidad" y la actualidad de la obra de arte, se cae en la trampa de la historia al convertirse en un documento histórico sujeto a posteriores interpretaciones (152) De ahí, la paradoja modernista de afirmar la "imposibilidad de ser moderno" (144), por lo cual la auto-negación se convierte en afirmación irónica de la identidad.

Entre los recursos modernos utilizados para romper con el pasado se encuentran el uso anti-historicista del mito como un medio arbitrario para ordenar el arte (Beebe 1973) Asimismo, se recurre al uso de la ironía por parte del artista para propiciar su distanciamiento formal y falta de compromiso ideológico. La ironía también forma parte del rechazo de la tradición y trae consigo la pérdida de convencionalismos en las esferas éticas y estéticas (Bradbury & McFarlane 1976, 27) La ironía, a su vez, favorece la interpretación del individuo. Por consiguiente, un

tema fundamental en el modernismo es ese retorno a la interioridad denominado "inward turn" y que valora la subjetividad y el inconsciente.

La transgresión y experimentación, como objetivos fundamentales del modernismo, traen consigo, inevitablemente, la dispersión y la fragmentación lingüística. El modernismo es un "style of extremity" (Bradbury & McFarlane 1976, 29) y, como tal, es un movimiento que contradice cualquier tipo de consenso estético. De esta forma, el modernismo, más que un estilo particular, sería sobre todo la búsqueda de un estilo altamente individualista. Los ambientes más afines a este movimiento son los urbanos y cosmopolitas y sus personajes tipo son, generalmente, individuos exiliados geográfica o psíquicamente.

El modernismo se caracteriza también por la pérdida de linealidad en favor de la espacialidad. Se pretende romper con la línea argumental y temporal creando una sensación de atemporalidad o de simultaneidad. Siguiendo la idea de fragmentación, se utiliza la intertextualidad, los arquetipos míticos y la repetición -aunque con variación- de motivos, imágenes y símbolos (Lodge 1977, 46) Estos recursos surgen como reacción frente al realismo. No obstante, el modernismo puede considerarse como un nuevo enfoque de la realidad, concebida como indeterminada, ambigua, y dependiente de la percepción individual. David Lodge define este movimiento como un "modernist realism" que rompe con la norma tradicional del realismo literario identificado con las convenciones de representación del discurso histórico (1977, 47)

Así considerado, el modernismo no constituiría una ruptura

total con el realismo sino una evolución desde esta corriente literaria. El modernismo no es un estilo completamente evasivo sino que se puede encontrar en él una realidad, más o menos escondida, a pesar de su carga de experimentación y de la abundante estilización de su forma. Por último, y a juicio de M. Bradbury, en su postura frente al arte, el modernismo adopta la posición de "esfera trascendente", la cual superaría los puntos de vista historicistas y positivistas del progreso humano al transformar el tiempo secular e histórico y, de esta forma, revelar un "nuevo mundo" no contingente (Bradbury 1977, 65)

### 1. Djuna Barnes y el modernismo

"...what is to prevent some modern Girl from rising from the Couch of a Girl as modern, with something new in her Mind? To stick to the old Tradition is Credulity, and Credulity has been worn to a Thread. "A Feather," she said, "might accomplish it, or a Song rightly sung, or an Exclamation said in the right Place, or a Trifle done in the right Spirit, and then you would have need of me indeed!" (LA, 22)

Djuna Barnes es una escritora modernista. Sus inquietudes y orientaciones como creadora literaria se encuadran dentro del movimiento modernista. Su obra es el resultado de la puesta en práctica de los recursos ya mencionados. Entre los más importantes y destacados podemos señalar la ruptura con las tradiciones estéticas del pasado, a menudo a través de la parodia de esas mismas tradiciones, la experimentación formal y lingüística, la ambientación urbana, los personajes exiliados, los arquetipos míticos, la repetición de símbolos, el uso de la ironía como medio de distanciamiento y de una posible falta de

compromiso ideológico, etc. Todo ello indica un retorno a la individualidad, por lo que podemos identificar su estilo como modernista y, por lo tanto, único. Su obra se integra dentro del movimiento modernista y es, al mismo tiempo, muy característica de su autora.

### 1.1. El canon

No obstante, hemos de referirnos al canon modernista a la hora de catalogar la obra experimental de Djuna Barnes. Puesto que es una escritora que injustamente no ha sido incluida, hasta hace relativamente poco, dentro del grupo de escritores canonizados del modernismo. Varias críticas feministas como Shari Benstock (1986), Carolyn Burke (1984) o Karla Jay (1990), entre otras, se han referido a este difícil problema de clasificar la literatura de escritoras como Djuna Barnes dentro del canon modernista. Esta es una cuestión que ha sido estudiada por la crítica desde mediados de los años ochenta hasta nuestros días. En épocas anteriores era impensable la exploración de lo que se ha denominado "modernismo sáfico" en palabras de Blanche Wiesen Cook (1990, 183)<sup>1</sup>

El modernismo es un terreno que está en el centro del debate crítico actual. De hecho, en el pasado se han considerado como autores clásicos modernistas a escritores masculinos con la excepción de Gertrude Stein. Las definiciones tradicionales de lo que se consideraba incluido en el canon del modernismo dejaban

---

<sup>1</sup> B.Wiesen Cook se refiere al poder erótico sáfico en la escritura e imaginación de Virginia Woolf.

de lado a la mayoría de autoras que, al igual que sus coetáneos masculinos, realizaron una labor ingente por la renovación y la experimentación de la obra artística del período. Probablemente, si el concepto de "modernismo sáfico" fuera tenido en cuenta a la hora de teorizar sobre el modernismo, se podrían modificar las nociones del arte modernista y dar una mayor importancia al poder erótico como fuente creativa para la escritura (Benstock 1990, 184)

Ese poder erótico no ha sido considerado por el hecho de que tradicionalmente la mujer, ya sea en la realidad o metafóricamente, ha tenido un valor de espacio en blanco sobre el cual el artista masculino ha escrito con su pluma-falo.<sup>2</sup> Henry Miller es un ejemplo de escritor expatriado para el cual la escritura es, de alguna forma, una práctica de autoerotismo.

Si bien para Henry Miller en obras como *Tropic of Cancer* (1961) el acto erótico heterosexual es considerado, desde su punto de vista, como un signo de revitalización de la cultura (Blankley 1984, 204), el mundo lesbiano que descubre durante su exilio en París es un símbolo decadente de la modernidad (1984, 193) Por tanto, los críticos modernistas evitan en general aproximarse al "modernismo sáfico" guardando silencio o mostrándose reticentes y marginalizando las obras experimentales de mujeres modernistas como un desafío a las clásicas definiciones teóricas y críticas del modernismo.

Igualmente, Bonnie Kime Scott (1990, 16) identifica la

---

<sup>2</sup> Este aspecto de la parábola de la mujer como una página en blanco se desarrolla en el artículo de Susan Gubar, "The Blank Page" and Female Creativity." En *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982. 73-93.

relación que desde un principio ha existido entre "genre" y "gender". A su juicio, el problema de la exclusión de la escritura de mujeres dentro del modernismo se debe en gran parte a la fuerte carga de género masculino dentro de este período literario. Esta tendencia, si bien inconsciente, marca las señas de identidad del canon modernista. De hecho, los intentos de definir el modernismo han partido de autores y críticos masculinos.

### 1.2. El género y los conflictos bélicos

A la hora de dar una explicación satisfactoria acerca del género (*gender*) y el modernismo se han considerado varios factores. En primer lugar, y como hecho histórico decisivo, la primera guerra mundial. Se ha escrito mucho sobre este tema desde la óptica de la crítica feminista. Es inevitable la aproximación a un hecho sociológico si queremos, no sólo entender la proliferación de mujeres en la esfera pública y literaria, sino también buena parte de su producción artística.

La primera guerra mundial constituye un paso decisivo hacia la liberación de la mujer. La cita de Christable Pankhurst con la que Sandra M. Gilbert (1983, 422) inicia su artículo sobre la batalla de los sexos durante la gran guerra es significativa de la nueva conciencia que se despierta en las mujeres durante esta época;

"This great war...is Nature's vengeance-is God's vengeance upon the people who held women in subjection, and by doing that have destroyed the perfect, human balance"

El papel de la mujer es crucial en este período. La guerra, con sus signos de muerte creados por y para el hombre, contrasta con la humanidad del hogar donde permanece la mujer, o con la utilidad del trabajo femenino en puestos de ayuda durante la contienda. Por tanto, parece evidente el impacto distinto que produce la guerra en hombres y en mujeres. Asimismo, la guerra da un vuelco profundo en lo referente a usos y costumbres de las mujeres como señala Nina Macdonald en "Sing a Song of War-Time" (Gilbert 1983, 425); "Girls are doing things/ They've never done before...All the world is topsy-turvy/ Since the War began". En los cambios sociales radicales que conlleva la guerra las mujeres no tienen mucho que perder puesto que no contaban con ningún lugar en la historia. A cambio, se construye un nuevo camino para la mujer que comienza con la unión entre ellas.<sup>3</sup>

Asimismo, otra consecuencia de la guerra que resulta decisiva para la mujer y su libertad creadora es el vuelco de la norma de la sucesión patrilineal, el vuelco de la ley sobre la que se asentaba la sociedad patriarcal (Gilbert 1983, 432) La guerra entroniza a la mujer a través de la propaganda, se convierte en "The Greatest Mother in the World" (437) tal y como reza en los posters de la Cruz Roja Americana. Sin embargo, ya no se puede encasillar a las mujeres en ninguna función específica. Al independizarse económicamente del hombre y al

---

<sup>3</sup> Blatch en una cita de J. Stanley Lemons en *The Woman Citizen: Social Feminism in the 1920s*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1973. p.15, se refiere a la liberación de la "nueva mujer" surgida después de la guerra realizando trabajos hasta entonces vedados para ella y destinados al hombre. En suma, al verse forzadas a desarrollar una actividad, el trabajo las conduce "over the top... up the scaling-ladder, and out into All Man's Land."

establecer contacto con otras mujeres fuera de la esfera del hogar crean nuevos objetivos para sus vidas hasta entonces insospechados.

La guerra supone también una liberación de los papeles sexuales tradicionales. Gilbert (1983, 441) señala la importancia de esta apertura a nuevas formas de ver la sexualidad y alude a la novela de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* (1928) en la que Hall expresa la forma en que la guerra y la muerte han dado un derecho a la vida a lesbianas como Stephen, una mujer que rechaza las tradiciones de lo femenino y las convenciones de la heterosexualidad. Además de Radclyffe Hall, Gertrude Stein (Gilbert 1983, 443) también celebra la sexualidad lesbiana en un período más próximo a la guerra, entre 1915 y 1917. G. Stein, en *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) pone de manifiesto su experiencia de la guerra desde muy distintos ángulos.

En 1928, el mismo año en que se publica *The Well of Loneliness*, Djuna Barnes escribe *Ladies Almanack*. Esta obra defiende, aún con mayor ahínco, a la mujer en todas sus vertientes, profundizando en el lesbianismo. La inspiración y la escritura contienen en principio un impulso erótico que a menudo puede llegar a convertirse en deliberadamente obsceno. R. Hall y sobre todo, D. Barnes, heredan las ventajas (incluida la revolución sexual y los avances sociales) que supuso la guerra mundial para la liberación de la mujer.

No obstante, y en marcado contraste con estas obras, Rebecca West en *Ending in Earnest: A Literary Log* (1971) señala el carácter "anti-feminista" que predominó en los años posteriores a la guerra (Gilbert 1983, 448) Esta tendencia se convirtió en

norma entre los intelectuales. Y, en consecuencia, también influyó a escritoras que, consciente o inconscientemente, internalizaron la misoginia predominante en el ambiente literario masculino. Heroínas como Stephen Gordon en *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall o Nora Flood en *Nightwood* de Djuna Barnes, sucumben ante esta amenaza o son víctimas culpables del orden establecido donde la homosexualidad constituye una desviación de la norma. Es precisamente en esta época marcada por la guerra cuando, tanto las relaciones entre mujeres como las instituciones formadas por mujeres, estaban sujetas a ataques. Las acerbas críticas provenían no sólo de los sexólogos y psicólogos como Havelock Ellis y Freud, sino también de novelas sensacionalistas acerca de la maldad lesbiana. En un tiempo cuando "single women were powerful and highly visible leaders in the public sphere", las amistades entre mujeres solteras eran atacadas por perversas y por estar alejadas de la norma (Showalter 1985, 198-9)

A pesar de las dificultades de la posguerra, podemos afirmar que la batalla entre los sexos ya ha comenzado y que no es posible una vuelta atrás. Si bien la primera guerra mundial supone una ruptura de la concepción tradicional de los roles genéricos y por lo tanto favorece a la mujer, la segunda guerra mundial constituye una lucha, no sólo en el campo de batalla como la anterior, sino también en el frente del hogar. Como señala Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938), en la segunda guerra mundial los "nazis de botas altas" en su marcha implacable hacia el territorio del padre o "Fatherland", llevaron a la práctica y hasta sus últimas consecuencias la opresión patriarcal según apunta Sandra Gilbert (1983, 449)

Gertrude Stein también sintió la segunda guerra mundial y el régimen fascista como una amenaza para las libertades de la mujer;

"There is too much fathering going on just now and there is no doubt about it fathers are depressing. Everybody nowadays is a father, there is a father Mussolini and father Hitler and father Roosevelt and father Stalin and father Lewis and father Blum and father Franco is just commencing now and there are ever so many more ready to be one"<sup>4</sup>

Djuna Barnes expresa esta misma inquietud en las obras que escribe durante este período. *Nightwood* muestra el advenimiento del fascismo en la fragilidad de sus personajes exiliados, y *The Antiphon* expone abiertamente el terror de la guerra en forma de opresión patriarcal de la mujer y de su libertad. La segunda guerra mundial, por tanto, supone un retraso. Comparando los dos conflictos bélicos en relación a este tema, Winnifred E. Bryher señala, "the First War had opened a few doors but... the Second slammed many of them shut again."<sup>5</sup> Susan Gubar (1987) ha estudiado, por ejemplo, el uso que se hacía de la mujer en la propaganda bélica y, en concreto, en la propaganda fascista en la que se pretendía que la mujer se limitara a sus roles de madre, "Kinder, Kirche, Küche" (1987, 239)

En un intento de explicar por qué los cambios que sufrieron las mujeres durante los períodos de guerra no contribuyeron a mejorar su estatus, Margaret y Patrice Higonnet (1987, 34)

---

<sup>4</sup> En *Everybody's Autobiography*. 1937. repr, New York: Vintage, 1973. p.133.

<sup>5</sup> En *The Days of Mars: A Memoir, 1940-1946*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. p.120.

utilizan la imagen de una "doble hélice", con su estructura de dos brazos entrelazados. Esta imagen nos permitiría mirar a la mujer dentro de un sistema permanente de relaciones de género, y explicaría, cómo después de la guerra, las líneas del género pueden volver a dibujarse conforme al mapa de relaciones entre los roles masculino y femenino anteriores. Incluso cuando las condiciones materiales para las mujeres difieren después de la contienda, la devaluación fundamental de las tareas asignadas a la mujer permanece (1987, 35)

Como reacción ante el retroceso de libertades que suponía la segunda guerra para la mujer, las mujeres escritoras criticaron a menudo en sus obras el militarismo liberal y fascista y rechazaron las imágenes de mujer que los escritores masculinos difundieron en sus obras (Gubar 1987, 256) Mientras que los escritores reafirmaron una ideología de esferas separadas entre los sexos, las escritoras se percibieron a ellas mismas y a la cultura femenina en peligro de destrucción. Su literatura muestra menos preocupación por la batalla que por el ataque por sorpresa que constituía para ellas la guerra. Escritoras como Doris Lessing, Katherine Anne Porter o Djuna Barnes describen la ruina de la guerra como el escenario para la ruina de las vidas o comunidades de mujeres (Gubar 1987, 258)

Desde la perspectiva actual, podemos calibrar la influencia que las guerras de la primera mitad de siglo han ejercido para promover o aplacar la batalla de los sexos. Lo que sí parece evidente, es el punto de partida que supone la primera guerra mundial para la mujer y sus posibilidades creativas. En suma, estamos de acuerdo con la idea expresada por S.Gilbert (1983,

450) cuando asegura que las dos guerras mundiales ofrecieron varias posibilidades para la mujer, de venganza y de victoria, de ansiedad femenina y de éxtasis feminista.

### 1.3. El exilio y París

Además de la primera guerra mundial con su efecto revolucionario sobre la cultura, otro factor que consideramos clave para comprender el movimiento modernista es el del exilio, ya sea forzado o voluntario. Europa, y París en especial, atraen por su cultura abierta y cosmopolita a muchos escritores norteamericanos que se exilian con el propósito, en su mayoría, de vivir la literatura en un ambiente más próximo a sus aspiraciones literarias y culturales. El París de posguerra estaba lleno de posibilidades para todo tipo innovaciones.

En relación con la libertad sexual que ofrecía París en los años veinte, Bertha Harris (1973, 79) señala que la mayoría de las mujeres lesbianas de esta época eran de nacionalidad norteamericana. Para ellas, el mundo estaba dividido en un sistema rígido de clases en el cual ser homosexual era sinónimo de pertenecer a la clase alta. En general, la homosexualidad tanto masculina como femenina "elevaba" la consideración social.

Dentro del ámbito modernista y en relación con la expatriación, encontramos una gran distancia entre el exilio de ambos géneros. Gertrude Stein afirmaba en una entrevista realizada en 1928 para la revista *transition*; "America is not a place to work. Your parent's home is never a place to work it is a nice place to be brought up in" (Blankley 1984, 2) Entendiendo

esta afirmación de una forma tanto literal como metafórica, vemos cómo la noción de "parent" se refiere al padre del cual se pretende escapar, puesto que es él quien tiene el poder de suprimir la voz del escritor/a.

El género del escritor, por lo tanto, tiene un efecto directo en la forma de exilio. Así, los escritores modernistas que llegan a París en las primeras décadas del siglo no sólo lo hacen para luchar contra el estatus literario de sus países de origen, sino para redefinirlo y establecer uno nuevo. Se convierten de esta forma en los "padres" del nuevo período literario. Así, la revuelta radical de los escritores modernistas se transforma en una autoafirmación del "padre".

Las escritoras modernistas que se exilian en París, sin embargo, no buscan reemplazar al padre, sino trascender las restricciones paralizantes que éste imponía. Nos encontramos, por tanto, ante un campo abierto libre para la creación. Esto no quiere decir que la influencia del padre fuera nula. Ya hemos señalado anteriormente cómo en obras de escritoras modernistas la influencia de la sociedad patriarcal constituye un elemento de alienación para ciertos comportamientos sexuales no ortodoxos. A pesar de ello, escritoras como Natalie C. Barney, Gertrude Stein o Djuna Barnes, construyen su nuevo destino a través de la autonomía adquirida mediante el exilio y gracias a las nacientes comunidades de escritoras que se establecen en París.

Las escritoras modernistas no sólo buscan reemplazar la "patria" por una nueva "matria", sino a la vez transformar por medio del lenguaje el sistema de oposiciones binarias masculino/femenino en el cual ellas siempre se inscribirían del lado del

Otro más débil y "trivial" (Blankley 1984, 4) Gran parte de la experimentación en el lenguaje literario de estas escritoras se debe a este nuevo impulso radical de cambio. El resultado puede ser, a veces, de una complicada elaboración y de una incomprensión casi absoluta para el lector. Djuna Barnes, por ejemplo, en su intento de exilio desemboca en otro nuevo que podemos denominar como "auto-impuesto" por la propia autora. Coincide de esta forma con la idea de exilio del lenguaje en relación con la mujer expresado por Julia Kristeva; "In women's writing, language seems to be seen from a foreign land" (1981, 166)

Por otra parte, el exilio masculino nunca llega a constituirse como tal puesto que siempre existe la posibilidad de continuidad. Luce Irigaray afirma este concepto en relación con el exilio masculino;

"You are not in exile: you remain in continuous relation with your first object, with your first love, with your first attachments. If you displace them, it would be according to your laws: the language, the culture that you have made"<sup>6</sup>

Las escritoras modernistas suponen una respuesta más radical frente a la tradición literaria. Su exilio es doble, físico y mental. Físico al constituirse en un nuevo espacio, generalmente europeo, y "doblemente" mental puesto que no sólo se busca la huida del padre sino también la búsqueda de nuevas formas de expresión. Dentro de este objetivo de experimentación, se parte

---

<sup>6</sup> Irigaray, Luce. "Women's Exile." Interview with Luce Irigaray. *Ideology and Consciousness* 1 (1977): 62-76. Citado en Blankley (1984, 1)

de una crítica más o menos acre de la sociedad patriarcal y a su vez de los "nuevos padres modernistas entronizados (Hemingway, Eliot)" (Blankley 1984, 7)

De esta manera, vemos cómo en las obras de mayor experimentación de Djuna Barnes como *Ryder* y, sobre todo, *Ladies Almanack*, la crítica es radical y profunda no sólo de moldes y géneros literarios sino de todo tipo de concepciones mentales burguesas, en especial en lo concerniente a la sexualidad y a la religión. Sin embargo, en *Nightwood*, la crítica nunca aparece de manera tan palpable como en otras obras sino teñida de desconsuelo, probablemente provocado por la censura a la que fue sometida la, por otra parte, única obra aceptada por el canon. Esta ambivalencia crítica sería el resultado de la fragmentación que experimenta como escritora. Algunas críticas feministas mantienen que la esquizofrenia es la metáfora literaria perfecta para la condición femenina al expresar la falta de confianza de la mujer, la dependencia de definiciones externas y a menudo masculinas de la personalidad que, a su vez, las divide entre el cuerpo como objeto sexual y la mente como sujeto, y las hace vulnerables a los mensajes sociales conflictivos acerca de la feminidad y la madurez (Showalter 1985, 213)

El eje espacial del exilio es París. París representa la ciudad femenina para el escritor exiliado. Y, sobre todo, ya no simboliza a la madre o a la niña del pasado puritano, sino la mujer donde inscribir la masculinidad. Este cliché de la ciudad de París como mujer encantadora o como mujer pública era bien conocido. Sobre esto existen diversos puntos de vista. A juicio

de Samuel Putnam,<sup>7</sup> París era su impulso espiritual, al tiempo que Estados Unidos se había transformado en una "fulana" en sentido figurativo. Para Robert McAlmon<sup>8</sup> París era una "zorra". Hemingway considera París como parte de la educación de un hombre, es decir, como una sabia prostituta que inicia al adolescente. Y Henry Miller,<sup>9</sup> por supuesto, defiende la idea de la ciudad de París como un cuerpo de mujer para ser violado (Blankley 1984, 15)

En fuerte contraste con esta imagen de París, las mujeres escritoras, aunque también exploran la capacidad sexual de la ciudad a modo de desafío, sin embargo lo hacen como si se tratase de una fantasía adolescente de flirteo y conquista. Así podemos definir algunas de las experiencias de varios personajes en historias cortas como "Cassation" (1925) o "The Grande Malade" (1962) de Djuna Barnes.

El París que viven las escritoras expatriadas tiene poco en común con la ciudad que perciben escritores como Henry Miller o Ernest Hemingway. París no es una prostituta ni una diosa espiritual. No hay necesidad alguna para la creación de este grandioso símbolo femenino. Por el contrario, las escritoras de este período pretenden distanciarse de todo tipo de trampas de género que inevitablemente reducen a la mujer a la esfera de

---

<sup>7</sup> En su libro *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*. New York: Viking, 1947, 7.

<sup>8</sup> En el libro escrito en colaboración con Kay Boyle. *Being Geniuses Together: An Autobiography*. Revisado y con capítulos complementarios de Kay Boyle. New York: Doubleday, 1968, 124.

<sup>9</sup> Las referencias a la ciudad de París como mujer son frecuentes en su obra *Tropic of Cancer*. New York: Grove Press, 1961.

poder del hombre, ya sea magnificando o ignorando su influencia.

Dentro de la nueva comunidad de escritoras en París, destaca el círculo que se reúne en el salón de la escritora Natalie Clifford Barney en la rue Jacob de París. Barney se convierte en mecenas y en un apoyo intelectual y económico insustituible para escritoras que, en aquel momento, se están abriendo camino en el mundo literario. En su labor apoya también a autoras como R.Hall y D.Barnes que, de otra forma, no habrían encontrado otra audiencia para sus obras de mayor compromiso con la causa lesbiana.<sup>10</sup>

Natalie C.Barney es la protagonista principal de *Ladies Almanack*, con esta obra Djuna Barnes deja constancia de la importancia de esta escritora como referencia y modelo para otras muchas autoras que, al igual que la propia Djuna Barnes, frecuentaban su círculo. Parte del objetivo de *Ladies Almanack* es crear un universo exclusivamente femenino que se inscribe dentro de las aspiraciones de las escritoras modernistas de luchar contra el padre. La burla del padre está relacionada con la redefinición de los mitos de la creación y con la parodia continua de los patrones de género a través de una constante distorsión del lenguaje.

Según Elyse M.Blankley (1984, 36), el movimiento modernista fue probablemente el primero en la historia en el cual muchos hombres hablaron desde una posición marginal de alienación lingüística que, tradicionalmente, se ha considerado como el

---

<sup>10</sup> El salón literario de N.Barney ofreció una lectura privada de *The Well of Loneliness* y de traducciones sáficas de Renée Vivien, para las cuales el gran público de los años veinte no estaba todavía preparado (Blankley 1984, 19-20)

legado de la mujer en la cultura patriarcal. Los escritores modernistas escriben para recuperar la seguridad de la hegemonía lingüística patriarcal. Respecto a la creación masculina del lenguaje en el modernismo, Hugh Kenner observa, "Language is something arbitrary, something external... Its norms are not imposed by history, they are elected, and if they turn out to be misleading us we can elect new ones." <sup>11</sup> De acuerdo con lo anterior, su exilio del lenguaje conduce a nuevas leyes que los escritores modernistas sancionaron. La historia literaria ha ratificado su supremacía lingüística al incluírlos en el canon.

Por el contrario, las escritoras modernistas no "normalizan" su marginalidad y, como consecuencia de ello, quedan apartadas de la historia literaria. El anonimato al que se ven sometidas es la medida de su verdadero exilio. Obras como *Ryder* y *The Antiphon* (1958) no reciben atención por parte de los críticos quizá por su dificultad o por la inquietud que despierta la densidad de unos contenidos subversivos. Parte del rechazo reside, de acuerdo con Elyse M. Blankley (1984, 37), en el peligro que para el hombre supone la feminización de la escritura cuando intenta probar su vigor masculino en la vocación literaria.

En la época modernista, con el creciente auge de poder económico, el escribir se considera como una profesión poco masculina, cuyo objetivo sin demasiadas pretensiones se ajusta bien a la mujer. En períodos anteriores, el poeta o escritor era un soñador, sin embargo, en el ámbito modernista se pone en cuestión la "correcta sexualidad" del escritor. El mero hecho de

---

<sup>11</sup> En *A Homemade World: The American Modernist Writers*. New York: Knopf, 1975. p.213.

escribir conduce a la sospecha en una sociedad que considera otras ocupaciones como más masculinas. De acuerdo con Harold Stearns (1922, 142) la actividad intelectual en Estados Unidos estaba en manos de la "maestra solterona" y cualquier hombre que escribiera ponía en duda automáticamente su sexualidad. La educación del hombre debía estar basada en la ciencia, la economía o la ingeniería. Sólomente los "afeminados" se interesaban por la poesía.

De acuerdo con esta idea generalizada, no es de extrañar el hecho de que a menudo los escritores expatriados estuvieran preocupados por dejar clara su masculinidad. Malcolm Cowley (1976, 190) señaló en uno de sus estudios críticos acerca de los escritores en el exilio que existía una gran ofensiva general en contra del arte moderno basada en la teoría de que todos los escritores modernos, pintores y músicos eran homosexuales. Por lo tanto, cuando estos escritores expatriados llegan a dominar su miedo a la feminización, pierden de alguna forma su estatus de exiliados al encontrar la autoridad que les hace recuperar el lugar del padre.

De esta forma, el exilio se convierte para los escritores en un desafío frente al padre, mientras que para las escritoras la situación es más compleja. En el exilio buscan nuevos caminos hasta entonces no explorados. Ya no se plantean sustituir la autoridad del padre, sino socavarla e improvisar nuevas leyes. Las autoras de obras como *Ladies Almanack* son las auténticas revolucionarias puesto que cuestionan todo tipo de autoridad y al hacerlo así, subvierten la ley patriarcal a cambio de los nuevos patrones creados por y para ellas. Por este motivo, este

tipo de escritura nos resulta tan cerrada y oscura, en gran parte por la novedad que instaure.

La diferencia fundamental entre el exilio de escritores y escritoras reside, según E.M. Blankley (1984, 42), en que mientras que el hijo lucha contra el padre para ocupar su puesto, la hija se exilia para llegar a ser ella misma; ella no puede reemplazar al "patriarca peligroso y represivo" sino que debe superar su influencia a través de una especie de "guerra de guerrillas" literaria. Los patriarcas nunca renunciarán al poder para sus hijas, a las cuales les ha sido negada la batalla por la influencia que es el derecho de los hijos varones. En cambio, la hija expatriada identifica a sus "padres" y trabaja para crear tradiciones de mujer independientes que marginen a esos mismos hombres que alejan a las mujeres de la historia literaria.

Djuna Barnes no siempre consiguió este propósito. Tan sólo en sus obras de mayor experimentación consigue subvertir la autoridad del padre. *Ladies Almanack* consigue crear una nueva utopía femenina. En esta obra queda de manifiesto que no hace falta seguir la tradición si no es para revisarla o ponerla en tela de juicio. Con este fin, Djuna Barnes revisa obras literarias de la cultura patriarcal occidental como la Biblia, los evangelios apocalípticos, el almanaque medieval, la novela romántica, con objeto de destruir al patriarca represivo que tradicionalmente elabora y define estos textos.

#### 1.4. El modernismo y el género

Las escritoras modernistas ponen todo su empeño en la

renovación de la expresión literaria y en empezar desde cero. El resultado es un universo femenino alejado del padre y dominado por la supremacía de la palabra de mujer, un mundo donde además, según Blankley (1984, 45), la escritora sostiene la promesa de "partenogénesis" en su actividad creativa.

Actualmente, nos encontramos con el desafío de incluir estas obras dentro de la definición tradicional de modernismo. El motivo de la necesidad de dicha inclusión es un mero hecho de supervivencia y persigue sacar a muchas autoras de la luz del olvido en el que se ha incurrido durante las décadas pasadas. Carolyn Burke (1984, 99) revisa el concepto de modernismo unido al de género (gender) y señala la urgencia de estudiar el modernismo de mujer si queremos comprender la significación de este movimiento literario en su totalidad. Las escritoras modernistas no se ajustan estrictamente a la definición dada por los "padres modernistas", Ezra Pound o T.S.Eliot.

A su vez, E.Pound fue incapaz de ver la importancia del género en la conformación del modernismo (Burke 1984, 104) Para él, las categorías de feminidad e inteligencia coexistían con dificultad. A pesar de todo, E.Pound apoyó a Marianne Moore y a Mina Loy, aunque por motivos muy alejados de los anteriores. El quería mejorar el estatus del artista y la modernización de la poesía. Con todo, su "poética fálica" (Burke 1984, 104) podría ser una respuesta a su propia situación de expatriado en Londres donde, en palabras de Ford Madox Ford en su libro *Ancient Lights* (1911), el hombre literario era considerado algo menos que un hombre (243).

Desde la década de los ochenta, la crítica feminista se

propone una nueva lectura del modernismo y la respuesta ante sus obras canónicas con criterios femeninos. Uno de sus objetivos consiste en revisar los principios falogocéntricos implícitos en el modernismo masculino. C.Burke (1984, 115) apunta cómo desde el postestructuralismo, los principios modernistas de E.Pound, al obviar la cuestión del género, se identifican con el falogocentrismo. Desde el psicoanálisis de Jacques Lacan el logos se confunde con el falo, concepto que para Luce Irigaray goza ya de una larga historia en las tradiciones teóricas occidentales donde a la mujer se la sitúa en la ausencia o en lo Otro (Burke 1984, 115)

Como consecuencia directa del postestructuralismo, el psicoanálisis y la teoría feminista, se ha propiciado una determinada construcción cultural del modernismo ideada por los historiadores de la literatura. La definición de modernismo ha propiciado un largo debate que continúa abierto en nuestros días. Bonnie Kime Scott admite que la discusión acerca del modernismo se ha visto asociada a escritores canónicos masculinos (1990, 7) La crítica feminista no se ha ocupado, de una forma específica, de definir el modernismo como concepto estético y cultural.

No obstante, la crítica feminista ha tenido un enorme impacto en el campo de los estudios sobre el modernismo al reescribir la historia y restaurar las vidas de muchas mujeres y de sus textos, si bien también es cierto que ha tratado de evitar cualquier confrontación directa con las categorías conceptuales del modernismo (Benstock 1990, 184) A nuestro juicio, la crítica de Alice Jardine (1982) destaca dentro de este tipo de aportaciones feministas que no han contribuido

especialmente a la definición de modernismo.

En el ensayo "Gynesis" (1982), A.Jardine teoriza sobre la postura feminista desde la marginalidad, considerando desde un primer momento el feminismo y la modernidad como dos términos contradictorios entre sí. Aunque afirma que las crisis en la narrativa han tenido que ver con el concepto de género (gender), sin embargo reconoce, en términos psicoanalíticos, que la "jouissance suplementaria" femenina constituye una entidad ajena al espacio moderno (Jardine 1982, 61) A.Jardine suscribe la idea de Lacan de la no identificación de la mujer con lo universal y con el todo. Precisamente la división y la especificidad de la mujer marca la alienación fundamental de su posición en el mundo. El hecho de la multiplicidad de la mujer favorece la indefinición y conlleva la imposibilidad de reconocer una óptica marcadamente feminista dentro del movimiento modernista. De acuerdo con el concepto de verdad de J.Lacan, A.Jardine afirma,

"Feminine jouissance" will, therefore, be posited as the ultimate limit to any discourse articulated by Man. It is, however, only the first of a series of such limits, which, through metonymy, will all be gendered as feminine. For example, the limit of any discourse for Lacan is also the "true." Truth (capital T) can/could only exist as long as there is/ was a belief in Universal Woman. The "true," like woman, is not All" (1982, 61)

De acuerdo con Karla Jay y Shari Benstock (Benstock 1990, 184) es necesaria la elaboración de definiciones conceptuales del modernismo, especialmente teniendo en cuenta las divisiones artísticas dentro de este movimiento. El modernismo se subdividiría en dos grupos, por una parte la fracción política

y artística evidente en el denominado "Anglophilic high modernism" (Benstock 1990, 184), y por otra los movimientos de "avant-garde" (Benstock 1990, 184) políticamente fragmentados de comienzos del siglo veinte. Esta división parece reforzar las oposiciones binarias imperantes y las estructuras jerárquicas de poder. El modernismo canonizado respondería a la ruptura de formas tradicionales sin admitir ningún tipo de juego. Los defensores del "high modernism" tomaron la experimentación muy en serio, puesto que de ella dependía el futuro de la civilización y de la cultura.

Lo que S. Benstock (1990, 186) denomina "high modernism" tiene como base, por un lado, el impulso hacia las polaridades y oposiciones al proclamar culturas adversarias y, por otro, el esfuerzo por separar el arte de la historia. Con esto no hace más que justificar su continuidad y exclusividad en la tradición literaria. El modernismo "avant-garde" es el modernismo de lo excluído por el "high modernism" y se distingue por la ruptura con el pasado y precisamente por el giro que supone en el devenir de la cultura y la historia. Algunos textos de esta corriente fueron concebidos y elaborados por escritores del "high modernism", si bien por lo general los textos "avant-garde" están completamente excluídos del modernismo canonizado.

Rachel Blau DuPlessis (1990, 16-7) también distingue dos vertientes dentro del modernismo, en primer lugar, el grupo de "high modernists" y su crítica conservadora y a veces de tendencias extremistas de la cultura burguesa, adscribiendo valores "positivos" al orden jerárquico social. Escritores como Eliot, Pound, Yeats, o Lawrence tendrían valores que dependen de

respuestas a una base social patriarcal del pasado mitificada en mayor o menor medida. Por el contrario, y en segundo lugar, la literatura de escritoras modernistas (Woolf, Lessing, H.D, etc), en su posición ética y moral, tendría analogías con el modernismo no hegemónico en lo que se refiere a la crítica subversiva de la cultura. La vertiente de "high modernism" muestra su conservadurismo con respecto al género. Los textos de escritores modernistas intentan transformar la mujer histórica y plural en "Woman", histórica y singular. Convierten la diferencia, la distinción y la variedad en tipos exóticos y románticos e intentan dividir la complejidad de las prácticas culturales de las mujeres en polaridades binarias manejables. En suma, pretenden identificar a las mujeres con la idea de mujer como "Other". Y esta visión de la mujer es estática, monolítica y sujeta a polaridades binarias (DuPlessis 1990, 152)

La relación entre los grupos "high modernism" y "avant-garde" necesita de un profundo estudio por parte de la crítica actual. El hecho de no tener en cuenta esta división dentro del modernismo, supone la anulación del "modernismo sáfico" en el debate modernista (Benstock 1990, 184) Por otro lado, resulta en extremo complicado definir el "modernismo sáfico", puesto que aún no ha transcurrido el tiempo necesario para estudiar estas obras en profundidad y poder sistematizarlas. Además, partimos de la idea de que este modernismo se construye precisamente a través de la ruptura de estructuras sociales y culturales del pasado cuyo resultado más evidente es la fragmentación.

Tras nuestro intento de clasificar las dos corrientes principales del modernismo, se nos plantea la dificultad de

asociar a las escritoras modernistas del movimiento sáfico dentro de una tendencia u otra. ¿Dónde situar a Djuna Barnes, por ejemplo? En principio, clasificaríamos su obra dentro del movimiento modernista "avant-garde" y del "modernismo sáfico". Esta inclusión debe mucho a la crítica feminista reciente y a su esfuerzo por descubrir su obra e integrarla dentro de los movimientos literarios coetáneos con los que, al fin y al cabo, Djuna Barnes tiene mucho en común. Con esto queremos señalar que, si bien los textos de Djuna Barnes son modernistas por naturaleza, sin embargo, la trayectoria de esta escritora al igual que la de otras muchas autoras modernistas, ha sido silenciada por el canon modernista.

El concepto de modernismo está íntimamente ligado a la idea de experimentación formal. En su estudio sobre los distintos tipos de escritura modernista, David Lodge (1977, 45) considera como un rasgo básico y general para la ficción modernista el hecho de que sea experimental o innovadora en la forma y que muestre las desviaciones marcadas de modos preexistentes de discurso, ya sean literarios o no literarios. A su vez, la estructura de sucesos "objetivos" externos esenciales en la narrativa tradicional disminuyen, o se presentan de forma oblicua o selectiva. D.Lodge termina por oponer el texto modernista con el realismo aunque admite que la antítesis no es satisfactoria, puesto que los modernistas defendían la representación de la realidad de una manera, a su modo de ver, más exhaustiva aún que los realistas.

De forma similar, de acuerdo con Carolyn Burke (1984, 102), se puede considerar sólomente modernista aquel texto que explora

los imperativos sintácticos y la colisión entre elementos conceptuales y perceptuales en el proceso de significación. Si consideramos ambas concepciones generales de lo que constituye un texto modernista, Djuna Barnes es una escritora que pertenecería a este movimiento aunque, en realidad, a ella esta inclusión no le mereciera ninguna importancia.

Tanto la estructura espacial como la escisión temporal que desembocan en una estructura de *collage* son aspectos que destacan en sus obras de experimentación como *Nightwood* o *Ladies Almanack*. Sin embargo, y a pesar de la introducción de T.S.Eliot, *Nightwood* ha sido un libro de culto y nunca legitimado por completo por el canon modernista. S.Benstock (1990, 187) afirma que *Nightwood* invoca lo subterráneo del movimiento del "high modernism" y lo depravado bajo el sistema cultural, y junto con *Ladies Almanack*, estas dos obras emplean modos arcaicos de lenguaje que en la superficie parecen romper cualquier posicionamiento modernista autoconsciente.

El texto modernista "avant-garde" y "sáfico" de Djuna Barnes incluye la noción de juego y de parodia como podemos observar en sus textos. Es un modernismo que se rebela contra los cánones como principio fundamental, poniendo en duda sus exclusividades e introduciendo la noción del otro excluido. En suma, constituye un texto de resistencia frente al modernismo canónico que refuerza las normas culturales, al mismo tiempo que se rebela frente a las formas literarias. El modernismo (Benstock 1990, 197), al privilegiar el control artístico consciente, rechaza la admisión de su Otro (inconsciente) y así, deliberadamente, rechaza la admisión de los otros.

La crítica feminista actual se enfrenta, por tanto, a un gran desafío. La noción de género comienza a asentarse en la crítica literaria y, a su vez, en la redefinición del movimiento modernista. C.Burke (1984, 117) señala, en este sentido, la importancia de la reevaluación de acontecimientos históricos y culturales como el movimiento sufragista, la cuestión de la expatriación, las condiciones de vida en la ciudad moderna y las influencias de las nuevas teorías de la religión, la antropología y el psicoanálisis. Las nuevas definiciones del modernismo tendrán que considerar estos factores para contribuir a un concepto de mayor amplitud de este movimiento. De esta forma, los textos radicales "sáficos" o "avant-garde" no serán considerados como lo que S.Benstock (1990, 197) denomina "síntomas peligrosos" de un sistema que no puede tolerar la diferencia.

## 2. Djuna Barnes y la parodia

### 2.1. Elementos y perspectivas paródicos

La parodia y la sátira<sup>12</sup> pueden llegar a ser un instrumento de agresión de acuerdo con la definición de Claude Rawson en su introducción a *English Satire and the Satiric Tradition* (1984) Según C.Rawson, la sátira cuenta con una gran elaboración y se caracteriza por su habilidad para "envenenar" de forma secreta y a través de indirectas sutiles.

El concepto de sátira a veces puede llegar a identificarse con el arte, según Wyndham Lewis,<sup>13</sup> ya que muy a menudo el comentario satírico depende de textos literarios anteriores. De acuerdo con Jorge Luis Borges, las características principales de la sátira literaria y culta residen en la subversión de un pasado literario conocido por medio de la paráfrasis o el comentario burlesco (Rawson 1984, xii) El origen de esta práctica es universalmente destructivo, según afirmaba Giambattista Vico al referirse a Horacio.<sup>14</sup>

El modo deformante de la realidad y de su representación literaria que establece la parodia coincide parcialmente con la

---

<sup>12</sup> Utilizamos ambos términos, parodia y sátira, por considerarlos próximos entre sí en el ámbito de las obras de Djuna Barnes. Si bien la parodia supone la imitación burlesca o la caricatura de una obra de arte o de cualquier otro aspecto, la sátira se aplicaría a los mismos elementos aunque ridiculizándolos de forma más mordaz.

<sup>13</sup> En "The Greatest Satire is Nonmoral." *Modern Essays in Criticism: Satire*. Ed. Ronald Paulson. Englewood Cliffs, 1971. 66-79.

<sup>14</sup> En *The New Science of Giambattista Vico*. Trans. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Fisch. Ithaca, 1970. p.278.

técnica experimental de escritoras modernistas como Djuna Barnes. Y a su vez, coincide con los escritores satíricos en el hecho de que éstos generan sus propias inseguridades para después elaborar una fábula en la cual intentan distanciarse de lo que ellos mismos han generado (Seidel 1979, 11) Este rasgo, que consiste en intentar protegerse a sí mismo/a del material que se escribe, es constitutivo del escritor que parodia. De esta forma, sería más fácil defenderse como mujer escritora experimental de textos subversivos frente a la prohibición de las editoriales, la censura o el olvido de los críticos literarios.

Djuna Barnes destaca, a su vez, en otro de los elementos principales de la parodia, la paradoja intrínseca que trae consigo esta práctica. Este recurso laberíntico, con su oscuro objetivo y juego de escondite, hace más difícil la categorización o simplemente la posibilidad de llegar a una conclusión objetiva. Djuna Barnes hace uso constante de la paradoja, aún fuera del contexto paródico llegando a convertirse en un recurso utilizado en todas sus obras, desde su etapa periodística hasta su posterior período de mayor experimentación. A veces, el juego del escritor está en negar algo que al mismo tiempo está realizando, convirtiéndose, de alguna forma, en un "hipócrita" consigo mismo (Seidel 1979, 25)

Por lo que respecta a la subversión del tiempo histórico, tema importante en las obras de Djuna Barnes, especialmente en *Nightwood*, Michael Seidel (1979, 20-1) ha señalado la contraposición existente entre historia y sátira. Mientras que la historia se compone de una selección de "víctimas", la sátira convertiría a la historia en un modelo de victimización

universal;

"The satirist, like a prophetic Christ railing at the Pharisees, also denounces the time and the times, also reveals and uncovers the doubleness of action; but unlike Christ, the satirist possesses no certain promise, his fulminations are very much "in" time. So there is in the satiric act a kind of perverse neutralization of historical progression, a stop without the guarantee of a new start. If for a critic such as Girard history is the encoding of violence, satire is the decoding of violence. If history requires the careful selection of victims, satire turns history into a pattern of universal victimization. If history covers over so that events proceed legally, satire creates a frenzy around points of terminus, penetrates to elaborate moments of regression where origins are ends..."<sup>15</sup>

Esta idea de la sátira como opuesta a la historia nos indica alguna de las claves de la autora. Ejemplo de ello sería su afán por la escritura espacial en lugar de una concepción lineal de la narrativa. La disgregación del relato también trae como consecuencia la ruptura del hilo argumental, el cual se parodia, eludiéndolo. La historia en sí misma no se trata con respeto en ninguna de las obras de Djuna Barnes. Se parodian, sin embargo, sus hechos más anecdóticos, la veleidad de algún noble o alguna fecha irrelevante que, a su vez, tienen como objetivo ridiculizar a la historia como una mera sucesión de hechos llevados a cabo por una élite social. La elisión de mujeres importantes en la historia destaca principalmente en *Ladies Almanack* donde se pone de manifiesto lo que Michael Seidel destaca como "victimización universal" (1979, 21). Las mujeres no han sido seleccionadas en

---

<sup>15</sup> Seidel comenta a René Girard en "Les Malédictiones contre les Pharisien et la révélation évangélique." *Bulletin du centre protestant d'études* 27 (1975): 3-29.

el registro de la historia y, por lo tanto, la parodia convierte a la historia en un modelo de sacrificio colectivo.

El escritor que al parodiar representa los abusos y los saca a la superficie está, a su vez, violando una continuidad y se convierte a sí mismo en una furiosa digresión contra todos los rituales y coartadas históricas (Seidel 1979, 22) En este punto, existe una coincidencia parcial entre el recurso de la parodia y la experimentación llevada a cabo en el movimiento modernista. Tanto el uso de la parodia como la experimentación formal y estilística tienen el mismo resultado, la ruptura del discurso literario. Esta fusión, o bien la inclusión del recurso paródico en el modernismo, cobran relevancia en escritoras como Djuna Barnes, puesto que experimentación y parodia muy a menudo se unen en sus obras. Podemos considerar que, la parodia, al romper el discurso literario, posee una función positiva puesto que, al subvertir una serie de convenciones fictivas vigentes durante mucho tiempo, ofrece la aparición de otras nuevas, convirtiéndose así en un motor para el cambio literario.

La experimentación y la "subversión" paródica son elementos que se aúnan para demostrar lo absurdo de las convenciones narrativas, al tiempo que fomentan otras nuevas que sufrirán en su día el mismo proceso. La parodia como estrategia literaria tiene como objetivo el violar la norma fijada e institucionalizada a lo largo del tiempo y a través de la tradición. A su vez, pone de manifiesto el cambio del presente en el que las normas del pasado ya se han quedado obsoletas. Para Patricia Waugh (1984), la parodia revela cómo una serie de contenidos son expresados a través de una serie de convenciones

reconocidas como "literatura" por sus lectores, y considera la relevancia que todavía ésta puede tener para los lectores que están situados en otro contexto histórico diferente. La parodia explota lo indeterminado del texto, forzando al lector a revisar sus preconcepciones rígidas basadas en convenciones literarias y sociales, al oponer los paradigmas contemporáneos con los anteriores, desbaratando así las expectativas del lector con respecto a ambos paradigmas (1984, 67)

Al referirse a la ruptura que inevitablemente establece la parodia, Linda Hutcheon (1984, 25) afirma que la parodia incita a una lectura más literaria y a un reconocimiento de los códigos literarios. Para ella, es un error ver el objetivo de este proceso como burla, ridículo, o la mera destrucción de códigos anteriores. En el ámbito de la ficción, la parodia imita lo anterior para alcanzar una forma nueva que es tan seria y válida como la forma que intenta superar. La literatura modernista abarca un período donde la parodia ofrece grandes oportunidades a los escritores para la creación de textos únicos y singulares. Asimismo, el ámbito de la parodia subraya la singularidad de cada uno de los estilos que, al centrarse en su idiosincrasia y en sus excentricidades efectúan una crítica del original.

La parodia posee un doble efecto ambiguo. Wayne C. Booth (1974), para describir el efecto de la ironía en su relación con la parodia, recurre al comentario de Gombrich sobre el dibujo de la figura del pato/conejo de Jastrow.<sup>16</sup> Jastrow lo diseñó para que pudiera mirarse desde diferentes perspectivas, como pato y/o

---

<sup>16</sup> Gombrich comenta acerca de la figura de Jastrow, "that you can see the figure either as a rabbit or a duck, but you can't see it as both at the same time" (Booth 1974, 115)

conejo. Al identificar ambas figuras se consigue una especial conciencia de la duplicidad. El paralelismo con el texto paródico tiene que ver con nuestro placer al descubrir la ambigüedad que procede del reconocimiento de la agudeza del autor al mostrarlo y demuestra nuestra propia agudeza al percibirlo. Por consiguiente, la parodia aumenta la conciencia del lector en torno a la percepción de los textos literarios y a la representación de la realidad en los mismos.

Alan Wilde (1981, 10) en su aproximación histórica al modernismo identifica el tipo de ironía utilizada en este movimiento como una "ironía disruptiva". Efectivamente, uno de los rasgos más característicos de la parodia es el acto de degradar y subvertir conceptos que se han mantenido inalterables a lo largo de la historia. Así por ejemplo, en *Nightwood*, la parodia que se realiza de la aristocracia muestra lo ridículo de personajes que pretenden pertenecer a esta clase social aunque sólo sea a través del deseo y no del parentesco, "Aristocracy is a condition in the mind of the people when they try to think of something else and better..." (N, 121) O también cuando se degrada la institución monárquica, "A king is the peasant's actor" (N, 39). La acción paródica, de acuerdo con M.Seidel (1979, 23), siempre es doble. Por un lado, es un "retroceso en forma de progreso", puesto que el autor se sirve de un concepto del pasado para subvertirlo. Y, por otro, es una "presentación en forma de violación", al socavar ciertos términos a través del uso que se hace de los mismos. A su vez, el conocimiento paródico es de alguna forma semejante al tabú o al conocimiento ilegal. Este problema ha sido objeto de preocupación de críticos como

Mikhail Bakhtin o Robert Elliot entre otros (Seidel 1979, 23) La crítica que Mikhail Bakhtin realiza a través de la parodia nos es muy útil para estudiar las estrategias trasgresoras que Djuna Barnes emplea en su obra.

## 2.2. En enfoque de Bakhtin

El enfoque que Mikhail Bakhtin aplica a la obra de François Rabelais nos ha inspirado en gran manera a la hora de comprender el recurso de la parodia. Tanto para Djuna Barnes como para Rabelais, la parodia es un rasgo constitutivo en su creación literaria. A su vez, podemos comprobar como la ruptura y experimentación efectuada en el período modernista comparte varios aspectos con el recurso de la parodia, tal y como observa M. Bakhtin en sus ensayos sobre la obra de Rabelais. Aunque Rabelais se inscribe en un período muy alejado del modernismo (su obra se desarrolla principalmente en el siglo XVI), sin embargo muestra un gran interés por las distancias temporales y espaciales. Del mismo modo, plasma en su obra la destrucción de todos los vínculos ordinarios, de todas los "tópicos habituales" sobre cosas e ideas, así como la creación de matrices y conexiones inesperadas, incluyendo los vínculos lógicos más sorprendentes y conexiones lingüísticas como son una etimología, morfología y sintaxis específicas (Bakhtin 1981, 169)

Esta aproximación a la obra de Rabelais es sorprendentemente afín a los objetivos "modernos" que Djuna Barnes persigue en su obra más experimental. Tanto la "destrucción de vínculos ordinarios" como las "conexiones inesperadas" son comunes en toda

su creación literaria. Con ello, se llama la atención del lector sobre las conexiones falsas que distorsionan lo que podríamos llamar la naturaleza más auténtica de las cosas. Los objetos y las ideas están unidos por falsas relaciones de jerarquía. De acuerdo con Bakhtin (1981, 169), estos vínculos falsos se ven fortalecidos por el pensamiento escolástico, por una falsa casuística teológica y legalista, y por último, por el propio lenguaje, contaminado de errores a lo largo de los siglos. Como consecuencia de ello, es necesario derribar y reconstruir la representación "falsa" del mundo, separar los vínculos jerárquicos creados entre objetos e ideas.

Persiguiendo este objetivo, Bakhtin señala la importancia de los elementos del folklore y de la antigüedad en Rabelais. De forma similar, Djuna Barnes vuelve en varias ocasiones al folklore. Así, en *Nightwood*, el circo se exalta como cultura del hampa frente a las diversiones de la aristocracia. Asimismo, el mundo animal adquiere gran importancia en la mayoría de las obras de Djuna Barnes. El mundo animal también supone una vuelta al mundo antiguo y prehistórico en el cual todavía no existía, ni una representación, ni una jerarquía falsa de la realidad, así como tampoco una visión idealizada y convencional del mundo. La risa y la parodia unidas al folklore son aspectos fundamentales que rompen con la tradición jerarquizada del idealismo. La parodia en Rabelais, de acuerdo con Bakhtin (1981, 170), tiene esta función. La risa no sólo destroza conexiones tradicionales y termina con los estratos idealizados de la sociedad, sino que también pone de manifiesto las conexiones reales y directas que los individuos tratan de mantener separadas, cometiendo así un

"error farisaico".

Esta desunión de lo que tradicionalmente ha estado unido y la fusión de lo que tradicionalmente había estado separado aparece en diversas "series", así denominadas por Bakhtin. De las siete series que define, las más relevantes para nuestro estudio de la parodia son, en primer lugar, las que se refieren al cuerpo humano y a sus aspectos anatómicos y fisiológicos. En segundo lugar, las series que se refieren a la sexualidad. En tercer lugar, las series relacionadas con la ropa que visten los personajes y, por último, las series que tratan sobre el tema de la defecación. El punto en común en todas las series mencionadas es la separación entre el cuerpo y la palabra. La parodia se ejerce contra la tradición del idealismo, y con ella se vuelve al funcionamiento del cuerpo para amplificar aún más esta diferencia. En varias ocasiones, los personajes se ven desde esta perspectiva corporal e incluso como seres a medio camino entre lo humano y lo animal. Ejemplos de este énfasis en el cuerpo humano se pueden apreciar en varias de las narraciones de *Spillway*; "Cassation", "The Grande Malade", "A Night Among the Horses", y "The Rabbit"; en *Ryder* (Wendell Ryder) y en *Nightwood* (Matthew O'Connor, Robin Vote, Nora Flood)

De la misma manera, en el aspecto formal destacan las palabras compuestas o asociadas artificialmente por la autora, incluso de una forma completamente absurda en base a su significación conceptual, y que tienen como principal objetivo destrozarse la jerarquía establecida de ciertos valores. De esta forma, se destruye lo alto y se eleva lo bajo, al quebrantar cada nudo y grieta de la representación habitual del mundo (Bakhtin

1981, 177)

Dentro de las series que distingue Bakhtin (1981, 190), el tema de la sexualidad ocupa un lugar importante para el recurso paródico. Es un aspecto que se manifiesta de varias formas: desde la oscuridad total a una ambigüedad sutilmente codificada, desde la broma y la anécdota obscena hasta los discursos médicos y naturalistas acerca de la potencia sexual, el semen masculino, los procesos de reproducción sexual, el matrimonio, y la significación del origen de los géneros (masculino y femenino). La sexualidad y el género son susceptibles de parodia puesto que han estado regidos por las distintas culturas y ritos a lo largo de los siglos, predominando la censura de todo aquello fuera de la heterosexualidad. *Ladies Almanack* basa la mayor parte de la parodia textual en el aspecto del sexo, ahondando en las supersticiones y malentendidos acerca de la sexualidad entre mujeres. Algo similar ocurre en *Nightwood*, donde se parodia la división en géneros y se manifiesta la arbitrariedad en el uso de distintos tipos de ropa de acuerdo con el género. Por otra parte, *Ryder* ayuda a desbancar de alguna forma los estereotipos de género, aunque por medio de la exageración paródica en lugar de la inversión y la paradoja.

El énfasis en la sexualidad en las obras de Djuna Barnes conlleva prácticamente los mismos efectos que destaca Bakhtin en su estudio de Rabelais. El tratamiento paródico de la sexualidad ayuda a destrozar la jerarquía establecida de valores por medio de la acuñación de nuevas palabras, objetos y fenómenos. Al mismo tiempo que se rompe con la jerarquía de valores en los cuales el sexo ocupa un papel menor, existe un apoyo implícito del lenguaje

sexual del cuerpo humano ajeno a la censura de la sociedad. En este sentido, escritores como Djuna Barnes mostrarían su desdén por lo que Bakhtin (1981, 192) designa como ideal ascético que había denigrado la sexualidad después de la Edad Media. Tanto Rabelais como Djuna Barnes favorecerían la vuelta a la "perversidad grosera" de la época medieval. Su tarea consiste en reunir un material nuevo para un mundo que, debido a la disolución del sólido universo medieval, se encuentra en proceso de desintegración. La plenitud y perfección del mundo medieval fueron deconstruídas en períodos posteriores.

Este enfoque crítico es particularmente apropiado para entender la obra de mayor experimentación de Djuna Barnes. En *Ladies Almanack* y en *Ryder* queda patente la experimentación del lenguaje, del estilo, y del relato volviendo en muchas ocasiones al pasado medieval. Un ejemplo de este énfasis en lo medieval se evidencia en las ilustraciones que realiza en estas obras. Se trata de dibujos sin perspectiva en los que prevalece lo esquemático. La mezcla de figuras animales y humanas, e incluso la combinación de ambas nos recuerda a los capiteles románicos del medievo (véase apéndice).

En relación con la vuelta al pasado, Bakhtin relaciona el concepto de risa con el mundo antiguo (1981, 236) En él, la risa fue lo único que no experimentó ningún tipo de sublimación, ni religiosa, ni mística, ni filosófica. Nunca tuvo un carácter oficial e, incluso en la literatura, los géneros cómicos eran los más libres y los menos reglamentados de una manera estricta. La risa se mantuvo alejada de falsificaciones oficiales, revestidas con una seriedad lastimosa. Por consiguiente, todos los géneros

elevados y serios, todas las formas refinadas de lenguaje y de estilo, todas las frases hechas y todas las normas lingüísticas estaban impregnadas de convencionalidad, hipocresía y falsificación. Sólo la risa permaneció no contaminada por la mentira.

La parodia en las obras de Djuna Barnes tiene mucho que ver con la experimentación formal, al mostrar a menudo lo absurdo de las convenciones del lenguaje y de los estilos literarios. De igual forma, la innovación en sus obras busca la unión de conceptos que tradicionalmente han permanecido apartados. Los estilos elevados y procaces aparecen con frecuencia en *Nightwood*, mostrando al mismo tiempo la posibilidad de crear un texto poético utilizando un lenguaje corporal y obsceno. El choque que esta conexión produce en el lector y la parodia que se deriva de aquélla tiene que ver, más con la destrucción radical de todas las capas falsas, tanto verbales como ideológicas, que habían distorsionado y mantenido alejadas a estas realidades, que con otros tipos de manifestación de humor más sosegados.

La parodia en las obras de Djuna Barnes comparte ese juego a varias bandas con los límites de los tipos de habla, lenguajes y creencias que conforman uno de los aspectos fundamentales del estilo cómico de acuerdo con Bakhtin. En su obra, la parodia puede consistir en el mero hecho de conceptualizar cualquier cosa por medio del lenguaje. Al igual que el enfoque crítico de Bakhtin sobre Rabelais (1981, 309), Djuna Barnes en sus diferentes obras se mofa de la "decepcionante palabra humana" por medio una destrucción paródica de las estructuras sintácticas, reduciendo al absurdo algunos de los aspectos de las palabras que

quedan acentuados de una manera lógica y expresiva. Se realiza a la vez un alejamiento del lenguaje (a través del propio lenguaje), desacreditando cualquier intencionalidad directa y exceso expresivo que podría adherirse a un discurso ideológico determinado, suponiendo que todo lenguaje es convencional y falso, maliciosamente poco adecuado a la realidad. La verdad se restaura al reducir la mentira a su absurdo, pero la verdad en sí misma no busca palabras; la verdad teme enredarse en la palabra e impregnarse de lo que Bakhtin denomina "verbal pathos" (1981, 309)

Finalmente, es importante destacar el concepto de "heteroglosia" desarrollado por Bakhtin (1981, 311) para la novela cómica y que se compone de dos características fundamentales. Por un lado, la multiplicidad del lenguaje y de los sistemas verbales e ideológicos incorporados a la novela: sistemas de género, profesionales, y de grupos de interés y de clase. Al mismo tiempo, estos lenguajes, en la mayoría de los casos, no están consolidados en personas fijas dentro de la narración, sino que están incorporados en una forma impersonal "desde la autora", alternando con el discurso directo de ésta. Por otra parte, encontramos los lenguajes incorporados y los sistemas de creencias sociales e ideológicos que, aunque utilizados para refractar las intenciones del autor, son desenmascarados y derribados por ser algo falso e hipócrita. Este cruce que implica la heteroglosia entre la utilización de lenguajes y estilos diversos asociados caprichosamente por el autor a los distintos personajes, y las intenciones por parte del autor de desenmascarar un discurso o un lenguaje considerados

como falsos, contribuye de manera importante a la comprensión de textos experimentales.<sup>17</sup>

El uso de la parodia en textos como *Ladies Almanack*, *Ryder* o *Nightwood*, muestra este cruce entre la variedad de lenguajes y el propósito de nuestra autora de romper o de relativizar ciertos trasfondos ideológicos a través del uso de la forma impersonal, como intentaremos demostrar en los capítulos dedicados a estas obras a lo largo de este trabajo. A menudo, la utilización de la parodia en estas obras ofrece como resultado la confusión de diversas categorías, ya sean de género, de raza, de identidad sexual, etc. Creemos que, a través del contenido paródico de estas obras, y de la inevitable ambigüedad y multiplicidad de perspectivas que producen los textos, se persigue especialmente la transgresión de modelos de creencias aprendidos. Djuna Barnes se compromete, como escritora de la modernidad, a relativizar la historia y a marcar nuevas pautas en los ámbitos de la experimentación formal, del género, de la identidad sexual y, en general, de todo concepto de desviación de la norma.

---

<sup>17</sup> Dentro de la crítica literaria feminista del modernismo, tanto Rachel Blau DuPlessis en *The Pink Guitar. Writing As Feminist Practice*, como Jane Marcus en *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*, muestran la aportación de la crítica de M. Bakhtin y de la "heteroglosia" en relación con la experimentación del lenguaje y la subversión ideológica.

## II. El inicio experimental

### 1. *Smoke and Other Early Stories*

Esta serie de relatos cortos forman parte del período literario comprendido entre los años 1914 y 1929. En esta época Djuna Barnes escribió también poemas y obras teatrales de un solo acto. Estas historias se publicaron progresivamente en el transcurso de esos años. La mayoría de ellas, once en concreto, aparecieron en el periódico *New York Morning Telegraph*, *Sunday Magazine* y las tres narraciones restantes en *All Story Cavalier Weekly* y en *The Trend*.

La compilación de estas narraciones en el libro *Smoke and Other Early Stories* y su primera publicación en 1982 se debe a los intentos de dar una imagen más completa de la trayectoria, con frecuencia poco estudiada, de Djuna Barnes. Su propia personalidad no ayudó en absoluto a divulgar buena parte de su obra temprana. Hank O'Neal señala en su libro de memorias sobre la escritora: "Barnes regarded her early stories with equal disdain. They were produced to earn a living and not to be seriously considered by anyone, including herself" (O'Neal 1990, 9)

En efecto, al final de su vida, Djuna Barnes se volvió aún más crítica, incluso con su propio trabajo. Esta actitud la podemos llegar a comprender si conocemos su trayectoria

biográfica y literaria en la cual predomina la autocensura como artista, siempre en busca de la perfección de su arte como escritora. Así lo entendió Douglas Messerli cuando, después de tres años y coincidiendo con el fallecimiento de Djuna Barnes, publica estas narraciones en la editorial Sun & Moon Press de California. El objetivo es dar a conocer la obra más temprana de esta autora que ella misma se había negado a publicar por considerarla como "juvenilia", según confesó en una entrevista al futuro editor de *Smoke* en 1973 (Messerli 1982, 23)

En realidad, Djuna Barnes escribe estos relatos por encargo de diversos periódicos para ganarse la vida. De esta manera, en esta etapa de Djuna Barnes confluyen su carrera literaria y periodística. En estas historias podemos observar una importante y hasta quizá excesiva presencia de convencionalismos periodísticos. En la época en la que nuestra autora escribe estas historias, el periodismo norteamericano abarcaba diversos géneros en sus páginas, incluyendo en éstos, ficción, teatro e incluso grabados hechos por los autores, los cuales ayudaban a amenizar la publicación periodística.

Varios de estos relatos y gran parte de sus artículos y entrevistas para periódicos incluían ilustraciones. Los dibujos se refieren a un apunte descriptivo de un personaje o a una frase de la historia que aparentemente no es esencial en el desarrollo del relato. En su conjunto, los grabados, además de mostrar la versatilidad de Djuna Barnes como artista plástica, introducen rasgos psicológicos esenciales para la comprensión y el tema central de la historia. Al igual que en el estilo e intenciones literarias, llama la atención su búsqueda de la abstracción. Los

trazos de las figuras huyen del realismo para adentrarse en el mundo de lo inconsciente. Los rostros de estos "tipos" son a menudo repulsivos y atormentados; los rasgos aparecen desfigurados y lejos de la estabilidad realista. En suma, vemos cómo estos dibujos expresan un motivo que representa el origen de la angustia por la cual los personajes actúan.

### 1.1. Influencias periodísticas

En las diecisiete narraciones que constituyen este libro, confluyen una serie de técnicas que, en mayor o en menor medida, se deben al estilo periodístico y también a las corrientes literarias del momento. Ambas técnicas se mezclan en algunas de las historias y nos confirman el variado espectro periodístico de principios de siglo en Norteamérica. Así, es posible encontrar en un diario no sólo noticias de carácter objetivo o páginas editoriales sino también obras cortas de teatro, poesía o relatos breves.

En *Smoke*, lo periodístico y lo literario se unen. Djuna Barnes se adapta al periodismo como medio de vida en un momento en el que la prensa escrita aceptaba de buen grado artículos literarios en sus páginas. Por este motivo, no es de extrañar que encontremos en sus relatos convencionalismos habituales en los diarios del momento. Si observamos algunos de los personajes de estas narraciones, vemos cómo Djuna Barnes ha recogido la psicología popular y social de la época. Los personajes son tipos conocidos, en especial, en el contexto periodístico (Messerli 1982, 16)

"The Terrorists" narra la historia de una pareja de revolucionarios que, movidos en un principio por sus deseos de cambiar el mundo, desisten ante la imposibilidad de destruir el pasado por completo. En realidad, su afán era más convencional que auténtico. Se describe en esta historia el espíritu tan efímero de las vanguardias de principios de siglo:

"He no longer wrote poetry or plays, nor did he keep up his connection with a paper which he had started, and which spoke harshly of all things. He had taken more and more to his bottle, and because he was very nervous he drank too much, and because he drank too much, he became more and more excitable" (SM, 166-7)

En "The Coward" aparece el estereotipo del cobarde en el contexto judicial. Varra Kolveed, la protagonista, no es capaz de defender a su novio Karl cuando tiene que prestar declaración ante el juez sobre la supuesta inocencia de éste. El título de la historia es una consecuencia del uso del vocabulario periodístico. Djuna Barnes se aleja, a su vez, del estilo de narración naturalista con un predominio del uso del punto de vista subjetivo. En varias historias hay intrusión de la autora en el transcurso de la narración. Se mantiene un control constante, haciendo recordar al lector que sin ella el relato no existiría. Este hecho se hace patente en "The Jest of Jests". En el segundo párrafo, se nos ofrece la pista sobre el final de la historia:

"The place of climax is long Beach, but that you will not understand until you reach the very end, though I might as well warn you that it was there the Madeleonette and the Physician fell into each other's arms, much to the consternation of the "regulars" on

the boardwalk" (SM, 65)

El control consciente del autor sigue, a su vez, las preguntas del esquema periodístico: quién, dónde, qué y cuándo. En "The Jest of Jests" vemos cómo sus primeras páginas son un desarrollo de este guión. Se nos apunta en primer lugar el nombre de la heroína, "the Madeleonette", junto con el del resto de personajes principales que forman el triángulo amoroso, Josiah Illock y "The Physician", del cual no se da un nombre concreto. El lugar donde ocurre la historia suponemos que es Nueva York o sus alrededores, puesto que el final de la misma tiene lugar en Long Beach, playa cercana a la isla de Manhattan. El qué de la historia sería la relación de triángulo amoroso. Tanto Josiah como "the physician" aman a Madeleonette y por ello, Josiah pretende descalificar al médico en una prueba (the jest of jests) que él planea con ayuda de la joven para probar si el médico estaba realmente enamorado de ella.

En relación al tiempo real en que suceden los hechos no se nos ofrecen datos en ninguna de las narraciones de *Smoke*, lo cual las aleja del relato realista. Ni siquiera en "The Jest of Jests" o en "The Terrible Peacock", de ambientación y esquema más periodísticos, encontramos referencias temporales. El entorno, los temas o los convencionalismos periodísticos nos revelan la época en que se desarrollan las historias, en especial en las más realistas. En las de contenido más abstracto, como "The Earth" o "The Head of Babylon", encontramos mayor dificultad para enmarcarlas en un tiempo histórico concreto.

En general, las historias siguen un orden cronológico con

una clara conexión entre causa y efecto. Sin embargo, en ocasiones aparecen cambios de tiempo y espacio e interrupciones en la acción narrativa. Con ello podemos observar los tempranos intentos de experimentación de esta escritora cuya obra más tardía se caracteriza por lo que Joseph Frank describió como "estructura espacial" (Messerli 1982, 18)

## 1.2. Evolución narrativa

Con respecto a las diferentes historias que componen el libro *Smoke*, críticos como Douglas Messerli (1982) y Cheryl J. Plumb (1986) han señalado una doble vertiente en las narraciones atendiendo al grado de realismo y abstracción que podemos encontrar en ellas. Si bien D. Messerli enfoca este conjunto de relatos como los primeros experimentos literarios de Djuna Barnes dentro del marco periodístico; C. Plumb defiende la fuerte tendencia simbolista de la autora en una reacción contra la corriente naturalista.

Aunque es difícil una clasificación de estas narraciones atendiendo al grado de naturalismo y al intento de experimentar de acuerdo con la corriente simbolista, sin embargo, consideramos esta división definitiva y pensamos que contribuye sobremanera a perfilar la evolución literaria de la escritora en *Smoke*.

### 1.2.1. Primeros relatos

Dentro de este grupo incluiremos seis narraciones: "The Terrible Peacock", "Paprika Johnson", "What Do You See, Madam?",

"The Jest of Jests", "Prize Ticket 177" y "A Sprinkle of Comedy".

En estos primeros relatos de Djuna Barnes podemos destacar como rasgos comunes el argumento complicado, con un final inesperado, y las frecuentes intrusiones de la autora. Douglas Messerli destaca la influencia naturalista en los personajes, pues reflejan el ambiente y el tema de la herencia, rasgos que, según él, se habían asimilado en el estilo periodístico (Messerli 1982, 15) El naturalismo, por cuanto que defiende el determinismo científico y el carácter accidental de la naturaleza humana, se opone a la razón, y por lo tanto a la moral. Los personajes son, pues, productos de la herencia de la cual no pueden escapar. La responsabilidad de éstos frente al futuro es nula puesto que su destino está escrito desde un principio. La historia con mayor carga determinista en este primer grupo de relatos es "A Sprinkle of Comedy", en ella vemos cómo el destino se repite de padre a hijo. En las historias de transición también confluyen rasgos deterministas y de herencia como veremos más adelante.

Asimismo podemos destacar dentro de la influencia naturalista los grandes efectos del ambiente.<sup>1</sup> El entorno opresivo de la ciudad se muestra en sus barrios más sórdidos. Y aunque la autora tampoco hace hincapié en el detalle, sin embargo, el ambiente contiene en sí mismo un elemento de protesta romántica contra las condiciones sociales. En varias de las

---

<sup>1</sup> La novela *Sister Carrie* de Theodore Dreiser fue publicada en 1900 y pudo influir en la obra temprana de Djuna Barnes. T. Dreiser también vivió en Greenwich Village, en aquel tiempo la meca para todo escritor experimentalista. En la biografía de Djuna Barnes de Andrew Field, así como en el estudio de Cheryl Plumb (1986) hallamos puntos en común en cuanto a la experimentación que ambos llevan a cabo en sus obras.

historias observamos cómo los personajes logran evadirse de su mundo gracias a su profesión como es el caso de Paprika Johnson y Mamie Saloam, o incluso, gracias a un billete de lotería como para Clochette Brin y Du Berry en "Prize Ticket 177"

### 1.2.2. Relatos de transición.

Hemos incluido el resto de los relatos en esta categoría, a saber: "Who is Tom Scarlett?", "The Earth", "The Head of Babylon", "Smoke", "The Coward", "Monsieur Ampee", "The Terrorists" y "A Night in the Woods". Las características principales que podemos destacar son, en primer lugar, la menor intrusión de la autora en la narración; en segundo lugar, el argumento es menos complicado que en las anteriores y, por último, el final sorpresa se sustituye por conclusiones oblicuas y enigmáticas. Este grupo de relatos se aproximan al conjunto de narraciones que Djuna Barnes compiló en *Spillway* (1936). *Spillway*, como veremos en posteriores capítulos, forma parte de su obra de madurez.

### 1.3. "The Terrorists"

Hemos seleccionado esta historia que incluimos en los relatos de transición por considerarla como un buen ejemplo de algunos de los temas más relevantes de la obra de Djuna Barnes, como son la tensión del género y de los roles masculino y femenino, y el hecho de que éstas funciones, aparentemente estáticas, puedan evolucionar e intercambiarse. De igual forma,

se muestran en esta historia la fricción que ocasionan los modelos de clase social burguesa y trabajadora, y el tema de la autenticidad y compromiso del artista bohemio.

"The Terrorists" muestra, en un ambiente marginal apropiado del naturalismo, la historia de un revolucionario, Pilaat y su esposa. El escenario es una zona de la parte pobre del Village, sobradamente conocida por Djuna Barnes. Los dos protagonistas son representantes de la intelectualidad del Village en la segunda década del siglo XX. Pilaat es un artista revolucionario de vanguardia que pretende destruir todo aquel arte que refleje la naturaleza (naturalismo). Escribía poemas e incluso había creado un periódico. La ilusión de cambiar el mundo en su juventud se transformó en su madurez en permanente malhumor y violencia por no poder conseguirlo. La esposa de Pilaat también desafía a su familia para vivir la vida de la bohemia; "she had never much sympathy for "society", and a marriage of money disgusted her, though her family had, in the beginning, some such vain ideas about her" (SM, 166)

En esta historia podemos fácilmente imaginar la vida de los artistas bohemios contemporáneos y amigos de Djuna Barnes. Su búsqueda de la experimentación y la vanguardia literarias, sus intenciones de transformar el mundo, su ruptura de los moldes sociales y la vida de la ciudad. Si tomamos como ejemplo la descripción de la buhardilla donde viven Pilaat y su esposa veremos cómo parece estar inspirada en la propia vivienda de Djuna Barnes en el Village, según atestiguan referencias biográficas sobre la autora:

"The building had once been some kind of church or house of devotion, but had long ago been turned into rooms, and was now frequented by a vocalist, a violin and piano teacher, and a few out-at-knee artists" (SM, 164)

El ambiente pretendidamente bohemio en "The Terrorists" tiene como fondo la ironía de la autora hacia el contraste entre las clases burguesa y trabajadora y, de la misma forma, el contraste marcado de género establecido entre el protagonista Korb y su esposa, nombrada en la historia con el posesivo "Pilaat's wife". En esta narración observamos cómo tienen cabida las representaciones de las estructuras de género y de clase tan características en su obra posterior. De esta forma, "Pilaat's wife" constituye un buen ejemplo para estudiar la situación de la mujer dentro del patriarcado. En primer lugar, su nombre no aparece en la historia, a pesar de ser un personaje relevante. Para Lissa Schneider (1993, 64), este hecho es muy significativo puesto que al no aparecer el nombre de la mujer, la esposa de Pilaat está representando a todas las mujeres que pierden su nombre al contraer matrimonio. En segundo lugar, es un personaje que rompe con su pasado burgués que hubiera restringido sus funciones y la hubiese convertido en una mujer sin sustancia. De ella se nos dice que no le gustaba " the society of silly and vain women", (SM, 166) y que, por consiguiente, "she did turn most naturally to such men as her husband moved among" (SM, 166)

Efectivamente, ella rompe con el matrimonio burgués al que estaba destinada, "a marriage of money disgusted her, though her family had, in the beginning, some such vain ideas about her" (SM, 166) En este personaje femenino, Djuna Barnes realiza ese

guiño satírico tan común en su obra hacia lo que Lissa Schneider (1993, 62) identifica como la ideología de la diferencia articulada por medio de parejas binarias en el pensamiento metafísico occidental. "The Terrorists" es un ejemplo más de la crítica hacia el papel de la mujer en el patriarcado. Es una crítica contradictoria y sutil aunque no por ello pierde contundencia. En "The Terrorists", se ofrece el contraste entre el revolucionario bohemio y poeta que representa Pilaat Korb y su esposa de origen burgués (sin nombre). Esta última es quien en realidad realiza un trabajo para mantener su casa.

En esta narración, los personajes en un principio se ajustan a los moldes estereotipados del género. Así, por ejemplo, Pilaat es el primer personaje que aparece en la historia y también quien domina el diálogo. Sin embargo, y de forma contradictoria, existe una evolución en la narración que hace que al final el personaje femenino esté más desarrollado y que su interioridad se muestre con mayor nitidez al lector. El principio revolucionario de Pilaat contrasta con su pasado aparentemente burgués, lo cual pone de manifiesto una evidente incoherencia en este personaje, "Had Pilaat come from a less cleanly family... He had been comforted and maimed in his conceptions and his fellow love by too many clean shirts in youth" (SM, 162) Su retrato de personaje revolucionario se anula en la narración con este tipo de descripciones contradictorias. Además, términos como "clean shirts" (SM, 162) asocian a este personaje no sólo con actitudes burguesas sino también con el mundo de lo doméstico y de lo femenino (Schneider 1993, 65)

Mientras que Pilaat finge su posición masculina, su esposa,

de forma deliberada, "set about annihilating her own soul and her own delicate, sensitive, and keen insight" (SM, 163) Para ella, la "masculinización" es un acto de voluntad y, por lo tanto, no es artificial. Otro símbolo importante en la narración son las "joyas". Son la herencia de la familia de la esposa de Pilaat y en "The Terrorists" constituyen esa parte del pasado que ella quiere borrar. Sin embargo, "this jewelry would come back, piece by piece, and appear on her wrist or about her neck or from her ears, and at such times... she would sit dreaming in a corner...", (SM, 166-7) En la actitud de rechazo hacia las joyas que hereda de su familia, la esposa de Pilaat intenta escaparse de las restricciones de género y de clase al rechazar el matrimonio por dinero ambicionado por sus padres.

Las joyas provocan también una actitud contradictoria en Pilaat de rechazo y de ambición por las posesiones materiales. A pesar de considerarse un verdadero revolucionario, la visión de las joyas, "always put him into a passion either of avarice or contempt-he would get hold of them and realize money on the spot...", (SM, 167) Este símbolo en concreto invoca su relación ambigua con la burguesía que, por un lado, aborrece y que, por otro, intenta imitar en ocasiones (Schneider 1993, 67) Estos símbolos aparentemente insignificantes ponen al descubierto las contradicciones fundamentales de las nociones restrictivas de género y de clase. Con ello se pretende destruir todo tipo de esquemas fijos. Este es uno de los objetivos del uso de la parodia en "The Terrorists." Así, del personaje Pilaat, presentado como un "héroe" al principio de la narración, se nos dice que es "vigorous" (SM, 161), "healthy" (SM, 161), con

"imaginative mind" y que sentía un gran afecto por la gente. Sin embargo, más adelante, Pilaat desprecia los corazones "sad" (SM, 162) y "shabby" de la clase trabajadora por mostrarse excesivamente débiles.

En "The Terrorists", las contradicciones y paradojas indican la incoherencia de la figura del artista representada por Pilaat. Este personaje que simboliza "the macho working-class terrorist" (Schneider 1993, 64) es incapaz de escapar de sus deseos burgueses. Sin embargo, su esposa muestra que, partiendo de un entorno burgués, ha realizado un mayor esfuerzo para encarnar el ideal bohemio que debería representar Pilaat. La fortaleza de la esposa se debe a su "resistencia cómica" (Schneider 1993, 65) Por ejemplo, ella lee en alto la poesía difícil de Pilaat no porque le guste sino porque, "she wanted to puzzle strangers" (SM, 163)

"The Terrorists" es un punto de partida en la obra de Djuna Barnes en lo que se refiere al tratamiento de los aspectos de género y de clase, tan importantes en su trayectoria. Los dos personajes centrales muestran incoherencias que se presentan al lector a través de una parodia sutil. Los roles de género comienzan a desdibujarse poco a poco. En la narración, la esposa de Pilaat, aunque existe sólo en relación al "orden masculino", (Schneider 1993, 68) y es incapaz de escaparse de él, sin embargo, utiliza el discurso masculino y realiza, aunque sólo sea por un instante, la función de "thief of language", término utilizado por Alicia Ostriker (1985, 315) para definir a la mujer escritora. Por otro lado, la ilusión de poder y de control del hombre se subvierte y se muestra paródicamente a través de la debilidad e incoherencia de los ideales de Pilaat.

#### 1.4. Conclusión

*Smoke and Other Early Stories* es un volúmen de narraciones que podemos considerar como un primer esbozo de la obra posterior de Djuna Barnes. La influencia del medio periodístico puede, en ocasiones, ser determinante. De acuerdo con lo anterior, Douglas Messerli señala el paralelismo que guarda con los reportajes periodísticos donde el incidente predomina sobre el personaje y el tema. De acuerdo con este énfasis que D.Messerli (1982, 19) denomina como "action in process", las narraciones de *Smoke* guardan relación con la obra *Dubliners* (1914) de James Joyce. En estas historias, consideradas como el prototipo del relato moderno, el enfoque de Joyce consiste en mostrar los incidentes como símbolos de la condición psicológica de los personajes (Messerli 1982, 20) El argumento se sustituye por la revelación. Las técnicas periodísticas sirven para explorar la interioridad de los personajes, en especial en las narraciones que hemos clasificado como de transición. En los primeros relatos, los personajes ocupan un lugar secundario frente a la acción.

Podemos observar una clara evolución entre las primeras historias y las de transición. El rasgo más significativo a este respecto es el incremento de la abstracción. En cada una de las historias de transición podemos detectar un lema característico que puede resumir el fondo temático: la libertad, el terror, la cobardía o la sensibilidad. Sin llegar a pensar que en estas abstracciones haya un interés "moralista" en una época de relativismo moral, como defiende D.Messerli (1982, 23), sin embargo, es posible atestiguar en ellas una clara evolución hacia

su obra posterior. En el desarrollo artístico de *Smoke*, se aprecia la disminución del comentario de la autora así como el aumento de imágenes simbólicas. Al seguir el modelo de historia moderna en la línea de James Joyce.<sup>2</sup> Djuna Barnes realiza lo que Horst Ruthrof señala como "enveloping experience in favor of a few items of consciousness" (Plumb 1986, 54) Las consideraciones de espacio, tiempo y proceso se reducen para enfocarse en la experiencia puntual. Así pues, el aislamiento de los personajes en estas historias es el resultado de su técnica de eliminación de todo elemento accesorio y no de un fallo en la caracterización de los personajes como, en su momento, advirtió la crítica más tradicional (Plumb 1986, 54)

Las técnicas simbolistas aparecen sobre todo en el uso de metáforas y de imágenes que, a pesar de no poseer un significado preciso, transmiten el estado mental de la autora. La preeminencia de imágenes simbólicas en las historias que hemos denominado de transición contrasta con las técnicas naturalistas de las primeras narraciones. Si bien encontramos rasgos naturalistas en *Smoke*, éstos se refieren principalmente a la sencillez gramatical y al uso de ambientes humildes y urbanos, los cuales favorecen la tesis determinista de algunas de las historias. Los rasgos simbolistas se concentran en las historias de transición que, aunque de marco narrativo naturalista, contienen un número elevado de metáforas y de símbolos que

---

<sup>2</sup> Djuna Barnes admiraba y conocía personalmente a James Joyce. Le entrevistó en París en 1922, el mismo año en que se publicó *Ulysses*. Ensalzaba tan profundamente la obra de Joyce que declaró que se sentía incapaz de escribir después de haber leído *Ulysses*. Según Douglas Messerli, la influencia entre ambos escritores fue recíproca (Barnes 1985, 54).

construyen un significado abstracto.

El movimiento simbolista (1886) surge como una reacción frente al Realismo y al Naturalismo. Rémy de Gourmont, desde su óptica de crítico simbolista, aplaudió la tendencia de esta corriente por el énfasis en el detalle característico y por el "acto" que distingue a un individuo de otro, en suma, la importancia de la esencia individual (Plumb 1986, 14) En las historias de transición se observa claramente cómo están organizadas en torno a una idea en lugar de tener un argumento central. Asimismo, los personajes son más bien tipos puesto que no están desarrollados por completo.

## 2. *Spillway*

### 2.1. El preludeo modernista

La colección de historias compiladas en *Selected works of Djuna Barnes* (1962) con el título de *Spillway* (1936) responden a un proceso de selección por parte de la autora. En *Smoke and Other Early Stories* se reúnen historias de su período de juventud que se caracterizan principalmente por el uso de técnicas periodísticas y por la importancia del argumento, a menudo complicado. En las narraciones que componen *Spillway* observamos una mayor consistencia de contenido y de técnicas que nos indican el comienzo de la etapa de madurez narrativa de Djuna Barnes.

El hecho de incluir esta colección en nuestro estudio deriva de la necesidad de buscar el origen y la evolución narrativa que conduce a *Nightwood* (1936), su obra mas representativa y aclamada por la crítica. Atendiendo a este motivo, podemos ver cómo gran parte de los temas u obsesiones de la autora, además de la técnica narrativa, se encuentran en su germen en *Spillway*. De hecho, esta obra constituye en sí misma un brillante ejemplo de narraciones cortas modernas. Aunque tradicionalmente alejada del canon del modernismo por los críticos, los estudios sobre Djuna Barnes coinciden al ver tanto en el tono de sus historias como en sus técnicas narrativas el rechazo del realismo como modelo.

### 2.1.1. Djuna Barnes y James Joyce

Críticos de la obra de Djuna Barnes como L.Kannestine, J.Scott o C.Plumb, coinciden al destacar los aspectos de modernidad de las narraciones, si bien a la sombra de figuras tan claves en el modernismo como T.S.Eliot y sobre todo J.Joyce. Así se ha comparado con acierto *Spillway* con *Dubliners* (1914) de J.Joyce. En las dos obras la perspectiva narrativa proviene de un narrador objetivo que observa y que crea la atmósfera y los personajes sin inmiscuirse ni emitir ningún juicio. Además, el ambiente de parálisis cultural de *Dubliners* se corresponde con el desgarró existencial del hombre en *Spillway*. El hombre moderno, con sus nuevas preocupaciones e inquietudes, se mueve en un contexto diferente caracterizado por un nuevo desorden o caos de una sociedad en evolución y alejada de los moldes tradicionales.

Las narraciones que componen *Spillway* fueron publicadas por separado en diversas revistas literarias entre las que se encuentran *Transatlantic Review*, *transition* o *Little Review*. Se publicaron en el período comprendido entre 1918 y 1923, etapa en la cual Djuna Barnes compartía su vocación literaria con su oficio periodístico en Nueva York. En 1922 tiene la oportunidad de entrevistar a James Joyce a quien le unía una gran amistad y con quien compartía inclinaciones literarias. Es evidente que Joyce tuvo una influencia notable en la primera etapa de Djuna Barnes y prueba de ello es *Spillway*. De la misma forma, *Finnegans Wake* (1939) evidencia la inspiración de Joyce en la autora, según señala D.Messerli en su comentario a la entrevista escrita por

Djuna Barnes y compilada en el volúmen *Interviews* en 1985. En esta entrevista, encontramos el retrato del artista moderno, basado en la figura de Stephen Dedalus:

"He has, if we admit Joyce to be Stephen, done as he said he would do. "I will not serve that which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church; and I will try to express myself in my art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use: silence, exile and cunning"" (Barnes 1985, 295-6)

Verdaderamente, en la cita que Djuna Barnes escoge para ilustrar y comentar la entrevista que realizó a James Joyce estaba expresando la motivación de su propia vida como escritora. A principios de los años veinte, Djuna Barnes abandona su país y sus tradiciones para exiliarse en Europa. Una vez logrado el exilio físico es cuando se expresa con mayor libertad y con un estilo cada vez mas personal y gradualmente mas enigmático, culminando en su obra *Nightwood*, por la cual será reconocida en el mundo literario. Utiliza en su obra las pautas de Stephen Dedalus: el silencio, el exilio y el ingenio son desde un principio claves para entender su obra.

En este sentido, y sólo en tanto que contemporánea de Joyce, podemos afirmar que hallamos en *Spillway* rasgos del autor irlandés. Por lo demás, Djuna Barnes es una autora que derrocha originalidad e ingenio y que, por lo tanto, merece ser estudiada en su singularidad, en un contexto aparte de los grandes escritores modernistas masculinos.

### 2.1.2. Género y experimentación

De hecho, la crítica desde la óptica del género emprendida por Bonnie Scott (1990) o Carolyn Burke (1991) a principios de los noventa intenta estudiar aparte a las escritoras modernistas mostrando los rasgos que pueden tener en común y que las definen frente al canon modernista masculino. Observan que la representación del género en las obras de escritoras modernistas es un hecho que había sido descuidado y que era esencial para la comprensión de estas autoras.

Desde esta perspectiva de género, podemos explicar la dificultad, el tono de reclusión y el uso de lenguaje lapidario y epigramático en base a la tensión inherente que experimentan las escritoras modernistas de la misma generación (Burke 1991, 67) En *Spillway*, las características de dificultad e inaccesibilidad no predominan como en obras posteriores de Djuna Barnes. Podemos situar este conjunto de narraciones dentro de la experimentación de la autora en el ámbito de la narración breve modernista. Las historias son comprensibles y no tienen un código cerrado. A pesar de ello, a menudo las conclusiones de las historias son ambiguas y están abiertas a múltiples interpretaciones. La dificultad no es aparente sino intrínseca. La forma y el lenguaje utilizados son asequibles al lector mientras que el objetivo y el posible significado permanecen ocultos.

*Spillway* está formado por nueve relatos breves. Siete de ellos se caracterizan desde el punto de vista narrativo por la voz en tercera persona omnisciente salvo en dos narraciones,

"Cassation" y "The Grande Malade". Estas dos historias están narradas en primera persona por una joven que se dirige a una supuesta "madame" mayor que ella. En general, en todas ellas se desarrolla un tono conversacional caracterizado por la elipsis y el epigrama. El lector se convierte en un mero observador de algo que no puede comprender con la lógica (Kannestine 1977, 63) Su método se aproxima a la alusión más que a la explicación. El argumento es prácticamente inexistente o incluso irrelevante. Al leer las narraciones, construimos una aproximación a un argumento para organizar las ideas o las tensiones inherentes a cada historia. Si comparamos *Spillway* con las narraciones de *Smoke*, podemos observar cómo la preocupación por crear un argumento va disminuyendo en los cuentos y cómo la complejidad conceptual aumenta con esta tendencia.

### 2.1.3. En busca de un lenguaje de la sensación

La madurez de *Spillway* se debe en gran parte a la falta de apoyo en el argumento y la reducción de personajes a un mínimo. En las historias no es tan importante lo que ocurre sino la tensión de los personajes y su desajuste con el ambiente en el que se encuentran. Para Kannestine, *Spillway* capta un conjunto de sensaciones (1977, 62), mientras que para C.Plumb, *Spillway* tiene como tema principal la integridad individual y la muerte, la cual es el motivo clave para la realización de una vida consciente en oposición a una vida que busque la evasión (Plumb 1986, 55) La muerte es un hecho clave para entender la esencia de las narraciones. La muerte como planteamiento de vida que

añade el absurdo de infinidad de posibles motivaciones, así como la muerte en vida, constituye un tema central para poder entender la parálisis, la inacción o la frustración de muchos de los personajes. La muerte física no se observa como negativa sino como algo irremediable que puede aliviar la muerte en vida.

En contraste con el concepto de muerte, encontramos atisbos de vida en algunos de sus personajes. Para ellos, la muerte es un paso más en su conocimiento y en su trayectoria hacia la futura madurez. En las historias narradas por una joven en primera persona, "Cassation" y "The Grande Malade", hallamos un sentido optimista de movimiento, posterior a las experiencias de muerte o de parálisis experimentadas por los personajes de Katya y Moydia. En las dos narraciones, Katya en la primera, y Moydia y Katya en la segunda, cambian de entorno y de país impulsadas por la atracción positiva de vivir nuevas experiencias.

El conjunto de sensaciones a que se refiere L. Kannestine en su crítica (1977, 61) tiene que ver con la pérdida de la lógica debido a la gran fuerza de lo irracional y de la represión de la imaginación. El verdadero conocimiento se alcanza por medio de la intuición y no a través del razonamiento, pues el lenguaje humano, y en especial, el discurso común son incapaces de expresarlo. En "The Perfect Murder", una de las historias cortas incluida en una colección posterior a *Spillway*, Djuna Barnes apoya la idea de la inutilidad del lenguaje y de la importancia de las sensaciones como únicas experiencias posibles,

"No theories for or against; no words of praise or of blame, only a vast, terrible lamentation which would echo like the "Baum!" of the Malabar Caves. For after all what does man say when it comes right down to it?

"I love, I fear, I hunger, I die." Like the cycles of Purgatory and Damnation" (Barnes 1966, 252)

#### 2.1.4. Retrato de la alienación

En *Spillway* encontramos el origen del lamento humano en una serie de personajes que, en su mayoría, se encuentran fuera de su país y lejos de su familia. Generalmente han de luchar en un ambiente hostil. Su condición de expatriados refuerza el ambiente de aislamiento y de alienación de las historias. El sufrimiento de los personajes comienza con el alejamiento de sus propios orígenes. Sus personalidades son a la vez frágiles y fragmentadas. Algunos personajes sobreviven de esta forma, otros sufren debido a su separación ya sea de su país de origen o de sus ancestros. Para Miriam Fuchs (1981, 3), la persona que se encuentra apartada de un contexto estable se hace vulnerable a la indecisión, la pasividad o la parálisis.

Djuna Barnes expresa a través de *Spillway* la desintegración e inestabilidad del individuo en la sociedad y del hombre moderno en general. Los temas de cada una de las historias se deben en gran parte al esfuerzo por parte de los personajes de encontrar un significado, el orden en sus vidas o bien el amor y la comprensión. La visión global de *Spillway* no es tan extrema como la de *Nightwood* (1936) o *The Antiphon* (1958). Sin embargo, comparte con estas obras una textura densa llena de significados donde, como afirma Suzanne Ferguson, cada detalle es significativo y, a su vez, esencial para el conjunto (1969, 27)

Si atendemos a los personajes y a su significación dentro de cada narración, observamos que la mayoría de ellos son mujeres

o jóvenes. La mayoría de las historias se proyectan desde la problemática de una mujer. El hecho de que ésto haya sido ignorado por la mayoría de los críticos se debe no sólo a su desconocimiento de la crítica del género, sino a la maestría de la autora al presentar el punto de vista particular de la mujer como el punto de vista universal (Wittig 1983, 64)

Antes de Monique Wittig, y entre todos los críticos que han revisado esta obra modernista, tan sólo James Scott en 1976 pudo atisbar la intencionalidad de la escritora al narrar la mayoría de las historias desde la perspectiva de la mujer. Según Scott, *Spillway* se basa en personajes femeninos. Los personajes masculinos son secundarios e incluso a veces están dominados por mujeres. La mujer consigue mantener su propia identidad separada de la del hombre (Scott 1976, 49) Sin embargo, la objetividad del lector se mantiene gracias a la distancia del autor con respecto a las historias. Incluso en las historias que están narradas en primera persona, "Cassation" y "The Grande Malade", se mantiene la distancia puesto que la narradora es una joven que cuenta las experiencias de una tercera persona a una supuesta "madame", y así el lector ve vetado el acceso a los pensamientos de la principal protagonista.

Gracias a estas técnicas narrativas se logra el objetivo de mostrar, en la mayoría de las narraciones, el punto de vista de la mujer como el universal. Esta característica se pone de manifiesto especialmente en la primera etapa artística de Djuna Barnes, en un intento por parte de la autora de difundir su obra y de no hacerla inaccesible a la audiencia lectora. Para Monique Wittig, la noción de género es singular puesto que sólo hay uno,

el femenino. El masculino pertenece a lo "general" y, por lo tanto, es el femenino el que está marcado por el género. De acuerdo con esta noción, coincidimos al afirmar que Djuna Barnes consigue eliminar del género femenino, "the smell of hatching", como señala M. Wittig siguiendo la expresión de Baudelaire (Wittig 1983, 64). De esta forma, al universalizar el género femenino, convierte el punto de vista particular de sus protagonistas femeninas en el punto de vista universal. Y es precisamente este aspecto lo que introduciría a *Spillway* dentro del canon literario,

"One must work to reach the general, even while starting from an individual or from a specific point of view. This is true for straight writers. But it is true as well for minority writers" (Wittig 1983, 68)

## 2.2. Mujer y experiencia

Dentro del grupo que denominamos "mujer y experiencia", hemos reunido las narraciones que se caracterizan principalmente por las relaciones entre mujeres. En ellas, los personajes masculinos tienen un papel secundario o casi inexistente. Lo importante de cada una de estas historias es el grado de experiencia que se adquiere al término de ellas. Las conclusiones parecen implicar que la experiencia no es indispensable para avanzar y que los fallos se repiten en un círculo vicioso generación tras generación, como en "Aller et Retour". La experiencia también puede impulsar el avance y el cambio que se trasluce en las narraciones de los viajes de Katya en "Cassation", y de Katya y Moydia en "The Grande Malade".

### 2.2.1. "Aller et Retour"

La protagonista de esta historia, Erling von Bartmann es una mujer rusa expatriada en París. Separada de su marido e hija, al enviudar, decide visitar a su hija Richter en Niza a la cual no ve desde hace siete años. Madre e hija son dos extrañas después del largo tiempo transcurrido. Erling es una mujer resentida por las amargas experiencias de su vida y por este motivo pretende aconsejar a su hija. Richter, por su parte, le anuncia su compromiso con Gerald Teal, un funcionario que pretende someter a Richter a un modo de vida convencional. El anuncio de este compromiso destaca la inutilidad de los consejos de la madre, al darnos cuenta de que el destino se repite generación tras generación.

Graham Greene recuerda esta historia como "an impressive story with a cruel, visual wit and dialogue curiously precise and suggestive, like the imagery of a Jacobean dramatist" (cit. en Kannestine 1977, 64). La crueldad y el ingenio del texto tienen su corolario al final de la historia en un conjunto de sentencias, a veces epigramáticas, y sobre todo con un contenido pesimista y terrible de la vida. Richter no contesta a los consejos de su madre; la historia es mas bien un monólogo por su parte, puesto que el resultado de esta narración es el compromiso de boda entre Gerald y Richter, hecho que vendrá a confirmar la inutilidad de la "teoría" y la importancia de la experiencia personal. Erling von Bartmann enfatiza este aspecto y es a su vez el consejo mas positivo que le da a su hija; "Think everything, good, bad, indifferent; everything, and do everything,

everything! Try to know what you are before you die" (S, 10)

Para J.Scott y C.Plumb, esta historia tiene que ver con la vida como período de tiempo cuya meta sería la realización de ciertos logros basados en la experiencia. La acción teórica que se propone con este objetivo contrasta con la inactividad real en la historia. El viaje de Erling von Bartmann de París a Niza es el único hecho de la narración. La falta de movimiento se neutraliza por la fuerza del personaje femenino de la madre que intenta aportar su experiencia cruel de la vida a su hija. Esto se traduce en dos tipos de lenguaje, por un lado encontramos un discurso narrativo conciso y a la vez cargado de significación. Y, por otro, una serie de imágenes sorprendentes que reflejan el terror de la imposibilidad del ser (Kannestine 1977, 68)

Dentro del segundo tipo de lenguaje destacaremos el estilo epigramático con un fondo profundamente pesimista de la existencia humana; "beds are fields where babies fight a losing battle"; "Man is rotten from the start"; "Don't misconceive the value of your passions; it is only seasoning to the whole horror" (S, 9) Todos los consejos de la madre a Richter parten del desbordamiento vital de aquella y de su intento de hacer consciente a su hija. Su tentativa contrasta fuertemente con la vacuidad de Richter que no comprende la profundidad del conocimiento de su madre. Esta incomprensión total entre madre e hija se pone de manifiesto en la acción anticlimática del anuncio de compromiso entre Gerald y Richter.

Con respecto a su comportamiento como madre, podemos distinguir varias aproximaciones desde diversos ángulos al personaje de Erling von Bartmann. En primer lugar, Scott intuye

que el compromiso de boda de Richter consterna pero a la vez alivia a Erling de sus deberes de madre (1976, 31) que, por otra parte, no había ejercido durante los siete años de separación de su marido. En esta misma línea, Cheryl Plumb (1986, 63) critica la ausencia de la madre durante tanto tiempo y la falta de un pensamiento coherente en la historia, lo cual se traduce en una serie de aserciones epigramáticas y contradictorias.

Por último, L.Kannestine (1978, 67) acierta al definir el comportamiento de Erling von Bartmann, no como una negligencia de sus supuestos deberes de madre, sino como el rechazo de todo tipo de prejuicios. Ella misma le aconseja ésto a su hija; "I do not want you to turn your nose up at any whore in any street; pray and wallow and cease, but without prejudice. A murderer may have less prejudice than a saint" (S, 9) Así pues, los valores que encarna Erling se enfrentan con los límites de clase media que ofrece Gerald Teal.

Gerald Teal le anuncia a Erling el futuro seguro de su hija y su esperanza de que encontrará la felicidad en el hogar. Sin embargo, intuimos la ironía que se esconde detrás de ésto pues es notorio el desdén de la autora con respecto a la falta de interés o de conmoción de la clase media como refleja en un artículo que publicó en 1929 en la revista *Theatre Guild Magazine*;

"I said that only two classes knew love, the high and the low; the high because of their fancy, and the low because of their need. The middle classes dabbled in that simple intrigue which takes itself out in what I called the "home condition"; they never suffer the agony, or discover the ecstasy of the "emotional return" (Kannestine 1977, 67)

El vacío de Richter se corresponde con el espacio reservado a la mujer en la sociedad patriarcal que restringe sus aspiraciones- en la narración es Gerald Teal quien representa los valores patriarcales. Erling von Bartmann es la mujer heroína que ha logrado escapar de la trampa social y que, a pesar de las contradicciones, lucha por transmitir su experiencia a su hija. El resultado es válido si tenemos en cuenta la motivación de la madre aunque sepamos que su intento es fútil y que su destino está condenado a repetirse.

### 2.2.2. "Cassation"

Esta narración se caracteriza, junto con "The Grande Malade", por el punto de vista narrativo. En lugar del uso de tercera persona característico del resto de las historias de *Spillway*, nos encontramos con una narración en primera persona en la cual una joven cuenta su historia a una "madame" desconocida. La utilización de la primera persona produce un tono conversacional entre la joven narradora y el lector, puesto que la "madame" a la cual va dirigida la historia no se identifica. De esta manera, la lectura de esta narración introduce al lector en la conversación creando una sensación de gran intimidad y confianza con la narradora de la historia.

En la historia, la experiencia se centra en la renuncia de la joven Katya a su deseo de llegar a ser bailarina por vivir con Gaya y cuidar de la hija de ésta, Valentine. Gaya es una mujer fuerte e inteligente y convence a Katya para que se quede con ellas y para que atienda a su hija, que sufre una anormalidad

física y psíquica. La relación compleja entre las mujeres de esta narración parte del intento de crear una identificación entre Valentine y Katya, convirtiéndose esta última en hija adoptiva de Gaya (Scott 1976, 33) Katya queda retratada en una compleja relación de hija/ amante.

Valentine es el personaje central en la historia. Su retraso, y por lo tanto su proximidad al mundo irracional y animal, provoca el alejamiento entre madre e hija. La experiencia y la madurez de Gaya impiden la comunicación con Valentine, personaje que a su vez pertenece al mundo irracional. Suzanne Ferguson incluye a Valentine dentro de la galería de "muñecas" que exhibe la obra de Djuna Barnes (1969, 30) La "muñeca" es la manifestación del ser humano sin alma y sin vida, es un personaje grotesco y mecánico. En la obra de Djuna Barnes este tipo de personaje suele ser importante y destruye a los personajes que le confunden con una persona humana. Existen numerosos ejemplos de "muñecas" en la obra de Djuna Barnes. De éstos, los más conocidos son los personajes de Jenny Petherbridge y Frau Mann de *Nightwood*.

Valentine y el marido de Gaya, Ludwig, anticipan al matrimonio Volkbein en *Nightwood*. En ambos casos el marido débil contrasta con la fuerza y la energía de la mujer. Son personas desplazadas de sus orígenes y tradiciones y, a su vez, alienados de su entorno social. "Cassation" tiene que ver con la renuncia a la comunicación social del ser humano. Gaya está tan alejada de su marido como de su hija Valentine. El encuentro con Katya supone un acercamiento al mundo exterior. Gaya está atormentada de tanto pensar, pero a su vez necesita un interlocutor. Katya

ocupa el puesto de hija/ amante; "I will hold you on my lap, I will feed you like the birds. I will rock you to sleep" (Gilbert and Gubar 1985, 1575) Katya representa también el desahogo intelectual que Gaya no puede hallar dentro de su familia. Katya se hace consciente del tormento de Gaya y de su frustración;

"The whole world is nothing but a noise, as hot as the inside of a tiger's mouth. They call it civilization-that is a lie! But some day you may have to go out, someone will try to take you out, and you will not understand them or what they are saying, unless you understand nothing, absolutely nothing, then you will manage" (Gilbert and Gubar 1985, 1575)

Y, por último, Gaya espera que Katya sea la acompañante de su hija Valentine. Con ello, busca el vínculo de comunicación con su hija que a ella le parece vedado, y susurrándole a Valentine, le dice; "Katya will go with you. She will instruct you, she will tell you there are no swans, no flowers, no beasts, no boys-nothing, nothing at all, just as you like it..." (1985, 1576) Continúa con una serie de negaciones que afirman una vez más el vacío existencial de Gaya y que fuerza el alejamiento de Katya.

Por otra parte, Katya desea el inicio de una nueva vida en París guiada por su curiosidad y su impulso juvenil. Antes de marcharse visita a Gaya para despedirse y descubre que, finalmente, Gaya puede comunicarse con Valentine aunque en el nivel irracional de los animales; "She and the child were making that buzzing cry, and no human sound between them, and as usual, everything was in disorder" (1985, 1576) Gaya ha renunciado, como indica el título de la historia, "cassation", a su racionalidad e inteligencia humanas por el acercamiento a su hija.

Desde la perspectiva del género, los enfoques a esta enigmática narración se basan en la afirmación de la imaginación lesbiana. El hecho de que las mujeres dominen la narrativa no es una mera casualidad sino una estrategia de la autora para afirmar a la mujer como emisora y receptora de esta historia. De manera sutil, Djuna Barnes intenta destruir la estructura de oposiciones binarias del mundo occidental. Al igual que Luce Irigaray (Allen 1991, 57), rompe con el modelo lacaniano de la diferencia sexual y provee un texto de fondo para historias como "Cassation" y "The Grande Malade". En "Cassation" se enfatiza la relación madre/hija y su complejidad sexual. Gaya seduce a Katya de un modo maternal. Irigaray, además de enfatizar esta conexión seductora entre madre e hija, reconoce la limitación de la mujer en su papel de madre en el entorno de la sociedad.<sup>3</sup> "Cassation" es un ejemplo de cómo la maternidad aleja a la mujer de su entorno exterior y por lo tanto del poder, para finalmente involucrarse en sí misma. La maternidad constituye por lo tanto una renuncia de la mujer.

Las mujeres en "Cassation" ocupan posiciones masculinas tradicionalmente vedadas a su género (Allen 1991, 59) Son independientes y viajan solas de un lado a otro. Tienen conversaciones intelectuales sobre filosofía o sobre la civilización. Dentro de la historia se pueden observar "turnos de poder" entre mujeres. En un primer momento, Gaya domina en la narración, seduce a la joven Katya gracias a su mayor experiencia y conocimiento. La convence para que abandone sus aspiraciones

---

<sup>3</sup> En "And the One Doesn't Stir without the Other." Trans. Helene Vivienne Wenzel. *Signs* 7 (Autumn 1981): 56-67. 61,66.

profesionales para vivir con ella. Katya accede y vive con Gaya y su hija por un tiempo. Hasta entonces el papel de Gaya había sido el activo o tradicionalmente masculino, mientras que el de Katya había sido el pasivo/ femenino.

Como contraste, este poder se modifica cuando Gaya se hace cargo de su hija Valentine. Cuando su hija requiere cuidados especiales, Katya se hace dueña de la situación al decidir marcharse. Cuando el papel de madre entra en juego, la inversión del poder tiene lugar de acuerdo con la trampa que describe Irigaray con respecto al papel femenino de madre (Allen 1991, 59) En "Cassation" se presenta una dinámica de poder entre mujeres y un intento de crear una relación basada en algún modelo existente. Si en un principio Gaya y Katya se relacionan intelectualmente, al final y ante el posible abandono de Katya, Gaya decide seducirla como madre o criada. De esta forma, llega a confundir a su hija con Katya. Según Nancy Chodorow y Luce Irigaray (Allen 1991, 59), Valentine no puede llenar la compañía que se considera básica en la relación entre madre e hija. Y de ahí la confusión de Katya como hija y el intento de Gaya de que ésta se convierta en la persona que cuide de Valentine.

"Cassation" asume un mundo femenino. En esta historia las mujeres hablan entre sí y muestran su poder dinámico. La maternidad no se considera positiva para la mujer sino que aflora como una señal de pérdida de poder. Desde el punto de vista narrativo, y de acuerdo con Monique Wittig (1992, 74), podemos afirmar que Djuna Barnes consigue en esta historia de mujeres convertir el punto de vista particular de mujer y de lesbiana, tal y como se ha considerado tradicionalmente, en el punto de

vista universal.

### 2.2.3. "The Grande Malade"

"The Grande Malade" continúa con el modelo narrativo de una joven contando su historia a una desconocida "madame". La joven Katya de "Cassation" relata en primera persona las peripecias de su hermana menor Moydia. Katya y Moydia son judías rusas que han vivido en muchos países y que en la historia pretenden contagiarse del estilo de vida del París de principios de siglo. Moydia quería ser "tragique" and "triste" and "tremendous" all at once, like the great period Frenchwomen" (S, 21) Las dos hermanas absorben las costumbres de cada país en el que viven y adoptan sus tradiciones y, del mismo modo, en París se sienten atrapadas por la sofisticación imperante.

Moydia sólo tiene quince años; sin embargo toma a un llamado Monsieur X como amante para llegar a ser "tragique" o "tremendous". Mientras que Moydia visita a su padre en Alemania, Monsieur X muere provocando la tragedia que la joven instintivamente estaba buscando. La muerte del amante de Moydia promueve la acción en "The Grande Malade". Si bien la intriga de esta historia es clara, sin embargo, el significado de la misma permanece oculto, como es habitual en la obra de Djuna Barnes.

Con respecto a la actitud de las hermanas Katya y Moydia, James Scott afirma que se encuentran atrapadas en la superficialidad del mundo sofisticado de París (1976, 35) En la misma línea, Louis Kannestine (1977, 72) reitera la superficialidad de Moydia atribuyéndola a un síntoma incurable

que comparte con muchos de los personajes en las narraciones de *Spillway*. De entre ellos, una gran mayoría suelen estar alienados del ambiente que les rodea, en parte por su exilio voluntario de sus países de origen, y en parte por su incapacidad para comunicarse y expresar sus emociones.

En general, las críticas que subrayan el aspecto superficial en las actuaciones de los personajes de "The Grande Malade" no tienen en cuenta la parodia implícita de la sociedad parisina desarrollada en torno al "Café". Djuna Barnes comienza a escribir influenciada por la tradición decadentista de principios de siglo, su colección de poemas *The Book of Repulsive Women* (1915) ofrece una clara muestra de este estilo decadente, en el cual la mujer se convierte en "vamp", víctima de la sociedad. En "The Grande Malade", Moydia en especial sigue el modelo de mujer vampiresa, una adolescente que quiere consumirse en vida.

En realidad, la extravagancia y artificialidad de las hermanas constituye una rebelión contra la realidad mundana y sin un sentido final. Djuna Barnes, en la revista "Bruno's Weekly" donde se publicó por primera vez *The Book of Repulsive Women*, aprueba con una gran dosis de ironía la tradición decadentista;

"The public-or in other words that part of ourselves that we are ashamed of-always turns up the lip when a dilettante is mentioned, all in a patriotic attempt to remain faithful to that little home in the fifties with its wax flowers, its narrow rockers and its localisms, and above all, to that mother whose advice was always as correct as it was harmful" (Plumb 1986, 70)

Sin embargo, en las hermanas Katya y Moydia no domina la superficialidad sino la búsqueda del conocimiento de vivir la

vida al máximo al margen de restricciones sociales. Ellas dicen, "It's because we are so extravagant that we do not reach justice... we reach poetry" (S, 26) El objetivo de alcanzar una meta poética las aleja, a su vez, del mundo real y las acerca a lo que Wallace Fowlie denomina la tradición del "voyou" en la estética de Baudelaire. W.Fowlie se refiere al "voyou" como al aventurero incansable, al poeta y en general a la persona que escapa de una vida considerada como normal;

"The voyou is the man who escapes from everything that normally holds back other men: studies, family, civic duties, religious duties. The voyou is the adventurer of space, of non-passable roads, of the immense freedom of cities and fields" (Plumb 1986, 71)

Existe una diferencia sustancial entre las dos hermanas. Katya es la narradora y su papel es el de observar. Es más reservada y se limita a aceptar silenciosamente la acción que desarrolla su hermana Moydia. El ritmo de Katya es, a su vez, mucho más lento que el de Moydia. En sus diferentes papeles y ritmos, ambas hermanas parecen representar aspectos duales de una sola persona.

En relación al género, "The Grande Malade" tiene abundantes rasgos en común con la narración inmediatamente anterior, "Cassation". En ambas historias se plantean cuestiones acerca del género y de la sexualidad. La joven Katya que cuenta su historia a una señora se convierte a la vez en seductora y, a veces, la sexualidad ronda el incesto en "Cassation" (Allen 1991, 58) La originalidad del punto de vista narrativo de la joven intentando seducir a una señora desconocida destaca la intención de Djuna

Barnes de afianzar a la mujer en la creación literaria y su deseo de introducir, a través de un constante guiño al lector, una perspectiva femenina repleta de insinuaciones sexuales.

La diferencia fundamental en cuanto a la sexualidad estriba en el incesto femenino, en la intimidad entre mujeres en "Cassation" y en el incesto padre/ hija en "The Grande Malade". Esta última historia se concentra en parejas del mismo sexo, Moydia y Katya/ Monsieur X y el barón. De las hermanas, Katya representa la transgresión del género. Katya usa ropa de hombre borrando de esta manera las diferencias genéricas. Moydia, por el contrario, se viste de mujer con el deseo de agradar a su amante; ella representa la feminidad de la diferencia sexual en contraste con su hermana. La ropa, a su vez, indica el incesto, y en la forma de vestir de Moydia se evidencia la relación padre/ hija. Moydia se viste de tal forma que puede agradar a Monsieur X como amante y como padre; "it might bring pleasure to both father and lover" (S, 27)

Otro símbolo de transgresión de género relacionado con la ropa se encuentra en la capa de Monsieur X. Cuando éste muere, Katya le pide al barón la capa para que Moydia, ausente durante la muerte de su amante, tenga un recuerdo de él cuando regrese de visitar a su padre en Berlín. La capa masculiniza a Moydia y, por lo tanto, enfatiza su alejamiento de los límites de la identidad sexual. El uso de la capa puede haber sido utilizado como un guiño para el círculo de conocidos de Djuna Barnes, puesto que ella también utilizaba una capa, muy famosa en su entorno habitual de París en la época en que se publicó "The Grande Malade" (Allen 1991, 63) En la utilización de la ropa para

transgredir los límites genéricos "The Grande Malade" es un precedente de *Nightwood*, donde casi cada personaje pone en entredicho la cuestión del género al usar ropa del sexo opuesto.

Por último, la incertidumbre sexual junto con el amor confundido con el incesto en "The Grande Malade" y en "Cassation", además del juego por borrar la diferencia sexual o afirmarla constituye un antecedente con respecto al debate feminista actual.

### 2.3. Enfrentamiento entre naturaleza y sociedad

En este apartado hemos seleccionado una serie de narraciones que responden al tema de la oposición entre la naturaleza animal y el poder de la sociedad y al del arte como estilización de la realidad. Veremos cómo la naturaleza o la sociedad no representan aspectos positivos ni negativos en sí. Lo que sí podemos afirmar es la visión de irremediable dicotomía entre el polo de la naturaleza animal y el de la sociedad en estas narraciones, y en general en el resto de las obras de Djuna Barnes.

#### 2.3.1. "A Night Among the Horses"

"A Night Among The Horses" es una de las narraciones más poderosas de *Spillway*. La acción se sustenta en la relación tormentosa entre una mujer ambiciosa de clase alta, Freda Buckler, y su mozo de cuadra, John. Freda le maneja al saber que John desearía subir en la escala social. John es un personaje completamente manipulado por Freda; ésta le humilla recordándole

insistentemente su inferioridad, hablándole de los objetos culturales de su entorno de clase burguesa alta y prometiéndole el ansiado ascenso social;

"She would torment him with vases, books, pictures, making a fool of him gently, persistently, making him doubt by cruel means, the means of objects he was not used to, eternally taking him out of his sphere" (Barnes 1918, 7)

John es consciente de las maquinaciones de Freda y, sin embargo, pese a permanecer junto a ella, quiere seguir siendo un hombre rústico. John es lo suficientemente inteligente como para saber que con Freda Buckler él no será nada y que tampoco podrá volver al mundo de la naturaleza;

"he'd be neither what he was nor what he had been; he'd be a thing, half standing, half crouching, like those figures under the roofs of historic buildings, the halt position of the damned" (Barnes 1918, 7)

Este presentimiento de John se convierte en realidad cuando Freda consigue que vaya a un baile de máscaras que ella organiza en su mansión. John tiene que disfrazarse de caballero. Rodeado de esa sociedad a la que fue arrastrado por mediación de Freda, John intenta escapar y marca con un bastón un círculo alrededor de ella, y posteriormente intenta refugiarse en los caballos de la finca cercana a donde se celebraba la fiesta. Los caballos representan para él la libertad de su vida anterior exenta de sofisticación. Sin embargo, la tragedia tiene lugar cuando los caballos no le reconocen. De repente, John tiene miedo, está solo, en la "posición de los condenados" (Barnes 1918, 7) Y muere

aplastado por los caballos, que representan la fuerza arrasadora de la naturaleza.

En esta narración se rompe con la dicotomía convencional que asocia la naturaleza con lo femenino y la sociedad con lo masculino. De manera sutil, Djuna Barnes nos presenta esta inversión de papeles. El lector toma partido por John, por oposición a Freda y porque sufre como ser humano. El mundo natural que encarna el mozo de cuadra tampoco es idílico como se podría pensar. La naturaleza destruye, no comprende al ser humano que se debate entre dos polos irreconciliables. John al aspirar a subir en la escala social, destruye la posibilidad de pertenecer a ningún grupo. Para James Scott (1976, 45), ésta es una historia sobre la muerte, opción preferible ante la falta de sentido y de expectativas de la vida.

En "A Night Among The Horses", los conceptos de naturaleza y sociedad no sólo se contraponen entre sí, sino que muestran dos conceptos decepcionantes y que conducen a la destrucción. Freda simboliza la civilización mecánica y sus gestos sociales. Pertenecería a la galería de "muñecas" en la obra de Djuna Barnes (Ferguson 1969, 30) La muñeca es la manifestación del ser humano sin alma, sin vida, grotesco y mecánico, y que además extiende su miseria a aquéllos que no la pueden identificar.

En contraste con la civilización simbolizada en la muñeca, la imaginería animal representada por los caballos indica en esta narración la imposibilidad de llevar una vida natural alejada de la sociedad. No obstante, observaremos posteriormente cómo la escritora trata el mundo animal con simpatía y nostalgia en un deseo de alcanzar una vida más simple lejos del contacto humano.

### 2.3.2. "The Valet"

"The Valet" es la historia que comparte menos características con este apartado y en general con *Spillway*. Funciona casi a modo de interludio en la colección. La acción es muy limitada, se reduce a la muerte gradual del granjero y propietario Louis-Georges. Su intimidad con Vera Sovna, una amiga de su madre, causa la especulación del pueblo y la curiosidad del lector puesto que no hay ninguna mención clara de su relación. Para completar el triángulo, Vanka es el ayuda de cámara ruso de Louis-Georges. Vanka sueña con la revolución comunista. En el relato se dedica por completo a su amo a quien adora en cuerpo y alma; y es el único que conoce todos los secretos de Louis-Georges. Cuando éste muere tras una larga enfermedad, Vera Sovna le suplica a Vanka que le cuente todo acerca de su amo; "he let you touch him, close, close, near the skin, near the heart" (Barnes 1919, 9)

"The Valet" se puede considerar como una historia donde se reprime la pasión (Kannestine 1977, 74) La pasión se intuye gracias al rumor de una serie de personajes secundarios y a la contención narrativa. Nada se expresa abiertamente. La petición final de Vera Sovna es un intento de aclarar la vida del personaje central Louis-Georges. Sabemos de él que es un propietario orgulloso; se critica su carácter y se muestra su ignorancia de las cuestiones del campo y su falta de iniciativa. La naturaleza le arrastra finalmente a la muerte sin que él luche por cambiar su destino.

La conclusión de la narración es ciertamente enigmática.

Guarda un gran parecido con las narraciones de *Smoke* donde el final característico es abrupto y oscuro. Además, el tema de exaltación del campo es similar al de "The Earth" o "The Head of Babylon". La naturaleza contrasta con la sociedad por medio del arte, personificado en el ayuda de cámara (Plumb 1986, 60) Vanka ordena la vida de Louis-George con su continuos cuidados y su amor por el orden.

Al término de la historia, Vanka asume el papel del artista al recrear, partiendo de los rasgos físicos de Louis-George, la personalidad de un caballero aristocrático; "His arms were too long, but you know that, you could see that, but beautiful; and his back, his spine, tapering, slender, full of breeding-" (Barnes 1919, 9) Vanka, como artista, interpreta y transforma la realidad externa en algo atemporal. La pérdida de su amo se transforma en virtud de la creación del orden de Vanka. Al guardar memoria de Louis-Georges, el arte lucha con el tiempo como la vida no puede hacerlo. En "The Valet", el arte triunfa y es superior a la naturaleza.

### 2.3.3. "The Rabbit"

En "The Rabbit", Djuna Barnes contrasta la fuerza de la naturaleza con la civilización moderna. Al igual que en la narración "A Night Among The Horses", se reitera la existencia de la dualidad representada por la vida animal y la artificialidad del hombre separado de su origen natural. El resultado es muy distinto en las dos historias y, si bien la conciliación entre los dos mundos es imposible, los personajes

muestran un mayor conocimiento al término de sus experiencias.

La primera experiencia para Rugo Ameitiev consiste en abandonar su idílica patria de Armenia al recibir una herencia de un familiar en Nueva York. Su inocencia de hombre de campo le impide oponerse a las ambiciones de su familia por conseguir una vida mejor en una sastrería que Rugo hereda de su tío en Manhattan; "It might "educate" him, make him into an "executive", a "boss", a man of the world" (S, 45)

Nueva York supone un choque profundo para Rugo y para la vida de campo a la que estaba acostumbrado en Armenia. Ahora tiene que acostumbrarse a la restricción de un cuarto donde, a su vez, tiene que trabajar como sastre en un barrio de inmigrantes de Nueva York. Las vistas que tiene desde su habitación son las de una carnicería con restos de animales y vísceras. Los animales, dispuestos para el comercio humano, son otro motivo para denunciar la vida moderna y al hombre que se ha olvidado de sus orígenes. Para Rugo, la visión de la carnicería era motivo de nostalgia; "When the little tailor looked up, it made him horribly sad; the colours were a very harvest of death. He remembered too easily the swinging meadows of his own country, with the cows in the lanes and the fruits overhead..." (S, 46)

La dualidad campo/ ciudad se transforma en la lucha masculino/ femenino cuando conoce y se enamora de Addie, una chica italiana "menuda y enferma". Para Carl Herzig (1987, 261) la visión dualista de Djuna Barnes tiene una cualidad magnética, la polarización y la división entre cosmos/ psique da como resultado las dicotomías entre lo animal y lo humano; entre la naturaleza y la civilización; lo masculino y lo femenino, etc.

Addie, al igual que Freda Buckler, es lo femenino y la civilización. Representa el polo negativo en su relación con Rugo. Su atracción por Addie se debe a su parecido con una madonna italiana; "The sharp, avaricious cruelty of her face pleased him" (S, 47) Addie maneja a Rugo a su antojo y disfruta humillándolo.

Addie es otra de las "muñecas" en la obra de Djuna Barnes. Constituye el polo negativo de la mujer en una sociedad que la deifica en la imagen de la Virgen; "He thought of all the calendars with all the madonnas that he had seen, and he made the mistake of shuffling this girl in with them" (S, 47) Addie representa al mundo patriarcal que exige héroes masculinos; "'You'll never be anything," she said, then she added, "You'll never be anything else...You are hardly a hero!'" (S, 48) Las exigencias de Addie angustian a Rugo que se siente un ser débil junto a ella. Para superar la imagen que Addie tiene de él y convertirse en un "héroe", Rugo decide matar algo. La víctima es un conejo que roba de la carnicería de enfrente de su casa. Esta hazaña afianza su imagen frente a Addie puesto que a partir de este momento él pierde su característica inocencia. De acuerdo con L.Kannestine, Rugo se ha convertido en parte del espectáculo mortal que le rodea (la ciudad, la carnicería, Addie) y es ahora un vivo-muerto como otros muchos en las narraciones de Djuna Barnes (1977, 75)

La dialéctica masculino/ femenino se parodia en la pareja de Rugo y Addie. Addie ridiculiza a Rugo reprochándole que actúa como una mujer y éste termina asociando su naturaleza tranquila con el afeminamiento, rebelándose contra la imagen que Addie

tiene de él; "I shall be less like a woman. You called me a woman; a terrible thing to say to a man, especially if he is small, and I am small" (S, 49) La parodia de los papeles del género en la sociedad viene a desvelar su artificialidad y su alejamiento del mundo natural que en esta narración se ve como positivo. El género representa otra trampa para Rugo, puesto que es algo impuesto por la sociedad y, por lo tanto, anormal.

#### 2.4. La mujer experimentada y la dualidad genérica

Dentro de esta última sección en nuestra aproximación a *Spillway*, encontramos tres narraciones caracterizadas por un ambiente sofisticado de ciudad y por personajes de un nivel social cercano a la aristocracia. En cada una de las historias la pareja de hombre y mujer constituye el eje central. La mujer, en concreto, provoca la acción o la tragedia movida por sus inclinaciones o sus instintos que en realidad no se ajustan al patrón de mujer convencional de la época. El papel dominante de la mujer se sugiere a través de la exageración o del ridículo, a través de unas acciones a veces inesperadas o que pueden parecer incongruentes al lector. La mujer en estas historias ya no es la adolescente impulsiva de narraciones como "Cassation" o "The Grande Malade", sino que es una mujer madura que ha experimentado los azares de la vida y que elige vivir y morir de acuerdo con sus convicciones, las cuales están lejos de todo convencionalismo social.

#### 2.4.1. "The Doctors"

"The Doctors" narra la historia de un matrimonio, Otto y Katrina Silverstaff. Ambos estudiaron medicina y son alemanes de origen judío emigrados a Nueva York. En América tienen éxito ejerciendo su profesión y tienen dos hijos. Eran admirados en su círculo; "They were instantly enjoyed by the citizens of Second Avenue. The people liked them, they were trustworthy, they were durable"; (S, 55) Katrina se casó enamorada de su esposo, sin embargo se nos dice que "he evaded her, by being in the stream of time; by being absolutely daily" (S, 55) Como consecuencia de la actitud de Otto, quien se considera a sí mismo un liberal, Katrina tiende a convertirse en una persona abstraída y comienza a interesarse por el estudio de las religiones.

Para romper toda esta normalidad aparece Rodkin, un vendedor de biblias, que irrumpe en la casa. Katrina le convierte en su amante casi al instante a pesar de confesar seguir amando a su marido. Ella necesita un obstáculo y Rodkin es el medio apropiado. Para Katrina "everything is too arranged" (S, 57) y necesita un amante que le haga romper con la monotonía. Ella se sincera desde el primer momento con Rodkin y éste se somete a su voluntad enamorándose de Katrina. A continuación, se sucede con rapidez el suicidio de Katrina y la desesperación de Rodkin que no puede comprender la acción de su amante. "The Doctors" concluye con el encuentro de Rodkin con Otto y sus hijos en un café.

El suicidio es importante en la historia. Katrina parece tener un plan preparado en el cual primero comete adulterio y

luego se suicida (Scott 1976, 45) El suicidio rompe con los esquemas de un orden en el cual la vida tiene un sentido.

Según L.Kannestine, en "The Rabbit" es evidente que los hombres son presas de las mujeres que los persiguen (1977, 78) Sin embargo, hay una diferencia fundamental en el tipo de mujer en las dos narraciones. Katrina no es una "muñeca" como lo es "Addie". Katrina no humilla ni a Otto ni a su amante Rodkin. Este, sin embargo, se deja utilizar, mostrando así su debilidad. Katrina es una mujer educada e independiente y no distingue entre categorías de género. En realidad huye de la posible categorización inherente a una clase burguesa y acomodada a la que pertenece.

Suzanne Ferguson (1969, 38) considera "The Doctors" como la historia más poderosa de la colección. El problema de Katrina es filosófico y religioso. Su naturaleza introvertida y abstraída se deja llevar por el pesimismo. Katrina escoge a Rodkin para la muerte porque ella le reconoce como uno de los muertos en vida. El "mundo de pesadilla" de Katrina responde, según Ferguson, a su mente perturbada y esquizofrénica. La muerte, aunque venga posibilitada por el suicidio, se presenta como el único camino para acercarse a Dios.

La muerte de Katrina puede ser un hecho paródico o no. La ambigüedad es un aspecto que no podemos dejar de lado en la obra de Djuna Barnes. No obstante, pensamos que el suicidio es una manera de abandonar una vida demasiado organizada con un marido que no parece estar a su altura intelectual;

"She was "sea water" and "impersonal fortitude,"  
neither asking for nor needing attention. She was

compact of dedicated merit, engaged in a mapped territory of abstraction, an excellently arranged encounter with estrangement; in short she was Otto incomprehensible..." (S, 55)

En "The Doctors" se rompe con la dualidad de los géneros al convertir el género femenino en el motor de la acción y al invertir los papeles convencionales. Katrina tiene dos hijos aunque este hecho sea irrelevante en la historia. Su función de madre es desechada frente a un amante vulgar, Rodkin, y a un marido liberal y despreocupado, Otto. La muerte puede sugerir la elección de terminar con una vida que no ofrece ninguna expectativa. La tragedia en esta narración, como en tantas otras de Djuna Barnes, reside en la vida y en su estado incompleto, y no en la muerte considerada como una superación de la voluntad humana.

#### 2.4.2. "Spillway"

En esta narración, la protagonista, Julie Anspacher, vuelve a su casa después de haber pasado cinco años en un sanatorio intentando curarse de una afección pulmonar. En el transcurso de ese tiempo y en la espera de la muerte, Julie tiene una relación con otro enfermo de tuberculosis con el cual tiene una hija llamada Ann. Paytor, el marido de Julie, no sabe nada de esto hasta que Julie se lo confiesa de vuelta a casa. Paytor no comprende la actitud de Julie y piensa ante todo que su mujer le ha sido infiel. Por otra parte, Julie está preocupada puesto que no se siente culpable de su infidelidad. Por el contrario, se siente rebotante al poder haber sido madre estando al borde de

la muerte;

"But think of this: me, a danger to everyone-excepting those like myself-in the same sickness, and expecting to die: fearful, completely involved in a problem affecting a handful of humanity-filled with fever and lust-not a self-willed lust at all, a matter of heat. And frightened, frightened! and nothing coming after, no matter what you do, nothing at all, nothing at all but death-and one goes on-it goes on-then the child-and life, hers, probably, for a time-" (S, 65-6)

El principal objetivo de Julie al volver a casa con su hija Ann es enfrentarse con la realidad y conseguir que Paytor la haga sentirse culpable (Scott 1976, 48) La enfermedad y el retiro en el hospital han transformado a Julie y la han alienado del mundo exterior. Al estar apartada del contacto exterior durante tanto tiempo, Julie adquiere una gran fuerza emocional gracias a su enfermedad. Es un personaje atractivo en cuanto que es capaz de proyectar una dura autodisciplina que viola las decencias convencionales que defiende su marido. Por contraste, y ante la difícil situación que le plantea Julie, Paytor se ve incapaz de comprender y de perdonar.

En "Spillway", al igual que en la anterior narración, "The Doctors", los maridos se encuentran muy alejados de sus parejas, Katrina y Julie. No existe una comunicación auténtica entre ellos. La continua abstracción de Katrina choca con la normalidad de Otto en "The Doctors", mientras que Julie, reclusa en el hospital, se encuentra incomunicada respecto a su vida anterior con Paytor. La vuelta de Julie a casa y la confrontación con Paytor forma el núcleo central de "Spillway". El desarrollo del diálogo entre ambos constituye en su mayor parte un cauce para

que Julie vierta sus emociones contenidas durante tanto tiempo de aislamiento, de ahí el título "spillway" o "vertedero".

Según Miriam Fuchs, hay en general en la colección de historias de *Spillway* un vertedero emocional que recanaliza los sentimientos de desamparo y de aislamiento (1981, 2) El sufrimiento que experimentan los personajes comienza con el alejamiento de sus orígenes, país, familia, etc. La persona arrancada de contextos estables se hace vulnerable a la indecisión o a la parálisis. Julie es una extraña en su propia casa y para Paytor; "I am alien to life, I am lost in still water" (S, 66)

Julie, al igual que Katrina, es una mujer con experiencia. Para Julie, la enfermedad y el contacto cercano con la muerte le han hecho relativizar cuestiones morales fuertemente arraigadas en la sociedad y en Paytor. El lector en un principio no tiende a identificarse con Julie. Las respuestas que ella da a su marido y a su hija Ann parecen las de una persona irritable. Por otra parte, la duda de Julie y su deseo de tener certidumbres morales, condicionan el hecho de que el lector vea los valores tradicionales como positivos. Cheryl Plumb identifica la vuelta a casa de Julie como una prueba simbólica de los valores representados por Paytor (1986, 65)

La enfermedad y la muerte son el motor que provoca que Julie deje a un lado el sistema de creencias tradicional. El lector, si bien al principio es reacio frente a la actitud de Julie, pronto se pondrá de su lado al observar la incomprensión y crueldad de Paytor. Djuna Barnes utiliza a menudo esta estrategia de "engañar" al lector. Plumb analiza esta habilidad de la

escritora de incluir con frecuencia al lector en una comunidad moral que ella ataca con humor o que abandona después (1986, 66) Paytor encarna los valores rígidos y religiosos. Termina con su vida al no poder concebir otro código moral y por sentirse engañado. Con su suicidio final, el lector le asocia con la muerte. Sin embargo, la energía de Julie está dirigida a la vida; sus incertidumbres morales y su maternidad revelan su vitalidad.

La debilidad de Paytor se revela en su rigidez moral. Su sistema de valores se tambalea con el regreso de Julie. No obstante, admite la fuerza que la maternidad proporciona a la mujer; "I've always thought that a woman, because she can have children, ought to know everything. The very fact that a woman can do so preposterous thing as have a child ought to give her prophecy" (S, 67). Si bien admite la maternidad como un poder de la mujer, posteriormente afirma que es un hecho grotesco y absurdo ("preposterous"). En el personaje de Julie, (como en Katrina en "The Doctors") aún con todas sus dudas y debilidades, se defiende la experiencia femenina frente a la inmovilidad masculina representada por Paytor. Julie "has turned everything upside down" (S, 67)

#### 2.4.3. "The Passion"

"The Passion" es la última historia de *Spillway*. Está basada principalmente en la descripción y, al igual que en obras posteriores, vemos como el detalle y la caricatura forman el estilo que predomina en su obra más conocida, *Nightwood*. La narración comienza con la descripción de la princesa Frederica

Rholinghausen y de su carruaje. El retrato que se hace de ella está impregnado de un aire decadente;

"In short, the princess was very old. Now it is said that the old cannot approach the grave without fearful apprehension or religious rite. The princess did. She was in the hand of an high decay: she was "sèche," but living on the last suppuration of her will" (S, 73)

El desafío a la muerte y a la religión se realiza a través del decadentismo. Hay otros elementos que contribuyen a crear esta atmósfera, como son las visitas periódicas de unas tías "paralíticas" y de un sobrino "petimetre", las visitas de Kurt Anders, viudo y oficial polaco, y los movimientos habituales de los criados. Combinado con estos encuentros de personajes tan peculiares, la descripción barroca de los retratos y de los muebles promueven una atmósfera de exageración decadente;

"A baroque case held miniatures of brothers and cousins; rosy cheeked, moon haired, sexless children smiling among the bric-a-brac; fans, coins, seals, porcelain platters (fired with eagles), and, incongruously, a statuette of a lady looking down through the film of her night-shift at her colourless breasts" (S, 63)

En "The Passion", a diferencia del resto de las narraciones que componen *Spillway*, observamos cómo el detalle descriptivo domina frente al desarrollo psicológico o al diálogo. En este sentido, "The Doctors" está mucho más cercana a su obra más conocida, *Spillway*. En ambas obras, se incide en la imitación inerte de la naturaleza a través de viejos retratos de familia y estatuas de "niños asexuados" o muñecas de porcelana. Dentro

de este ambiente se incide en la asexualidad de las figuras y se hacen guiños frente al aspecto sexual como el de la estatuilla que se mira "incongruously... her colourless breasts" (S, 63) La asexualidad se parodia a través de la burla descriptiva. La esterilidad que comportan las figuras se observa como negativa.

La parálisis de estas figuras barrocas contrasta a menudo con los personajes de las historias. En "The Doctors", Kurt Anders "was without a doubt a figure of "scandale". He enjoyed any great man's "favourite". He had a taste for all who would have to be "forgiven" (S, 75) Al igual que el Doctor O'Connor en *Nightwood*, se sospecha que Kurt Anders tenía un pasado homosexual. Sin embargo, sus relaciones con la princesa Frederica dejan entrever que ella "is his life's one passion" (Kannestine 1977, 83)

En el corto y tenso diálogo final que mantiene Kurt Anders con la princesa, vemos cómo ha existido entre ellos una relación pasional no reconocida en su último diálogo antes de la ambigua muerte de Frederica. En él, Kurt Anders construye su impresión del amor como "walking straight up to dreadfulness" (S, 76) mientras que la princesa concluye con su declaración; "But-if a little light man with a beard had said "I love you," I should have believed in God" (S, 76) La muerte de la princesa, poco después de esta declaración, puede interpretarse como un exilio voluntario y como la identificación de amor y de sufrimiento. La muerte es el fin adecuado para una vida donde las pasiones no pueden desarrollarse.

A pesar de la ambigüedad, "The Passion" guarda en común con las otras narraciones de este apartado la fuerza de los

personajes femeninos, en contraste siempre con sus parejas masculinas. Katrina Silverstaff, Julie Anspacher y Frederica Rholinghausen son mujeres de una gran energía que buscan un cauce donde expandirse. Las pasiones les conducen a una vida poco convencional e imposible de superar y de ahí que terminen con la muerte. El punto de vista va ineludiblemente a favor de lo femenino. Los personajes de Otto, Paytor y Kurt Anders se ven incompletos, incapaces de apasionarse, no se encuentran a la altura de los personajes femeninos. Entre ellos, Kurt Anders, precisamente de inclinación homosexual, es el único que mantiene una conversación inteligente con Frederica.

El género femenino representado en este último apartado ya no es el correspondiente a la "muñeca" que ha adoptado hasta sus últimas consecuencias el papel restringido que le otorga la sociedad patriarcal. Si bien Freda y Addie son exageraciones barrocas de la alienación del género femenino en la sociedad, los personajes femeninos en "The Doctors", "Spillway" y "The Passion" se enfrentan a su visión heterodoxa de la realidad, no se ajustan a ningún patrón preconcebido y por lo tanto asumen su muerte de forma natural como el paso necesario ante una vida que consideran incompleta.

La sexualidad se encuentra implícita en la mayoría de las narraciones de *Spillway*. Las parejas suelen crear enfrentamientos de poder que terminan con la vida o la integridad personal de uno de sus componentes. Tan sólo en "Cassation" y en "The Grande Malade" la conclusión es positiva con el viaje de las jóvenes protagonistas, Katya y Moydia. En estas narraciones se crea un lenguaje de complicidad femenina en la cual la seducción

de las jóvenes ocupa un papel central.

*Spillway* explora "the abundant inadequacies of life" (Plumb 1986, 74) a través de personajes extravagantes, situaciones breves y un uso paródico del lenguaje, el cual convierte en ambiguo todo intento de categorización. De esta forma, Djuna Barnes descalifica la división en oposiciones binarias, lo cual no afecta sólo al género masculino y femenino, sino a la división entre naturaleza y sociedad, lo humano y lo animal, la heterosexualidad y la homosexualidad, etc. Esta colección no es sólo una muestra modernista atendiendo al canon de interpretación masculina. Comparte con otras obras modernistas masculinas su visión del paraíso e inocencia perdidas, la atemporalidad o los personajes alienados condenados al vacío. La atmósfera es la tierra baldía de nuestro siglo donde el hombre vive en una condición mediocre (Kannestine 1977, 85)

Además, *Spillway* constituye un prelude de lo que consideramos el modernismo de la diferencia. En este conjunto de narraciones eclécticas se encuentran los rasgos fundamentales de esta autora. La experimentación formal no impide la comprensión como en obras posteriores, como ocurre en *Ladies Almanack*. La experimentación se reduce principalmente a la atemporalidad y al escaso uso de la acción, siendo ésta última a menudo incongruente. La diferencia en estas historias modernistas estriba en la parodia y crítica de la ideología de la diferencia que se articula por medio de parejas binarias que ha dominado el pensamiento metafísico de Occidente (Schneider 1993, 62)

La burla constante en la obra de Djuna Barnes identifica lo fraudulento de la falocracia a través de la cual nuestra

subjetividad ha constituido las nociones de género. Así pues, *Spillway* inicia la experimentación formal y la parodia no sólo del género sino de toda categorización por principio.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para profundizar en la subjetividad genérica señalamos las ideas que Jacques Derrida desarrolla en "Choreographies" donde apunta la dificultad de encontrar un espacio para la mujer, "there is no place for woman, but this idea is not antifeminist, far from it..." (1982, 68) Asimismo, el artículo "Gynesis" de Alice Jardine, en el cual se asocia la crisis experimental de la narrativa occidental con la noción de "gender" y con el concepto innovador de "gynesis", que propone un nuevo punto de partida para su estudio, "the putting into discourse of "woman" as that process beyond the Cartesian Subject, the Dialectics of Representation, or Man's Truth" (1982, 58)

### III. Experimentación y parodia

#### 1. *Nightwood*

##### 1.1. La crisis del modernismo

##### 1.1.1. La obra de la artista

*Nightwood* (1936) es la novela de mayor repercusión de la escritora norteamericana Djuna Barnes (1892-1982). Se inscribe dentro del movimiento modernista aunque en ella hay diversas influencias que hacen de esta obra un experimento moderno y clásico a la vez. Su lugar en el canon literario ha constituido un largo vacío a pesar de haber sido valorada por escritores como T.S.Eliot o J.Joyce.

D.Barnes llegó a Europa en 1920 como periodista para la revista *McCall's* (Gilbert y Gubar 1985, 1569) abandonando el ambiente literario y artístico del Greenwich Village neoyorquino por Europa. El atractivo de la cultura europea en aquellos momentos fue decisivo para multitud de escritores norteamericanos de la época. También el desencanto de la guerra forma parte de la visión del mundo que se plasma en sus obras.

La época de los años veinte, como señala James B.Scott fue "an innovative but also introspective decade for writers who where usually throroughly disillusioned whith their world. Its enormous hatreds had erupted into World War I." (1976, 17) D.Barnes vivió la inestabilidad característica de la época de

entreguerras en el corazón de Europa. El pesimismo de la década, así como la falta de un futuro esperanzador político, marca la doble visión de T.S.Eliot, J.Joyce o D.Barnes. Su opción vital se divide entre la nostalgia por la tradición y el legado del hombre y su esfuerzo por creer en la realidad presente. El resultado para D.Barnes es una tensión temática entre la certidumbre del pasado y un presente difícil de aceptar (Scott 1976, 17).

D.Barnes recoge en su novela el espíritu de la expatriación. (Kannestine 1977, x) El ambiente de *Nightwood*, así como las influencias principales de D.Barnes, pertenecen a la tradición europea e inglesa. Su estilo artístico, como señala H.C.Ricks, se sitúa fuera de la corriente literaria norteamericana del mismo período (1985, 114). *Nightwood* es una obra enigmática por su estructura y especialmente por su nivel conceptual. En general, los críticos acuerdan al destacar en ella, por una parte la excelencia formal, y por otra el enfoque a menudo escéptico de la sociedad. Los personajes son seres fracturados y experimentan una irresoluble dualidad.

D.Barnes admite y exhibe continuamente en *Nightwood* la contradicción como principio esencial. Las cuestiones que preocupan fundamentalmente al hombre se muestran a través de la paradoja. Nada es definitivo y completo en su novela, por lo que sigue suscitando todo tipo de enfoques críticos.

El aislamiento de su obra, así como su reputación, responden en parte al carácter insólito de la autora: "Contemporary writers and artists praised her style, feared her tongue, she was a beauty, but a talented, acerbic, and powerfully intelligent one"

(Broe 1991, 3) Se debe también a la reticencia por parte de D.Barnes de crear un arte fácil que pueda alcanzar un éxito seguro y accesible. En este sentido, defiende el orgullo artístico frente a un público mayoritario.

D.Barnes dedicó su vida a la escritura sin esperar con ello la gratificación inmediata. Su objetivo principal no es la fama sino la creación literaria:

"To her, an artist has no business publishing everything he writes; instead, he creates because as artist he must; he is driven to creativity. For the artist must remain exclusive, free, private; his only commitment must be to the demands of such art."  
(Scott 1976, 20)

Defiende el arte dirigido a una minoría y su actitud como escritora es la del distanciamiento del lector. En *The Little Review*, una de las revistas experimentales en las que D.Barnes escribe poemas e historias cortas, declaró en 1929 su falta de respeto por "el público". La despreocupación por el lector es un rasgo que comparte con el modernismo. El afán de renovación técnica y de superación de la novela realista en D.Barnes se compagina con la riqueza conceptual.

Su obra, en especial a partir de su etapa periodística inicial, tiene una base autobiográfica (Ricks 1985, 120). Su vida como expatriada en París ha ayudado a exagerar el mito ya existente sobre ella. Es común entre los biógrafos de la época el resaltar la figura de D.Barnes como víctima del mundo nocturno de París y de recibir una supuesta influencia negativa de la comunidad de escritoras lesbianas. Andrew Field es el primero en escribir la biografía de D.Barnes. En ella destaca el

decadentismo que según él experimentó en París como consecuencia del alcohol, de las drogas y de la ambigüedad sexual del momento. (Benstock 1986, 233)

La biografía de Andrew Field ha recibido multitud de críticas. Entre ellas destacamos la elaborada por Jane Marcus en la que destaca la importancia de crear un nuevo contexto literario para asegurar la posición de las escritoras modernistas de la generación de D.Barnes entre las que se encuentran Colette, Hilda Doolittle o Antonia White (Marcus 1984, 7). J.Marcus muestra el intento de revisar la vida en la obra de D.Barnes y niega que *Nightwood* manifieste una tragedia decadente. Por el contrario, para ella D.Barnes es la creadora de una nueva tradición cómica femenina que ensalza a la mujer (1984, 7)

Actualmente, tanto la producción artística como la revisión de su biografía son el motivo de estudios críticos que desde una perspectiva diferente sitúan a esta autora fuera de apreciaciones moralistas y que la reconocen dentro de la tradición literaria.

#### 1.1.2. Fragmentación cultural y literaria

*Nightwood* es una obra que refleja el impacto de los movimientos culturales de finales del siglo XIX y sobre todo de principios del siglo XX. En primer lugar, aludiremos a la importancia que las teorías de Freud sobre la interpretación de los sueños, la teoría de la relatividad de Albert Einstein o el innovador análisis lingüístico de Ludwig Wittgenstein suponen en la evolución de la narrativa.

Djuna Barnes en *Nightwood* concede una gran valor al mundo

irracional de los sueños. El concepto de la noche como el guardián de los sueños es esencial en el capítulo "Watchman, What of the Night?" donde Nora Flood acude al doctor Matthew O'Connor en calidad de psicólogo para que le hable del sueño: "For dreams have only the pigmentation of fact" (N, 86) "The sleeper is the proprietor of an unknown land" (N, 87) En otra ocasión, Nora le pide que le explique el significado de un sueño: "What was that dream saying, for God's sake, what was that dream?" (N, 149)

El sueño y la noche subvierten la realidad del día en *Nightwood*. La acción transcurre en su mayor parte por la noche y este hecho, a nuestro juicio, no es una mera casualidad: Djuna Barnes escoge el marco nocturno también para transformar la narrativa.

La Teoría de la Relatividad de Albert Einstein desarrollada en 1916 también supone un cambio en la concepción del espacio y del tiempo (Gilbert y Gubar 1985, 1221). Contraria a la noción del universo basada en la física de Newton, para Einstein el universo se debe percibir como una continuidad con dimensiones espaciales y temporales. La separación de estos conceptos en unidades es ambigua y depende del observador. En la novela, el espacio y el tiempo se relativizan y pierden importancia al romper con la secuencialidad.

Por otra parte, el nuevo análisis del lenguaje realizado por Ludwig Wittgenstein indica la importancia que adquiere el lenguaje dentro del ámbito filosófico. Wittgenstein expone en su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) la limitación del lenguaje humano. Ciertos elementos de la realidad no pueden comunicarse y aunque existen se han de desechar al no poder

articularse en palabras. Su estudio disminuye la confianza depositada en el lenguaje como un conjunto de símbolos con un referente concreto capaces de comunicar una realidad determinada. Posteriormente, analizaremos los aspectos de la ruptura espacial, temporal y lingüística, a nuestro juicio esenciales para comprender la narrativa de Djuna Barnes.

En el período modernista se revisan los conceptos de la religión cristiana occidental y se descubre en ella un gran parecido con la teología primitiva basada en los cultos de fertilidad. *The Golden Bough* (1890) de Fraser fue una obra decisiva que influyó sobremanera en los escritores del período modernista como señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar (1985, 1221)

El rito cristiano aparece en *Nightwood* en su forma más primitiva y pura; pero no deja en ningún momento de ser sólo eso, un mero rito. La religión sirve en el mejor de los casos como disfraz de un pasado o de una raza: a Guido le sirve para esconder su origen judío; Felix rompe con la obsesión religiosa del ritual pero se perpetúa en su hijo Guido con su deseo de ser sacerdote.

De Robin Vote, personaje simbólico central en *Nightwood*, se dice que es un ser pre-cristiano y por lo tanto carente de pecado y de culpa. Su figura representa un tiempo anterior al orden religioso donde el mito de la fertilidad está unido a la salvación divina. Robin Vote abraza la religión católica en el momento en que sabe que está embarazada y a partir de entonces, comienza a vagar de iglesia en iglesia en una constante huída. Robin, atrapada en su naturaleza animal, no se ha sometido a los ritos de iniciación religiosos y no consigue salvarse:

"She prayed, and her prayer was monstrous because in it there was no margin left for damnation or forgiveness, for praise or for blame; those who cannot conceive a bargain cannot be saved or damned" (N, 47)

La religión católica se reduce con frecuencia en *Nightwood* a una estética. Cuando aparecen en escena las iglesias de París se resalta en ellas su arquitectura gótica y sus objetos decadentes pertenecientes a una tradición histórica no muy distinta a la de los ritos y cultos precristianos.

El doctor O'Connor, en sus largos diálogos con Nora, confiesa su ansia por entender el error de su homosexualidad a la luz de la iglesia católica. Matthew, de ascendencia irlandesa, acude a la iglesia con afán de lograr una aproximación espiritual, pero esto no le sirve nada más que para dudar de su posible creencia: "Have I been simple like an animal, God, or have I been thinking?" (N, 133) En esta duda del doctor Nora Flood ve un acto inmaduro. Matthew espera encontrar el consuelo en la iglesia, entendida ésta como algo irracional imposible de ajustar en el mundo racional o del logos. Nora relaciona la religiosidad del doctor con su inmadurez: "She smiled. "Sometimes I don't know why I talk to you. You're so like a child"" (N, 133)

Como apuntábamos anteriormente, la iglesia representa un disfraz social aunque también supone la vuelta al mito y al mundo irracional de la infancia anterior al logos, al pensamiento racional. Hay continuas referencias en *Nightwood* al valor caduco de la iglesia entendida como un poder histórico y social pero a su vez podemos descubrir en la religión el retorno al universo infantil, el desprecio al excesivo orden racional.

Dentro del período modernista señalaremos dos posturas

antagónicas frente al dogma religioso: mientras que para Djuna Barnes la religión es una institución heredera de valores caducos, para T.S.Eliot en *The Waste Land* (1922) es una salida y una búsqueda de un orden primitivo que se ha perdido y que es necesario reencontrar.

Además de los símbolos tomados de la religión católica, encontramos en *Nightwood* el uso de lo que Carl Jung denomina "imágenes arquetípicas primitivas" que derivan de un "inconsciente colectivo" (Gilbert y Gubar 1985, 1221) La teoría de Jung acerca de la estructuración del pensamiento humano influye directamente en los autores modernistas y en Djuna Barnes, como atestigua Louis Kannestine en su estudio crítico sobre la autora. (1977, x)

Edward Gunn, en el artículo "Myth and Style in Djuna Barnes's *Nightwood*", señala en su enfoque psicológico la importancia del mito basado en imágenes arquetípicas (1973-4, 547) Gunn acierta al apuntar que los personajes de la novela están definidos por alusiones religiosas. Felix, Nora, Robin y Jenny son también imágenes arquetípicas. Felix lleva la marca de su raza, "for the step of the wandering Jew is in every son" (N, 7) Nora, la mujer pionera puritana: "By temperament Nora was an early Christian; she believed the word" (N, 51) Robin, mitad bestia y mitad humana: "Sometimes one meets a woman who is beast turning human" (N, 37) Por último, Jenny representa la avaricia por la posesión tanto de objetos como de afectos: "She was a "squatter" by instinct" (N, 68)

Robin es, sin duda, la figura que posee mayor carga arquetípica por su descripción y por la imagen que tienen de ella

el resto de los personajes. Según Gunn: "The character of Robin and her function in the novel represent a striking parallel to what C.G.Jung termed the archetype of the "Trickster.""<sup>1</sup> El término "Trickster" para Jung representa un "estado rudimentario y temprano de la consciencia todavía humana". Es el "primitive "cosmic" being of divine-animal nature" (1973-4, 550). Robin es el único personaje que mantiene la dualidad animal y humana. Conserva en sí misma el estado primitivo: "she yet carried the quality of the "way back" as animals do" (N, 40)

A partir de finales del siglo XIX, movimientos artísticos como el simbolismo y el expresionismo favorecen la manifestación individual de las emociones a través de un lenguaje sugestivo y simbólico o por medio de elementos formales que crean la distorsión de la realidad que a menudo se transforma en fantasía. Asimismo el movimiento surrealista con su arte basado en sueños y en imágenes de un mundo que se encuentra por encima de lo real conduce en literatura a la escritura automática. Gran parte de los diálogos que se desarrollan en la segunda parte de *Nightwood* muestran esta tendencia.

El surrealismo, tal como surgió del Manifiesto Surrealista de 1924, al igual que los anteriores movimientos, pretende suprimir toda apariencia de realismo; en palabras de Kay Bole y Hart Crane: "The literary creator has the right to disintegrate the primal matter of words" (Gilbert y Gubar 1985, 1226)

En una primera lectura de *Nightwood* es fácil advertir que

---

<sup>1</sup> La obra de Carl Jung es posterior a *Nightwood*. En *The Four Archetypes*. Trans. R.F.C.Hull. Princeton: Bollingen Series, 1969, Jung revisa otros arquetipos como el de la "madre," "el renacer," o el "espíritu."

no estamos ante personajes y situaciones reales tal como sucede en la novela del siglo XIX. El grado de realismo lo observamos en los personajes y en la evolución de la obra. Si bien de Nora Flood y del doctor O'Connor podemos decir que son personajes, entendiendo con esto que poseen rasgos humanos, el resto de ellos rodean el esquema del arquetipo: Felix, Robin y Jenny se encuentran cercanos al símbolo. En la descripción de Robin aparecen incluso referencias pictóricas del momento: "Like a painting by the douanier Rousseau, she seemed to lie in a jungle trapped in a drawing room,..." (N, 35)

La decadencia "fin de siècle" es manifiesta en las descripciones de ambientes, en particular los que rodean la figura de Robin: "the plants that had surrounded her, the melancholy red velvet of the chairs and the curtains, the sound, weak and nocturnal, of the birds" (N, 40)

Los primeros estudios críticos sobre *Nightwood* destacaron la influencia de las artes plásticas en la obra de Djuna Barnes. Así, Joseph Frank establece un paralelismo entre el movimiento plástico del Cubismo y la desmembración de espacio y tiempo que tienen lugar en la novela basándose en la idea del escritor alemán Wilhelm Worringer de que, a lo largo de la historia, ha habido una continua alternancia entre estilos naturalistas y no naturalistas (1963, 28) De acuerdo con esta visión de Worringer, Kannestine relaciona *Nightwood* con el arte Rococó y aplica esta influencia tanto a los temas como a la estructura de la novela (Kannestine 1977, 100).

A nuestro juicio, tanto la estructura como el estilo tienden a un eclecticismo de los movimientos innovadores tanto del

período de entreguerras como de los movimientos artísticos del pasado como el del arte Rococó. Ambos coinciden por pertenecer a la tradición no naturalista a la que se refiere Worringer. Djuna Barnes prefiere la tradición que no refleja la realidad objetivamente sino que permita su subjetividad: "The will-to-art diverges from naturalism to create aesthetic forms that will satisfy the spiritual needs of their creators" (Frank 1963, 54)

### 1.1.3. Precedentes literarios

Si hemos de incluir a Djuna Barnes en un grupo podemos decir que pertenece al grupo de escritoras modernistas norteamericanas expatriados en Europa. Entre ellos, Djuna Barnes comparte afinidades con el círculo modernista asociado con T.S.Eliot y James Joyce y con el círculo de escritoras que frecuentaban los salones literarios de Gertrude Stein y Natalie C.Barney.

T.S.Eliot marca el comienzo de su éxito literario. *Nightwood* será editada en Faber & Faber e introducida con una excelente crítica de T.S.Eliot, con el cual compartía una gran amistad y afecto; Djuna Barnes le llamaba "Uncle Tom".

Además, D.Barnes compartirá con T.S.Eliot los presupuestos modernistas en los que el manifiesto Imagista de 1915 fue decisivo para la experimentación e innovación poéticas a las cuales nos hemos referido anteriormente. Djuna Barnes escribió en las pequeñas revistas experimentales *The Dial* y *Little Review*.

Por otra parte, *Nightwood* recoge el tono alienante y la función poético-dramática del doctor O'Connor en la figura de Tiresias de *The Waste Land* (1922). J.Morrison (1988, 422)

relaciona el sentido de la historia de la autora con el de T.S.Eliot en *The Four Quartets* (1943). A su juicio, en ambas obras hay una elaboración imaginativa de la historia, contribuyendo a todo ello, las retóricas de la poesía y de la narrativa. En palabras de Matthew O'Connor: "In time everything is possible and in space everything forgivable" (N, 126-127)

Djuna Barnes comparte con James Joyce muchas de las inquietudes del artista. Ambos evitan las convenciones literarias y el pertenecer a un grupo en exclusiva. Los dos tienen un orgullo creador que une mitos ancestrales y la realidad más cruda creando una obra artística que es a la vez moderna y clásica. *Ulysses* (1922) pudo influir la obra de Djuna Barnes. (Field 1985, 108) La novela de Joyce experimenta con la fragmentación en su concepción espacial de la narrativa e introduce sistemáticamente la técnica del "stream-of-consciousness".

Tanto en *Ulysses* como en *Nightwood* observamos continuas asociaciones aparentemente ilógicas en un constante juego lingüístico e ideológico. En el intento de asociar mito y realidad Stephen Dedalus está basado en la figura mitológica de Ulises al igual que Matthew O'Connor en Tiresias. En la novela de Joyce aparecen continuas alusiones a las funciones vitales en la figura de Leopold Bloom como señala Harry Levin en su estudio de la novela (1941, 87).

En *Nightwood* estas funciones aparecen en Matthew O'Connor, si bien con una tremenda ironía en clave de humor:

"May God give us to die in our own way! I haunt the pissoirs as naturally as Highland Mary her cows down by the Dee; and by the Hobs of Hell, I've seen the same thing work in a girl" (N, 91)

En ambas novelas hay una persistencia de elementos opuestos: lo sublime y lo terrenal, y sobre todo en *Nightwood* alternan lo trágico y lo cómico. El objetivo transgresor de esta novela consiste en un continuo ensalzar lo más despreciable de la naturaleza humana y de degradar lo supuestamente respetable. Se cumplen las palabras de Thomas Hardy con respecto a la función del artista: "La función del poeta o del novelista es mostrar la bajeza de las cosas más hermosas y la belleza de las cosas más bajas" (Levin 1941, 87).

Djuna Barnes frecuentaba el círculo femenino de escritoras expatriadas que vivían en la orilla izquierda del río Sena. A pesar de conocer bien los salones literarios de Gertrude Stein y de Natalie C.Barney no llegó a integrarse en ellos. *Ladies Almanack* (1928) es la obra que critica a los miembros del colectivo de escritoras lesbianas que frecuentaban el salón de Natalie C.Barney.

Un objetivo de gran parte de estas escritoras reside en la innovación estilística de la narrativa. Gertrude Stein, al igual que Djuna Barnes, busca nuevos métodos de expresión al margen de lo convencional. De la misma manera, y siguiendo en la línea de Virginia Woolf con *A Room of One's Own* (1929), Djuna Barnes rompe con el esquema de amor convencional entre hombre y mujer e introduce el amor lesbiano como centro y motor de *Nightwood*. Según Kannestine, la intención que subyace en *Nightwood* de romper con la narrativa realista es la misma que la que anima a Natalie C.Barney; al igual que el uso persistente por parte de ambas escritoras de utilizar elementos o seres duales (1977, 109).

Anteriormente indicamos la intención de Djuna Barnes de

experimentar la modernidad y al mismo tiempo de pervivir en la tradición literaria. Hasta ahora hemos subrayado los autores contemporáneos con los cuales Djuna Barnes tendría una mayor afinidad literaria. Además de ser fiel a su época, Djuna Barnes, no olvida la tradición bíblica en su obra. La Biblia como primera fuente original da el título a dos de los capítulos de *Nightwood*: "Watchman, What of the Night?" y "Go Down, Matthew". Su influencia aparece en los símbolos y en el tono universal y críptico que experimentamos al leer la novela.

Las continuas lamentaciones de Nora y la búsqueda de una respuesta en Matthew le llevan a su autora a elaborar una narrativa basada en la queja y en la búsqueda de sus personajes que viven en un perpetuo destierro. En el capítulo "Where the Tree Falls", casi al final de la novela, el doctor le dice a Felix: "Seek no further for calamity; you have it in your son. After all, calamity is what we are all seeking" (N, 119)

Kenneth Burke en su libro *Language As Symbolic Action; Essays on Life, Literature, and Method* (1968, 252) señala la analogía que, según él, existe entre Felix Volkbein y el Antiguo Testamento por ser "a Jew among the ambiguously anti-Semitic possibilities of Christianity at its worst" y la de Nora Flood con el Nuevo Testamento por representar "the troublous gospel of conversion to perversion". Esta visión de la novela es, a nuestro juicio, restrictiva porque enfoca los personajes desde una única perspectiva del dogma religioso. Nora Flood puede definirse por los conceptos de "conversión", "perversión" o "inversión".

En el ámbito de la literatura inglesa se han señalado las afinidades de *Nightwood* con la obra poética de John Donne y con

la novela del siglo XVIII. No obstante, donde los críticos coinciden es en apuntar la influencia del teatro isabelino y jacobino en la novela. T.S.Eliot en la introducción a la obra afirma:

"What I would leave the reader prepared to find is the great achievement of a style, the beauty of phrasing, the brilliance of wit and characterisation, and a quality of horror and doom very nearly related to that of Elizabethan tragedy" (N, xvi)

Al igual que Eliot, L.Kannestine, A.Singer y G.Green subrayan las similitudes de la novela con el teatro inglés del período que transcurre entre 1562 y 1642, momento en que, por orden de los puritanos, se obliga al cierre de los teatros en Inglaterra. A nuestro juicio, Djuna Barnes al seguir esta línea, entronca con la tradición literaria inglesa en *Nightwood*. No es una casualidad que vuelva la vista al drama de este período: el teatro isabelino y jacobino, al igual que el modernismo, son estilos fuera de la corriente naturalista y por lo tanto, se ajustan al tono de la novela, donde el ambiente y los personajes no pertenecen a un mundo ordenado y estable sino todo lo contrario.

## 1.2. Un laberinto formal

"I have a narrative, but you will be put to find it"  
(N, 97)

Las palabras de Matthew O'Connor nos introducen en la elaboración formal de la novela. *Nightwood* es una ficción

compleja tanto estructural como estilísticamente. A nuestro modo de ver, es esencial un enfoque formal que nos ayude a profundizar en una novela que en un principio parece cerrar las puertas a la comprensión del lector. Nuestro objetivo en esta sección será apuntar las posibles estrategias narrativas que utiliza la autora para guiar el hilo conductor de la novela.

### 1.2.1. Estructura

Uno de los aspectos que nos llaman fuertemente la atención en una primera lectura de la novela es la disgregación narrativa en un intento de romper con la secuencialidad, entendiendo por ésta la estrategia temporal de la novela naturalista. La novela se encuentra disgregada en capítulos con acción independiente entre ellos. En los cuatro primeros capítulos se describen los personajes, los tres siguientes son diálogos y el final entronca con los primeros capítulos.<sup>2</sup>

*Nightwood* no es una novela naturalista y como tal no se ajusta al canon tradicional de novela. Pertenece al género experimental de novela que se inicia con *Ulysses*. Joyce aporta a la novela la elaboración estilística y la fragmentación temporal como si se tratara de un arte de minorías destinado a un público reducido. Djuna Barnes, al igual que Joyce, intenta la superación de la novela tradicional aunque a veces utilice sus mismas convenciones.

---

<sup>2</sup> Aunque el término "capítulo" como un espacio secuencial en un tiempo cronológico puede ser confuso si lo aplicamos a la novela, hemos optado por su uso cuando nos referimos a las ocho partes en que está dividida la novela.

J. Frank fue el primero en señalar la concepción espacial de *Nightwood*. Según él, la estructura de esta novela no se puede explicar atendiendo sólo a su concepción temporal, como se había hecho anteriormente, sino que es necesaria la referencia reflexiva:

"To experience the passage of time, Proust had learned, it was necessary to rise above it and to grasp both past and present simultaneously in a moment of what he called "pure time." But "pure time," obviously, is not time at all; it is perception in a moment of time, that is to say, space" (1963, 24)

La abstracción del tiempo, tal y como la entiende Proust conlleva la espacialidad. El tiempo en la novela no es relevante a pesar del intento de crear una ilusión temporal con el uso esporádico de fechas históricas. Cronológicamente, la novela comienza en 1880 y termina en los años treinta. El principio sitúa a los antepasados de Felix Volkbein en un intento de dar arcaísmo a la novela. Ya en la página siete nos encontramos en el año 1920 en París.

En el segundo capítulo, "La Somnambule", Felix y el doctor O'Connor se vuelven a encontrar y coinciden en el Hotel Récamier de París donde Felix se enamora de Robin Vote con la que se casa y tiene un heredero, Guido.

En "Night Watch" han transcurrido tres años y nos encontramos en un circo de Nueva York en 1923 donde Nora y Robin se conocen. Las dos se marchan a vivir a París y allí su relación se va deteriorando hasta que en el siguiente capítulo, "The Squatter", Jenny Petherbridge consigue arrebatarse a Robin de Nora en 1927, con su subsiguiente marcha a Norteamérica. Los cuatro

capítulos primeros constituyen la primera parte de la novela en la que transcurre la mayor parte de la acción.

A partir del capítulo "Watchman, What of the Night?" podemos notar una progresiva lentitud en el paso del tiempo que llega a detenerse en este capítulo central. En él, Nora, en un completo desconsuelo acude por la noche a casa de Matthew O'Connor a pedirle ayuda. El doctor le habla de la naturaleza de la noche y predice lo que ocurrirá al final de la novela, el encuentro de Robin y Nora: "Nora will leave that girl some day; but though those two are buried at opposite ends of the earth, one dog will find them both" (N, 106)

En "Where the Tree Falls" vuelven a aparecer referencias temporales: la edad de Guido, hijo de Felix y Robin es de diez años situando la acción en 1933 aproximadamente. Este capítulo es el último dedicado a Felix y a su hijo. En él se muestran los deseos de Guido de hacerse sacerdote y la frustración de Felix que ve imposible su perpetuación en la historia.

"Go Down, Matthew" complementa al capítulo "Watchman, What of the Night?". Nora acude de nuevo a casa del doctor O'Connor en busca de un alivio pero el doctor a pesar de su deseo es incapaz de ayudarla con sus largos monólogos. El tiempo desaparece nuevamente y la acción se concentra en el diálogo en el cual Nora entra a participar de lleno una vez que Matthew se descubre ante ella: "Why is it that you want to talk to me? Because I'm the other woman that God forgot" (N, 143) El doctor termina identificando el sufrimiento de Nora con el suyo propio y es consciente de que Nora no puede recibir consuelo por lo que se marcha a un Café a clamar sus propias desdichas.

"The Possessed" es un capítulo breve que cierra la novela y donde se cumple la profecía que anunciaba el doctor O'Connor en "Watchman, What of the Night?". Robin abandona a Jenny en América y en su deambular por el campo de Nueva Inglaterra se aproxima a la casa de Nora. Por los ladridos de su perro, Nora se acerca a una capilla cercana donde Robin, en su dualidad humana y bestial, se encuentra imitando la naturaleza animal del perro con el cual finalmente se identifica. Este último capítulo entronca con el punto central de la novela: la relación entre Robin y Nora. Podemos hablar de cierta circularidad en la novela a pesar de las fragmentaciones secuenciales que suponen otros capítulos al tema principal.

Como apuntamos anteriormente, el tiempo avanza progresivamente en los cuatro primeros capítulos a partir de los cuales se observa una creciente lentitud que coincide con la teoría del descenso de Kannestine:

"In *Nightwood*, time is marked with diminishing regularity up to the point of the separation of Robin and Nora, after which there is a descent into night and the unconscious, and ultimately the preconscious and ahistorical" (1977, 94)

Para Scott no hay una clara estructura de descenso (1976, 112) En la mayoría de los personajes el descenso es relativo. El concepto de noche en Djuna Barnes no es negativo y ni mucho menos trágico como en Hemingway o en Radclyffe Hall, como señala Scott. A nuestro juicio, la estructura de la novela puede descender si por ello entendemos el adentrarse en el subconsciente. La noche no es un descenso, es una estrategia narrativa para sacar a la

luz lo que es invisible durante el día, con ello se consigue crear un ambiente que aunque parezca de descenso no es más que un recurso para transgredir los valores diurnos.

J.Frank niega que haya un declive progresivo del tiempo en la novela que para él carece de estructura temporal:

"Past and present are apprehended spatially, locked in timeless unity that while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very act of juxtaposition" (1963, 59)

La dificultad que propone J.Frank de aprehender la forma espacial en el acto temporal de la lectura del texto fue mencionada con anterioridad por Walter Sutton en su ensayo "The Literary Image and the Reader" (1963, 60) El tiempo histórico de *Nightwood*, sin embargo, es sustituido por el mito. El mito, con su característica atemporalidad, crea en la novela la ilusión de la permanencia y de lo eterno. La mayoría de los personajes son arquetipos o símbolos en los que perviven ciertos estereotipos universales: el judío errante en Felix, la avaricia en Jenny, la dualidad humana y bestial en Robin, etc...

Jack A.Hirschman (Kannestine 1977, 97) analiza la estructura desde un punto de vista musical y arguye que la composición de *Nightwood* consta de exposición, episodios y coda, similar a las partes de una fuga. Hirschman coincide con Melvin Friedman y Joseph Frank al señalar el contrapunto de varios motivos que se repiten en *Nightwood* y que forman la unidad narrativa dentro de la disgregación espacial. Para Friedman, la novela está formada por "intricate cross-reference of image and symbol" (1977, xi) A nuestro entender, esta apreciación es el punto de partida para

llegar a la comprensión de la estructura y para encontrar el hilo conductor de la novela.

### 1.2.2. Unidad narrativa

Como se ha visto, la progresión temporal es insuficiente y pone de manifiesto la incoherencia argumental de *Nightwood*. La unidad narrativa para buena parte de la crítica se basa fundamentalmente en el símbolo y por lo tanto se requiere una apreciación más minuciosa del estilo. La estructura espacial hace que retrocedamos a la forma concreta del texto. En esta línea se encuentra el enfoque de Alan Singer: "While metaphor distorts novelistic form in *Nightwood*, it also endows *Nightwood* with a formal identity" (1984, 69) Para Singer el error de J. Frank consiste en considerar tan sólo la estructura espacial y en ignorar la importancia de la metáfora para dar coherencia a la novela. Sin embargo, la metáfora en *Nightwood* aparece constantemente en contextos distintos y con significados diferentes distorsionando la unidad narrativa.

La metáfora más frecuente en la novela es la del pájaro. Esta metáfora se yuxtapone a lo largo de la novela en múltiples contextos diferentes: en las descripciones de Robin, Nora y Jenny y a menudo en los largos monólogos de Matthew en los capítulos centrales. En éstos, "the bird" es el símbolo de la noche con su sueño, del destino del hombre, de su ruina y tristeza, de consuelo para Nora Flood e incluso símbolo del árbol del conocimiento.

La ruptura metafórica al igual que la ruptura temporal de

su estructura nos llevan a buscar otra interpretación que dé coherencia e identidad a la novela. Para Singer, el objetivo de la metáfora es el de romper con la narrativa tradicional en un juego lingüístico basado en la psicología de la mentira. Por lo tanto, la inteligibilidad de la narrativa depende de la comprensión de la interrupción como principio organizativo más que como un obstáculo para la comprensión (1984, 69-79)

La metáfora pierde su valor simbólico general y su significado varía según el contexto. La dificultad estriba en que las palabras no tienen un referente concreto y ni siquiera su valor simbólico se mantiene en la novela. La palabra como signo lingüístico es un instrumento para romper el discurso realista. El doctor O'Connor la utiliza como terapia en sus diálogos con Nora y a su vez es consciente en su función de voz narrativa de que el lenguaje ha perdido su identificación o alquimia con la realidad:

"Yes, we who are full to the gorge with misery should look well around, doubting everything seen, done, spoken, precisely because we have a word for it, and not its alchemy" (N, 83)

Para Lawrence R. Schehr, el juego del lenguaje se basa en un continuo contrapunto para deconstruir y construir un signo ya constituido (1985, 46) Siguiendo este modelo elabora una teoría de signos para ciertos personajes y distingue el signo como identidad de producción (Felix Volkbein), el signo como mentira (Matthew O'Connor) y la muerte del signo (Robin Vote). Nora Flood y Jenny Petherbridge poseen identidad como personajes y por consiguiente no representan signos.

En un intento de establecer el foco central de *Nightwood* basado en los personajes como punto de referencia, Schehr coincide con J.Frank al situar a Robin Vote en el eje central de la novela. Si para Schehr, Robin es un signo de muerte, para J.Frank, Robin es sólo una criatura. Para ambos Robin Vote no es un personaje real sino simbólico alrededor del cual se mueven Felix, Nora, Jenny y es a su vez el motivo de gran parte de los monólogos de Matthew.

Por el contrario, Kannestine y Scott sitúan a Matthew O'Connor en el centro de la novela. Kannestine advierte que la función de Robin es la de un objeto pasivo de todos los sucesos narrativos (1977, 116) Para ellos, Matthew O'Connor es la voz narrativa de la novela y ocupa los capítulos centrales. Scott destaca la función de Matthew como elemento para distanciar al autor de los personajes, aunque reconoce que Robin es la razón de ser de *Nightwood* (1976, 117)

Tanto Matthew como Robin comparten la ambigüedad sexual: Robin se debate entre la heterosexualidad en su relación con Felix y la homosexualidad en su relación con Nora y Jenny. Matthew se traviste y confiesa su deseo homosexual a Nora. La diferencia entre los dos estriba en la reacción de los personajes ante ellos. Robin, inconscientemente, provoca la actuación de Felix, Nora, Matthew y Jenny. Aunque carece de voluntad propia se sitúa en el punto central de la novela por ser el motor impulsor de todos ellos.

El doctor O'Connor es la voz narrativa que desarrolla su concepción del mundo: sus nociones sobre la noche, la vida y la muerte son fundamentales para la comprensión de la novela. El

último capítulo, "The Possessed" corta con el discurso del doctor y retorna al hilo narrativo central de la relación amorosa entre Nora y Robin. Este capítulo sirve para cerrar la historia circularmente y sitúa a Robin como el objeto principal de *Nightwood*.

### 1.2.3. Mito y estilo

T.S.Eliot señala en el prólogo de *Nightwood* que la novela "would appeal primarily to readers of poetry" (N, xi) El estilo de *Nightwood* no se ajusta a los canones de poesía pero guarda relación con el género poético en cuanto que en su prosa abundan elementos poéticos formales como el símbolo, la paradoja y cierto vigor poético temático. Según T.S.Eliot:

"...most contemporary novels are not really "written."  
They obtain what reality they have largely from an  
accurate rendering of the noises that human beings  
currently make in their daily needs of  
communication" (N, xii)

Para Eliot, *Nightwood* es una gran obra literaria moderna y tan sólo un lector con una gran sensibilidad poética podrá apreciarla enteramente. En el prólogo se pone de manifiesto la primera barrera que la novela tiene para el lector: su estilo complejo y preciosista. La dificultad para entender las imágenes deriva, según Kannestine, no de una filosofía estética particular que trata el arte de una manera intuitiva sino de la definición del "imagist movement" dada por Ezra Pound en la cual la imagen es "that which presents an intellectual and emotional complex in

an instant of time" (1977, 89)

La inteligibilidad del texto reside en gran parte en la captación de las imágenes y no en la lectura literal de la novela. Felix, al final de *Nightwood*, se da cuenta de que para él Robin ha sido una imagen: "I had an image of her, but that is not the same thing. An image is a stop the mind makes between uncertainties" (N, 111) La imagen pretende detener el tiempo en un instante atemporal al cual se llega por una intuición intelectual o iluminativa.

Además del uso de la imagen, se utiliza con frecuencia el estilo epigramático en los monólogos de doctor O'Connor. En ellos, se refiere a la muerte y a su proximidad: "But death is intimacy walking backward" (N, 128) "Growing old is just a matter of throwing life away back" (N, 136)

El estilo se torna conciso y agudo. No sólo define conceptos con gran rapidez sino que a menudo se recurre a la paradoja, elemento que sirve para mostrar al mismo tiempo dos aspectos aparentemente contrarios. El estilo paradójico se ajusta a la continua inversión de valores en *Nightwood*. Felix, cuando ve por primera vez a Robin:

"felt that he was looking upon a figurehead in a museum, which though static, seemed yet to be going against the wind; as if this girl were the converging halves of a broken fate" (N, 38)

El uso de la paradoja es frecuente en la descripción de personajes y de conceptos como el de la vida: "Life, the permission to know death" (N, 83), o el del sufrimiento: "The unendurable is the beginning of the curve of joy" (N, 117)

Palabras con significados opuestos en apariencia se unen constantemente con el objetivo de romper con las diferencias conceptuales. Así, Matthew cuando intenta consolar a Nora le dice: "Don't you know your holding on is her only happiness and so her sole misery" (N, 126)

La paradoja invierte los valores sexuales. Así, Matthew cuando explica a Nora la razón por la que ambos se sienten atraídos hacia el mismo sexo dice: "The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking" (N, 137) La paradoja comienza subvirtiendo los valores sexuales y como consecuencia termina con el esquema tradicional del romance. En esta ocasión se destruye el mito ancestral que no es más que una mentira de la infancia: "the living lie of our centuries" (N, 137)

Otro estrato de la novela subyace en su valor simbólico y mítico. Uno de los símbolos más frecuentes es el de la religión. Todos los personajes se definen por alusiones religiosas. Felix se muestra como judío con admiración por el catolicismo, y en especial por San Ignacio de Loyola; Nora es una de las primeras cristianas; Robin se convierte al catolicismo y busca su salvación en las iglesias; Matthew O'Connor es católico de ascendencia irlandesa y Jenny es una oveja descarriada del cristianismo. Con la práctica de cultos religiosos piensan que obtendrán un mayor conocimiento y poder para enfrentarse con la muerte y trascender su situación. Robin y Matthew acuden a la iglesia para mejorar o liberarse. Robin y Nora en el capítulo final se encuentran en una iglesia. Felix se suscribe al catolicismo por su apego a la historia. La religión se usa como

un instrumento y no como un fin. La religión se reduce al ritual, y la iglesia a su hábitat.

Edward Gunn analiza la importancia de la religión como un mito en la novela y destaca a la iglesia como el símbolo central (1973-4, 548) Burke y Kannestine tienen en cuenta este enfoque cuando afirman que la estructura está marcada por el descenso. Varios de los capítulos indican esa caída: "Bow Down", con la genuflexión de Felix ante la nobleza y la historia; "Where the Tree Falls", donde fracasa el deseo de Felix de perpetuarse en la historia y, por último, "Go Down, Matthew", que muestra la caída de este personaje por ser consciente de la miseria humana y por ser incapaz de consolar a Nora y, por lo tanto, a sí mismo.

Aparte de la simbología religiosa se han destacado los símbolos del árbol y del bosque como centrales en la novela. Según Gunn y Burke:

"The tree symbolizes the wish, in religious terms, for transcendence...; and in psychological terms, the return to the womb, asexual unity, longing for self as creator" (Gunn 1973-4, 552)

El deseo de trascendencia se identifica con Felix, mientras que el afán de la vuelta al útero y de unidad lo encontramos en Nora en su amor por Robin. La madera y el bosque simbolizan "the feminine principle of matter and mother (materia, mater); además del significado de "locura" en el uso arcaico de esta palabra (Kannestine 1977, 125). Los términos "wood" y "night" nos sugieren diversos modos de interpretación simbólica. Si bien el "bosque" nos insinúa el deseo de vuelta al útero materno, la "noche" es la subversión de valores diurnos como ya mencionamos.

La noche responde al reverso de la realidad; es el escenario de lo aparentemente irreal, del mundo onírico y de los impulsos homosexuales. En la noche, tanto Matthew como Nora se revelan en sus deseos más profundos. En la noche no cabe la voluntad humana: "Everyday is thought upon and calculated, but the night is not premeditated" (N, 80) Y se trueca la autoridad religiosa: "The Bible lies the one way, but the night-gown the other" (N, 80) La noche es escenario de la pasión de la carne y del desasosiego: "We will find no comfort until the night melts away; until the fury of the night rots out its fire" (N, 85)

Los símbolos de la "noche", el "bosque" y otros que aparecen en la novela como "flores", "pájaros", "muñecas", "sangre", etc, nos crean una emoción consciente. Todo parece indicar que el objeto de la simbología es el de transportarnos a una representación mítica. La función mítica de *Nightwood* está relacionada con la fragmentación que sufren los personajes. En el mito, al igual que en los sueños se crea la ilusión y el deseo de unidad. En el amor, Nora y Robin se acercan a este ideal que según Gunn forma el tema central de la novela: "Love is an act of the self reaching toward an unconscious myth of one's past in an effort to create one's self anew, to be born again" (Gunn 1973-4, 553)

Felix, Nora y Jenny aspiran alcanzar la unidad mítica que representa Robin. Todos ellos fracasan en el intento de poseerla por completo. Robin es incapaz de amar dada su naturaleza errante a mitad de camino entre lo humano y lo animal. La imposibilidad del amor es uno de los temas que se sugieren en *Nightwood*, sobre todo del amor lésbico. Si bien éste supone una tragedia para los

sentimientos, es también un motivo para la ironía en la novela. Nora manifiesta su amor como un desafío en su conversación con Matthew O'Connor: "God laughs at me, but his laughter is my love" (N, 143) En subsiguientes apartados de nuestro estudio analizaremos la complejidad de la relación amorosa entre Nora y Robin atendiendo a diversos aspectos que ayuden a aclarar su origen y desenlace.

### 1.3. Un modernismo marginal

#### 1.3.1. El texto del exilio

*Nightwood* ha sido tradicionalmente considerado como un texto de "culto" modernista. Las críticas desde la publicación de la novela en 1936 se han basado en la forma más que en el contenido. Algunas de las primeras críticas como la de Rebecca West en 1936 señala que la novela es de una gran moralidad porque de la totalidad de sus personajes no podemos decir que ninguno esté en su sano juicio (Marcus 1991a, 198)

Rose C. Field profetizó en 1937 que la novela sería leída por otros motivos que no fueran el mero argumento. Y tenía razón. Las primeras críticas muestran el profundo shock que causó la novela en relación a las costumbres sociales y a la moralidad del momento. La dificultad textual desconcertó a muchos y mientras que algunos críticos rechazaron el texto por considerar que la "gran novela" era más ordinaria y simple (Mark Van Doren, 1937), otros pusieron especial énfasis en entender sus recursos formales (Frank, Kannestine, Scott).

T.S.Eliot en su introducción a la novela y otros críticos como Fadiman en 1937 señalaron el error en que se podría incurrir al juzgar *Nightwood* siguiendo un modelo convencional, pues esto sería aún más equivocado que todos los descabros que ocurren en la novela. De todo esto, se puede concluir que *Nightwood* no es un libro fácil y que tampoco va dirigido a un público convencional. Es una novela que exige una nueva lectura. Las décadas que siguieron a su publicación no aportaron datos definitivos para liberar a esta obra de su exilio dentro del movimiento modernista.

En cualquier caso, han pasado algo más de cuatro décadas hasta llegar a una nueva valoración de *Nightwood*. Desde principios de los años ochenta, los estudios sobre Djuna Barnes han proliferado. La mayoría de ellos la sitúan dentro de la corriente de escritoras modernistas. Sandra Gilbert estudia este aspecto del género (gender) dentro del modernismo de un modo extensivo.<sup>3</sup> En esta misma línea, continúan C.Smith-Rosenberg, Shari Benstock, Mary L.Broe, Bonnie Scott y Jane Marcus, por citar algunos ejemplos.

El vacío crítico anterior a 1980 evitó la perspectiva genérica o de la transgresión política y social. Este hecho demuestra el exilio de *Nightwood* frente a otras obras modernistas del momento. Pero el exilio de la crítica no es más que el reflejo de otros múltiples exilios.

---

<sup>3</sup> Cuando hablamos del género nos referimos a la construcción cultural de los sexos y a determinadas características que se asocian con ellos. Myra Jehlen afirma, "From the perspective of gender, identity is a role, character traits are not autonomous qualities but functions and ways of relating. Actions define actors rather than vice versa. Connoting history and not nature, gender is not a category of human nature" (1990, 265)

D.Barnes pertenece a la segunda generación de "New Women" que luchan por cambiar el orden social y que no aceptan los valores tradicionales. Según C.Smith-Rosenberg, la primera generación había luchado por su independencia pero seguía adoptando papeles tradicionales dentro de la familia (1985, 252) Zadel Gustafson (abuela paterna de Djuna Barnes) representa a esta generación de mujeres. D.Barnes es más radical en su posición frente a la sociedad patriarcal y al género. *Nightwood*, es el resultado de la búsqueda de una nueva visión y del grito que no encuentra un receptor y que se apaga en el silencio.

La segunda generación de "New Women" a la cual pertenece D.Barnes no encontró un firme apoyo ni complicidad por parte de la anterior generación que las consideró demasiado radicales, ni tampoco posteriormente gracias a la reevaluación de las teorías de ciertos educadores y sexólogos (Krafft-Ebing y Havelock Ellis, finales del siglo XIX) que despreciaban la sexualidad fuera de los límites tradicionales. La mujer que se había desarrollado gracias a sus funciones reproductoras no podía abandonar "sus deberes de madre o de mujer" para dedicar su vida a la mente. Veían en este hecho un desajuste negativo para la salud de la mujer y la causa de la esterilidad y de la histeria (Smith-Rosenberg 1985, 260)

Estas ideas sobre la sexualidad de la mujer suponen una falacia para aquellas mujeres que están fuera del modelo sexual ortodoxo y que dedican su vida a la escritura. De hecho, para D.Barnes la liberación sexual se convierte en un prerrequisito para la expresión de su creación literaria. Se relaciona entonces, estrechamente, la escritura con la libertad sexual.

De esta manera, *Nightwood* internaliza el exilio de una sociedad que considera la oposición genérica como un hecho natural y biológico. Y de la misma forma refleja el exilio de una opción sexual considerada como estéril y desviada, el lesbianismo.

Desde una perspectiva histórica, *Nightwood* es un intento de salir del orden temporal por considerar la historia como la continuidad de una tradición que le niega la voz. Su lenguaje muestra esta contradicción casi de forma sistemática. De ahí el uso de paradojas y metáforas que pueden ser interpretadas desde varias perspectivas. El lenguaje también refleja el exilio. Si en *Nightwood* no se logra crear el lenguaje que defienda hasta sus últimas consecuencias la diferencia es debido a la rebelión interiorizada y a los conflictos que D.Barnes soporta debido a su múltiple exilio. Sin embargo, D.Barnes nos habla de la marginalidad. Estamos de acuerdo con Jane Marcus cuando afirma que en *Nightwood* se construye una narrativa que "mothers the Other" (Reizbaum 1988, 188) En este sentido, se crean los recursos necesarios para favorecer la diferencia. Los personajes y el ambiente en el cual éstos se mueven forma el universo del exilio frente al cual se ironiza. D.Barnes defiende de una manera mordaz en la novela al condenado por la sociedad.

### 1.3.2. El Género (Gender) como parodia

La noción de género comienza a cobrar una gran importancia con el movimiento Modernista. Después de la primera guerra mundial la oposición entre los dos géneros se hizo más patente.

Las mujeres, al experimentar una mayor libertad en todos los sentidos, fomentan una cierta crisis social y desestabilizan el orden burgués basado en la oposición del género.

El cambio en las costumbres sociales refleja distintas reacciones: mientras que la visión de los hombres modernistas es en general conservadora, la de las mujeres es más innovadora. El hombre de este período ve en el género un mito al que volver y pretende aferrarse a él para intentar salvar unos valores que considera atemporales. La mujer, en cambio, desea experimentar con el género y descifrar hasta sus últimas consecuencias el engaño que constituye la artificialidad genérica.

Los escritores modernistas encuentran en el género la estabilidad que les une al pasado, no demandan un cambio que pueda poner en peligro su situación. Para las modernistas, el género constituye un objetivo a destruir, pues las sitúa en una posición de desventaja:

"It is only those who are oppressed or repressed by history and society who want to shatter the established paradigms of dominance and submission associated with the hierarchies of gender and restore the primordial chaos of transvestism or genderlessness" (Gilbert 199, 218)

Ciertamente, las mujeres modernistas debieron sentir la opresión que suponía pertenecer al género femenino cuando en sus obras pretendían romper con esta oposición. El determinismo biológico que identificaba sexo con género era una falacia para ellas. Se crea entonces un nuevo lenguaje repleto de metáforas e imágenes que invierten el orden social. La finalidad es crear una realidad que supere el antagonismo entre los géneros.

El género, al proceder de una construcción artificial, se considera como un disfraz, y se matiza en él su capacidad teatral y de irrealidad. El cambio de la ropa para la mujer en esta época es importante para redefinir su nueva posición en la sociedad, como señala Susan Gubar en su estudio acerca de la estrategia de la ropa para las escritoras modernistas (1981, 479)

En *Nightwood* los personajes cambian sus ropas y juegan de esta manera con el género. Robin Vote siempre aparece con apariencia y ropa masculinas. El doctor O'Connor descansa con camisón y peluca cuando Nora le visita por la noche. En su habitación se podían encontrar todo tipo de artículos asociados con la feminidad: "laces, ribands, stockings, ladies' underclothing and an abdominal brace, which gave the impression that the feminine finery had suffered venery" (N, 78-79)

Matthew se esconde para vestirse de mujer, pues la sociedad no admitiría esa opción. Su transformación nocturna tan sólo recoge lo más superficial del concepto de feminidad: la ropa, los cosméticos y otros utensilios asociados a la mujer. De esta manera, se enfatiza la teatralidad de su idea de mujer. El interés de Djuna Barnes por el maquillaje es evidente en su propia vida, y en la novela como parodia de lo femenino. En la habitación de Matthew se encontraban desordenados: "perfume bottles, pomades, creams, rouges, powder boxes and puffs,..." (N, 78)

El afán de inversión de Matthew se realiza adoptando maquillaje y ropas de mujer, pero no es más que una careta y no le satisface. Su error consiste en utilizar la forma para cambiar el fondo. Ante la imposibilidad de ser mujer, sólo cabe para

Matthew la pena por su anhelo frustrado.

Robin, en cambio, usa ropa de hombre pero no hay en ella ninguna intención de cambiar de sexo y el texto no enfatiza en ella la apariencia física. Sabemos que usa pantalones, tiene el pelo corto, y apariencia infantil. Las descripciones que se hacen de ella son a menudo imágenes irreales. Su físico no es vital para saber de ella. Sin embargo, Matthew se nos muestra con características humanas o grotescas. Matthew se esconde de los demás y se avergüenza cuando adopta el papel femenino. En la habitación del hotel en que se encuentra Matthew despierta de su sueño a Robin, cree pasar desapercibido e ignora que Felix le observa:

"Felix saw that this was for the purpose of snatching a few drops from a perfume bottle picked up from the night table; of dusting his darkly bristled chin with a puff, and drawing a line of rouge across his lips, his upper lip compressed on his lower, in order to have it seem that their sudden embellishment was a visitation of nature; still thinking himself unobserved" (N, 36)

En el doctor se parodia el género femenino. En primer lugar, porque aun siendo una concepción artificial, Matthew no puede adoptar su identidad de travestido en público y opta por esconderse. En segundo lugar, porque el género al que él aspira es una máscara que pretende mejorar y embellecer a la mujer, convirtiéndola en un objeto. No hay una imagen positiva para el hombre que se traviste. Su papel es ridículo porque pasa a convertirse en un maniquí y no en una persona. La parodia del género en Matthew adquiere un doble cariz de engaño y de superficialidad.

Por el contrario, la descripción de Robin está muy idealizada y no aparece en ella el paradigma frívolo de diferenciación genérica. En Robin se huye del encasillamiento dentro de un género determinado. Su nombre, Robin, es el correspondiente masculino de Robina; Vote sugiere la victoria del sufragio femenino. Los rasgos de Robin parecen ser asexuados. Se acerca más a un ser andrógino que a un hombre o a una mujer. Robin posee "the troubling structure of the born somnambule, who lives in two worlds; meet of child and desperado" (N, 35)

Ni siquiera aparecen alusiones genéricas en sus descripciones. Pertenece al mundo de la infancia, cuando todavía no existen definiciones atribuidas a un género en concreto. Al igual que la infancia supone una salida del género, la prehistoria y su mundo bestial aportan en *Nightwood* una crítica de la historia creadora de mitos falsos. Robin se encuentra fuera de la historia y por lo tanto no tiene un género definido. En la cualidad de sus ojos se encuentra lo salvaje lejos de la naturaleza humana: "the long unqualified range in the iris of wild beasts who have not tamed the focus down to meet the human eye" (N, 37)

Robin se encuentra fuera de la naturaleza humana y ajena a la historia por lo que tampoco puede ser juzgada por el hombre. Se encuentra entre lo bestial y lo humano. Esta característica se nos presenta como positiva. Lo peligroso para la mujer es ajustarse a su papel definido por el género: "The woman who presents herself to the spectator as a "picture" forever arranged is, for the contemplative mind, the chiefest danger" (N, 37)

Robin retrata la huída del género y la búsqueda de un nuevo

tiempo histórico. Robin es el pasado que nos es imposible conocer porque se escapa al recuerdo del hombre. Su ámbito es una nebulosa donde no existe todavía la conciencia, aunque sí el ansia del ser que se debate entre dos mundos:

"Sometimes one meets a woman who is beast turning human. Such a person's every movement will reduce to an image of a forgotten experience; a mirage of an eternal wedding cast on the racial memory; as insupportable a joy as would be the vision of an eland coming down an aisle of trees, chapleted with orange blossoms and brided veil, a hoof raised in the economy of fear, stepping in the trepidation of flesh that will become a myth; as the unicorn is neither man nor beast deprived, but human hunger pressing its breast to its prey" (N, 37)

La emoción descriptiva reside en la fantasía de sus imágenes que nos envuelven en una atmósfera irreal. Robin es el personaje con mayor grado de idealización de la novela. El resto de los personajes se nos presentan en los distintos capítulos y podemos captar su propio punto de vista. Sin embargo, Robin es un personaje en el umbral entre el sueño y la realidad. Aparece por primera vez dormida en la habitación del hotel Recamier de París en un ambiente exótico, propio de un cuadro de Rousseau. El doctor O'Connor es el encargado de hacerla volver en sí, mientras que Felix, observa la escena y es cuando capta parte de ese milagro, como una "epifanía" que le conmueve profundamente y que hará que se enamore de ella al instante. Aún así, Felix se siente cautivado por una imagen:

"He felt that he was looking upon a figurehead in a museum, which tough static, no longer roosting on its cutwater, seemed yet to be going against the wind; as if this girl were the converging halves of a broken

fate, setting face, in sleep, toward itself in time, as an image and its reflection in a lake seem parted only by the hesitation in the hour" (N, 37-38)

Felix es arrastrado por Robin, no por su persona sino por la idea que ella representa, como en la contemplación de una obra de arte. Robin es un objeto sin voluntad aparente pero que se mantiene en la "proa" y lucha contra las dificultades. Su destino, ni animal ni humano, y tampoco femenino ni masculino se cumple en el mundo onírico.

Robin es el reflejo de la imagen de Felix. La relación entre Felix y Robin se frustra al igual que sus posteriores relaciones con Nora y Jenny porque los amantes de Robin se enamoran de ella como si se tratara de una imagen y le impiden la libertad y su propia autorrealización. Robin es la víctima del género, su naturaleza no soporta ser la proyección de sus amantes, y tampoco tolera sentirse apresada por el destino que éstos le marcan. La evasividad y la falta de compromiso en su relación con el resto acentúa la desesperación del amor que se acerca a la muerte y que representa el germen de los antepasados que han muerto.

El personaje de Robin está inspirado en gran parte en la escultora norteamericana Thelma Wood con la que Djuna Barnes mantuvo una intensa relación en París. Posteriormente, D. Barnes se traslada a la mansión de Peggy Guggenheim en Hayford Hall, en Inglaterra, donde escribió *Nightwood*. Los críticos están de acuerdo en afirmar la relación entre Nora y Robin como parte del período biográfico de Djuna Barnes en París. Tan sólo Lynn DeVore defiende una distinta inspiración para el personaje de Robin Vote. Según ella, Robin está basada en la baronesa y amiga de

Djuna Barnes en Nueva York, Elsa von-Freytag Loringhoven (DeVore 1983, 79) Robin comparte rasgos de ambas, no es un personaje retrato, pero sí hay en él parte de la turbulenta relación entre la escritora y Thelma Wood. El amor por Thelma le hizo declarar en cierta ocasión que ella no era lesbiana, pero que sin embargo la amaba. Robin es Thelma y también el recuerdo de la abuela Zadel. La simbiosis que existe entre ambas se muestra en varias ocasiones:

"Such a woman is the infected carrier of the past: before her the structure of our head and jaws ache; we feel we could eat her, she who is eaten death returning, for only then do we put our face close to blood on the lips of our forefathers" (N, 37)

Robin significa el amor y la muerte para los que la siguen, en especial para Nora que es la que verdaderamente siente pasión por ella. El amor o la muerte de Robin se unen en el recuerdo de la abuela Zadel Gustafson, la persona más querida por Djuna Barnes. En Robin se confirma la premonición de su posterior huída: "In the tones of this girl's voice was the pitch of one enchanted with the gift of postponed abandon" (N, 38)

En Robin aparecen los rasgos del mito de la mujer vampiresa de la primera década del siglo XX. Según Nancy Levine, Djuna Barnes se inspiró en la vampiresa del cine para crear su personaje (Levine 1989, 275) La vampiresa siempre pone una trampa a sus víctimas, fuma cigarrillos, se viste con ropa de hombre e invierte el género adoptando el opuesto para, a su vez, invertir el orden. Representa el sexo sin género. En su evolución: "the vamp made way for the flapper, the "It" girl, and the

professional woman as heroine" (1989, 274) Djuna Barnes se inspira en un mito de vampiresa construido por el hombre y lo transforma en la mujer liberada propia de los años veinte y treinta que llevaron al cine las actrices Greta Garbo y Marlene Dietrich. En *Nightwood* se parodia a la vampiresa devoradora de hombres, Robin sólo produce pena por ser la víctima de su ambigua naturaleza y de la lucha que mantiene por mantenerse libre.

Robin, después de su frustrada relación con Felix, se encuentra con Nora en un circo en América. En el circo, se produce una identificación entre Robin y el mundo animal. Mientras que ella está sentada fumando, Nora se fija en ella porque los animales cuando pasan cerca de Robin se exaltan y pretenden saltar la valla. En especial, una gran leona:

"came to the turn of the bars, exactly opposite the girl, she turned her furious great head with its yellow eyes afire and went down, her paws thrust through the bars and, as she regarded the girl, as if a river were falling behind impassable heat, her eyes flowed in tears that never reached the surface" (N, 54)

Los animales se humanizan en esta escena circense y comprenden la parte bestial de Robin. Nora también se da cuenta y saca a Robin del circo. El mundo del circo es el espacio de los instintos, de la animalidad, su existencia se encuentra apartada de la cultura ortodoxa. Robin quiere huir de su parte animal cuando se levanta para marcharse, después de ver la leona y le dice a Nora: "'I don't want to be here.'" But it was all she said; she did not explain where she wished to be" (N, 55) La incertidumbre de Robin es total. Nora pretende sacarla del circo y "domesticarla". No obstante, Robin no perpetúa los valores del

género femenino. Nora fracasa al intentar someterla.

La relación frustrada de Nora con Robin es causa de la victimización de Nora. Por otro lado, Nora es portadora de los valores patriarcales al ver a Robin como un objeto de deseo. (Benstock 1986, 258) Su desacierto estriba en comportarse con Robin como lo haría un hombre, intentando destruir la indiferenciación genérica en Robin. Nora intenta salvarla y para ello, deposita su confianza en el doctor O'Connor, para que éste la ayude a recuperarla. Introduciéndola en su vida, Nora lograría hacer de Robin un ser social.

Para Shari Benstock, el crimen de Nora es el intento de introducir a Robin en el código patriarcal (1986, 263) Nora no es consciente de la diferencia de Robin, de su reticencia a pertenecer a ningún modelo sexual e insiste ante la posibilidad de que Robin cambie. Incluso Nora intenta acercarse a su mundo, adoptando la vida nocturna, pero al final no puede comprender la infidelidad de Robin y rompe con ella.

Jenny Petherbridge pasa a ocupar el puesto de Nora en la vida de Robin. A diferencia de Nora, Jenny es incapaz de amar, tan sólo puede apropiarse de las vidas ajenas. En ella se parodia lo peor del género femenino, en el cual se ha reducido a la mujer a un simple objeto. Jenny piensa únicamente en objetos materiales, ella misma está alienada de su propio ser: "She had a continual rapacity for other people's facts" (N, 67) Jenny transforma el amor de Nora y Robin en otro objeto que atrapar: "She appropriated the most passionate love that she knew, Nora's for Robin. She was a "squatter" by instinct" (N, 68) Su incapacidad para amar proviene del alejamiento de sí misma como

mujer y del afán de adoptar el poder que le ha sido negado en la sociedad patriarcal. Su enajenación es doble y su resultado es la consecuencia de la superficialidad del género llevada a sus últimas consecuencias.

Matthew O'Connor muestra las contradicciones del género masculino en la sociedad. Se parodia en él la visión rígida del género que suprime cualquier debilidad masculina. La única salida para Matthew, como señala Shari Benstock, es la perversión debido a la rígida concepción del género:

"But *Nightwood* neither celebrates nor condemns perversion: it reveals "difference from" arbitrarily imposed norms and exposes the roots of that which society has defined as the perverse, uncovering "sin" as the transgression of sexual difference" (1986, 263)

En Matthew se parodia el género. Desde él se critica el poder patriarcal que impide la voz de la mujer: "The only people who really know anything about medical science are the nurses, and they never tell; they'd get slapped if they did" (N, 31) Matthew representa lo femenino reprimido en el hombre. En él se repite la insistencia de haber deseado ser una mujer, especialmente en el plano físico. Su idea de lo femenino no deja de estar marcada por la sociedad patriarcal: él se siente como una novia, se viste y se maquilla de mujer, habla como una cotorra en sus encuentros con Nora y ansía ser una esposa abnegada. El tono de la crítica del género masculino siempre bordea lo grotesco y no está exenta de humor:

"No matter what I may be doing, in my heart is the wish for children and knitting. God, I never asked better

than to boil some good man's potatoes and toss up a child for him every nine months by the calendar" (N, 91)

El dios de Matthew es femenino. Para él sólo una diosa podría haberle hecho así: mitad hombre y mitad mujer, un miembro del tercer sexo con cuerpo de hombre pero impulso maternal.

En *Nightwood*, Robin y Matthew se encuentran indiferenciados en cuanto a su identidad sexual. Son miembros del tercer sexo pues no pertenecen en exclusiva a ninguna de las categorías de género. En los dos se recurre a una supuesta androginia anterior al tiempo histórico. En Robin no hay atributos sexuales, pertenece más al mundo de la infancia y, por lo tanto, su androginia es más total que en Matthew. Las imágenes con las que se define a Robin son todas asexuadas e inmóviles: un querubín, un ángel, una estatua o una muñeca. Matthew relaciona a la muñeca con el tercer sexo:

"The doll and the immature have something right about them, the doll resembles but does not contain life, and the third sex because it contains life but resembles the doll. The blessed face!...Their kingdom is without precedent. Why do you think I have spent near fifty years weeping over bars but because I am one of them!" (N, 148)

El tercer sexo es una nueva creación de género en la historia. En *Nightwood*, el tercer sexo crea tensiones en los personajes de Robin y Matthew. En Matthew la androginia se persigue con el travestismo y el uso de maquillaje. Para Robin es más bien la búsqueda de la indiferenciación genérica en la prehistoria o en la infancia. Sandra Gilbert argumenta acerca del

tercer sexo como deseo de afirmación de la identidad y del rechazo de la restricción del "yo" cuando se le obliga a llevar una ropa determinada o a seguir un determinado modelo genérico. Por el contrario, el tercer sexo es un ente libre que permite que el sexo oprimido pueda volverse irónicamente contra la subordinación (1982, 218)

Robin y Matthew, como personajes próximos a la androginia, no alcanzan su completa realización. Son personas incompletas. Robin actúa pero no oímos su voz y no parece darse cuenta de sus acciones; mientras que Matthew se mantiene pasivo pero expresa todas sus preocupaciones de las que es consciente. Ambos se encuentran fuera de las definiciones comunes de género. Robin en su comportamiento refleja el canon masculino; ejerce poder sobre los demás y tiene independencia e iniciativa. Por el contrario, Matthew, en un papel más pasivo, mantiene su visión femenina al exaltar la maternidad.

*Nightwood* ironiza los mitos del género, en especial en los personajes de Robin y Matthew. Los papeles se invierten. Las mujeres ejercen el papel activo: Robin, y girando alrededor de ella, Nora y Jenny. Los hombres no son exponentes de poder. La supremacía masculina se subvierte con la impotencia física. Matthew describe a Nikka, el negro que peleaba en el circo de París, como incapaz de hacer nada a pesar del mito que recae sobre las personas de su raza. El Conde Onatorio Altamonte, a pesar de su riqueza y autoridad, teme la impotencia que no pasa desapercibida para Matthew: "He suspected that he had come upon his last erection" (N, 25) La impotencia se hace aún más explícita y dolorosa cuando Matthew humilla a su objeto sexual

en una iglesia:

"I spoke to Tiny O'Toole because it was his turn; I had tried everything else. There was nothing for it this time but to make him face the mystery so it could see him clear as it saw me. So then I whispered, "What is this thing, Lord?" And I began to cry" (N, 132)

En el doctor O'Connor se pone de manifiesto la incertidumbre sexual que subyace en cada deseo humano (Hanrahan 1988, 91) y el error de la sociedad que no aprueba la inversión sexual. El esfuerzo de Matthew por adaptarse al papel social le convierte en mentiroso. Se traviste a escondidas y su estrategia provoca el desconcierto de Felix y de Nora a la vez que ridiculiza el género.

La indeterminación sexual con la consiguiente confusión que ésta provoca se refleja en la descripción de la trapecista Frau Mann. Al igual que Felix, adopta un título nobiliario, condesa de Broadback, para encubrir su falta de identidad. Su naturaleza permanece asexuada en su fusión con el oficio y con su disfraz de trapecista:

"She seemed to have a skin that was the pattern of her costume...The stuff of the tights was no longer a covering, it was herself; the span of the tightly stitched crotch was so much her own flesh that she was unsexed as a doll. The needle that had made one the property of the child made the other the property of no man" (N, 13)

Se repite el símbolo de la muñeca para determinar la indefinición sexual. Su nombre, Frau Mann, es prueba de ello. Su persona se ha objetivizado en el trapecio y carece de vida y

deseos sexuales. El trapecio le ofrece una identidad a Frau Mann. La profesión que ejerce como trapecista se funde con el ser humano que abandona la posibilidad de componer su vida fuera de su actividad profesional. Con Frau Mann, D.Barnes refleja su propia renuncia como mujer a la dependencia afectiva y su dedicación a la obra artística a lo largo de su vida.

El género comporta ambigüedad en *Nightwood* como argumenta C.Smith-Rosenberg. Según ella queda en pie la duda de si el desafío del género ha privado a la mujer de su identidad o si, por el contrario, la huída del género ha supuesto la liberación de la mujer con respecto a la sociedad patriarcal y al género:

"Frau Mann embodies one of the critical dilemmas of modern feminism: in rejecting gender as an artificial construction, does one lose one's identity as a woman? Beyond gender, what is one? Frau Mann remains enigmatic" (1985, 292)

El género se parodia e ironiza en *Nightwood*. El aspecto artificial de su construcción social forma parte de la crítica de unas funciones en excesivo rígidas para la mujer. Sin embargo, el rechazo de la identidad genérica provoca múltiples tensiones en la novela. En ella, todos los personajes que huyen del patrón del género sobreviven en un medio extraño; Frau Mann en el equilibrio del trapecio, Matthew en su travestismo y Robin a través de su naturaleza dual, humana y bestial. No existe una respuesta claramente positiva para la redefinición de un nuevo género.

El tercer sexo muestra la incapacidad de resistir la oposición genérica tan firmemente establecida en la sociedad y

por lo tanto manifiesta la imposibilidad de huir de tal dualidad para reescribir una nueva identidad. El tercer sexo sería una construcción patriarcal en la cual la sexualidad femenina se reprime igualmente. El tercer sexo conforma un signo de muerte y de esterilidad para la mujer (1986, 261) En este sentido, Benstock suscribe las ideas de H.Cixous: "Censor the body and you censor breath and speech at the same time" (1975, 338) La expresión, y con ella la voz de la mujer, requiere la libertad del cuerpo como un primer paso para construir un nuevo concepto de mujer fuera del código de la dualidad patriarcal. En los apuntes biográficos sobre D.Barnes se resalta la importancia que para ella tenía la libertad sexual como camino para controlar sus conocimientos, lenguaje y movilidad (Scott 1990, 18)

Dentro del ámbito del género se parodian en *Nightwood* las relaciones de pareja que vienen a exponer el matiz ridículo de la concepción patriarcal inherente en el romance de los cuentos de hadas. Este mito que ha constituido buena parte del ideal de la infancia, perpetúa los valores tradicionales del género. De acuerdo con este modelo, el sexo masculino y el femenino adoptan papeles opuestos. La autonomía, la libertad y la razón del hombre contrastan con la dependencia, la pasividad y la emotividad de la mujer heroína en los cuentos de hadas. Las funciones que se desempeñan, se complementan, restringen la voz de la mujer y la convierten en un instrumento sujeto a la ley patriarcal.

Las parejas que aparecen en la novela destruyen o invierten el paradigma del género. D.Barnes es profundamente consciente de este modelo artificial que configura las expectativas que la sociedad tiene con respecto a hombres y mujeres. El hecho de

introducir dos relaciones lesbianas no es accidental, pues contribuyen a romper el sistema heterosexual y se plantean nuevas estrategias que definen una nueva relación para la mujer alejada del patrón tradicional de género.

Hedvig y Guido constituyen la primera parodia de la relación de pareja basada en el romance de los cuentos de hadas. Hedvig es una mujer vienesa, de supuesta raza aria y con una gran fuerza varonil. Su encanto residía precisamente en su masculinidad: "If ever there was a massive chic she had personified it" (N, 4) Por el contrario, Guido es judío y vive atormentado por la injusticia histórica que recae sobre él. Su debilidad contrasta con el poder militar de su esposa: "Looking at the two he had become confused as if he were about to receive a reprimand, not the officer's, but his wife's" (N, 4) En esta relación, Hedvig es el príncipe que salva a Guido de su pasado al ofrecerle la posibilidad de la asimilación.

Felix hereda las características más negativas de sus padres. Por una parte, adquiere de Guido la costumbre de reverenciar la nobleza y de su madre Hedvig, la represión que como mujer ella tenía en la sociedad, a pesar de contar con una gran fuerza física:

"One feature alone spoke of Hedvig, the mouth, which, though sensuous from lack of desire as hers had been from denial, pressed too intimately close to the bony structure of the teeth" (N, 8)

En su relación con Robin se repite el esquema anterior aunque esta vez Felix y Robin demuestran ser incompatibles. Robin, a pesar de su falta de voluntad, rescata a Felix al

introducirlo en el pasado histórico que él reverencia. Al principio Robin se deja llevar por Felix, parodiando la pasividad femenina. Según Judith Lee, Felix busca la recuperación de un sentido de la teleología en el que triunfe lo masculino (tiempo lineal) frente a lo femenino (tiempo cíclico) (1991, 210)

Felix se equivoca en sus predicciones con Robin. Ella rompe con las expectativas que se tienen de ella. Robin rompe con el sentido maternal que Felix alentaba para su integración social. Robin destruye el esquema de madre en el parto. Para ella, este acto es una condena:

"Amid loud and frantic cries of affirmation and despair Robin was delivered. Shuddering in the double pains of birth and fury, cursing like a sailor, she rose up on her elbow in her bloody gown, looking about her in the bed as if she had lost something. "Oh, for Christ's sake, for Christ's sake!" she kept crying like a child who has walked into the commencement of a horror" (N, 48)

Después de dar a luz, Robin se escapa de nuevo y comienza un viaje sin rumbo, abandonando a Felix y a su hijo Guido. Felix, al igual que su padre Guido, depende de su pareja. Felix actúa como el amante abandonado que desarrolla el instinto maternal gracias a su hijo Guido.

Con la relación de Jenny y Robin se caricaturiza la idealización del amor romántico. Jenny no pretende salvar a Robin, tan sólo espera apropiarse de su amor anterior con Nora. Para Jenny, Robin es un objeto robado que añadir a su colección. Jenny perpetúa el modelo masculino en el cual la mujer existe por su valor de cambio. Al hacerlo así, Jenny niega su naturaleza femenina.

Jenny defiende el amor de mujer ante Matthew, pero lo hace con palabras robadas a otros. Ni siquiera Robin la cree cuando Jenny compara despectivamente el amor de hombre y de mujer: "Men never know anything about it, why should they? But a woman should know; they are finer, more sacred; my love is sacred and my love is great!" (N, 75) Entre Jenny y Robin no existe el amor. Ambas se muestran incapaces de llevar a cabo una relación afectiva. Mientras que Jenny busca atrapar la voluntad de Robin, ésta escapa de todo lo que pueda significar una sujeción o falta de libertad. De nuevo se nos revela la imposibilidad de asociar el amor con un concepto alienado de mujer.

Nora y Robin comparten una relación de mayor complejidad si la comparamos con las anteriormente descritas. En aquéllas, el amor idealizado en los cuentos infantiles se reducía casi exclusivamente a un relato paródico. En Nora, se prolonga el prototipo del príncipe que rescata a la princesa. En la novela, Nora intenta rescatar a Robin de su naturaleza salvaje. Su primer encuentro en el circo muestra el impulso de Nora por apartar a Robin del mundo animal que representan las fieras y que Nora no logra comprender. El amor de Nora destaca por su igualdad y la búsqueda de la identidad personal junto con Robin, a diferencia de Felix, que persigue en ella restablecerse socialmente. Nora y Robin siguen los esquemas opuestos de género y en su contacto se pone de manifiesto la incompatibilidad entre los sexos y del género como una ilusión. La dialéctica hombre/ mujer se sustituye en esta ocasión por la de madre/ hijo (Lee 1991, 212)

El mito del amor romántico aprendido en la infancia constituye el primer engaño con respecto al género. Y aunque es

difícil destruir un mito, D.Barnes intenta la deconstrucción del género a través del travestismo, la androginia o las relaciones entre los sexos, ya sean heterosexuales o lesbianas. La parodia es continua y se vuelve al origen de la diferenciación genérica en los cuentos donde príncipes y princesas "were impaled in our childhood as they rode through our primers, the sweetest lie of all" (N, 156) D.Barnes nos revela el género desde instancias patriarcales, de ahí la dificultad para proponer nuevas opciones para reconstruir una nueva identidad femenina. Su valor reside en presentar el género como la primera y "más dulce mentira" que niega la voz de mujer.

### 1.3.3. El lesbianismo y los sueños

D.Barnes forma parte de la primera comunidad lesbiana consciente de su lucha en los primeros años veinte en París. Este hecho no deja de sorprendernos si prestamos atención al tabú que ha soportado este grupo de mujeres a lo largo de la historia. El testimonio lesbiano sería una página en blanco si no existiera la reciente crítica literaria que ha desenterrado mitos y ha sacado a la luz una tradición escondida y omitida. Bonnie Zimmerman se refiere a una corriente que no ha sido admitida en la crítica literaria tanto feminista como no feminista. En este sentido, pone como ejemplo la crítica de Ellen Moers al señalar como grotesco y extraño el lesbianismo en las obras de D.Barnes (1981, 119)

Esta crítica no difiere sustancialmente del énfasis de los primeros críticos de *Nightwood* en los años treinta cuando

comentaban acerca de la decadencia y de la perversión del comportamiento inmoral de los personajes homosexuales de la novela. B.Zimmerman revisa la crítica que incluye el lesbianismo dentro de un esquema patriarcal por considerar que en él la heterosexualidad es la norma natural. Pretende con ello la escisión de la crítica lesbiana del resto de la crítica literaria. Catharine R.Stimpson apunta la continua lucha lesbiana contra la crítica patriarcal y el feminismo heterosexual (1981, 301)

La obra de D.Barnes ha escapado en general del vacío crítico al que hubiera sido relegada por su tratamiento del mundo lesbiano en *Nightwood*. Su novela *Ladies Almanack* (1928), sin embargo, sí pertenece de lleno a la esfera lesbiana y por consiguiente, se ha aceptado sólo por la crítica feminista después de su publicación en "Dalkey Archive Press" en el año 1992. *Nightwood* ha sido aclamada por todo tipo de crítica, quizás debido a su brillante ambigüedad con la que se facilitan multitud de enfoques. Para la crítica lesbiana también ha supuesto un paso decisivo al distinguir el lesbianismo como un aspecto crucial en la novela.

C.Stimpson compara la novela *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, en donde el lesbianismo es objeto de condena por parte de la sociedad, y que se enjuicia como un acto obsceno con *Nightwood* como la superación del texto lesbiano en una obra de gran influencia para la tradición lesbiana (1981, 305) ¿Podemos interpretar *Nightwood* como una novela estrictamente lesbiana? Se nos plantea el problema de definir esta experiencia como algo único y definitivo. El reducir el lesbianismo a la

sexualidad e identificarlo con el feminismo crea una visión a nuestro juicio errónea. Para Adrienne Rich el lesbianismo es un fenómeno de mayor complejidad y con un sentido histórico:

"I mean the term lesbian continuum to include a range-through each woman's life and throughout history- of woman-identified experience; not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital experience with another woman" (Zimmerman 1981, 121)

Las nuevas definiciones desde la crítica lesbiana apoyan la universalización del término y eliminan de él el exclusivo matiz sexual. El lesbianismo representa a toda una comunidad de mujeres que se unen en un mismo compromiso de apoyo mutuo.

Para D.Barnes, el lesbianismo representa además una opción estética. Según Lillian Faderman, el lesbianismo constituía la bohemia de los círculos más sofisticados de los años veinte y treinta de París. L.Faderman remonta el estilo de esta corriente al estilo decadentista de fin de siglo y a la literatura francesa en su búsqueda de una nueva estética para la mujer (1981, 358-9)

La complejidad formal de *Nightwood*, a la cual nos referimos con anterioridad, es un reflejo del tabú ideológico de la novela. Se busca un nuevo lenguaje capaz de expresar una realidad moderna femenina y un modelo de relación diferente entre mujeres. Sin embargo, la experiencia lesbiana no se celebra como un elemento liberador sino como una condena o una imposibilidad para la unión completa entre dos seres.

En la novela hay dos relaciones entre mujeres. Las dos giran alrededor del personaje central de Robin. Jenny y Robin no llegan a desarrollar una relación porque son incapaces de comprometerse:

"The fundamental condition for completion was in neither of them; they were like Greek runners, with lifted feet but without the relief of the final command that would bring the foot down-eternally angry, eternally separated, in a cataleptic frozen gesture of abandon" (N, 69)

Jenny y Robin plasman la parodia de la relación alienante de la mujer en la sociedad patriarcal. Jenny adopta el papel dominante y convierte a Robin en un objeto.

La relación lesbiana entre Nora y Robin adquiere una mayor complejidad y constituye el asunto central de la novela. En él se explora exhaustivamente el motivo de la angustia, tema esencial en la literatura lesbiana después de 1914 (Stimpson 1981, 302) Matthew O'Connor define el amor lesbiano desde esta perspectiva: "Love of woman for woman, what insane passion for unmitigated anguish and motherhood brought that into the mind?" (N, 75)

El amor de Nora y Robin está teñido de un profundo dolor y frustración desde su comienzo. El tormento forma parte del motor de la novela y es la base de los diálogos de Nora con Matthew y del desenlace final. Según L.Faderman, el sufrimiento del amor lesbiano de *Nightwood* corresponde a las expectativas de un público que espera una relación incompleta y que asume el lesbianismo como una desviación sexual. Si bien *Nightwood* está escrita para el lector heterosexual, *Ladies Almanack* pretende comunicar con un círculo restringido de lectores (1981, 369)

En Nora y Robin se proyecta el molde patriarcal en el trato de dominio y sumisión de Robin por parte de Nora. Tanto S.Benstock como J.Marcus coinciden al señalar el lesbianismo en

la novela como lo absurdo de la huída del mundo patriarcal y, por consiguiente, de reconstruir una realidad lesbiana positiva (Benstock 1986, 424). Nora se apropia de la escasa voluntad de Robin e intenta impedir su libertad en todo momento: "You almost caught hold of her, but she put you cleverly away by making you the Madonna" (N, 146) Robin comprende el error de Nora y escapa de su amor como de un profundo desconsuelo al identificarla con la imagen estática y sin vida de la virgen o Madonna.

Nora establece su relación con Robin apoyándose en un modelo patriarcal. El amor lesbiano carece de novedad y de creatividad: "You have been unwise enough to make a formula; you have dressed the unknowable in the garments of the known" (N, 136)

Desde el siglo XIX, el lesbianismo comportaba no sólo la idea de la condenación sino que se veía como una relación narcisista y una identificación con el "yo". Las teorías científicas acerca de la homosexualidad van apareciendo en la novela (Benstock 1986, 247) D.Barnes cuestiona la definición de homosexualidad según la teoría psicoanalítica tradicional. Según Karen Kaivola, Nora rompe con la idea de Freud de que las mujeres sólo se aman a sí mismas (1991, 98) Nora transfiere su narcisismo al objeto amado. Robin sí se ajusta al modelo freudiano; ella no necesita el deseo del hombre para complacerse a sí misma, pero éste parte a su vez de su desprecio por el valor de la dominación heterosexual.

Nora ve en Robin el reflejo de sí misma y la entiende como parte integrante de su personalidad. No obstante, Nora se equivoca al intentar incluir a Robin en su vida e impedirle la libertad. Cuando es consciente de ello, Robin ya se ha marchado

y es entonces cuando Nora pide ayuda a Matthew. El desconcierto de Nora es total y no encuentra una respuesta válida en el doctor aunque consiga desahogarse:

"You do not know which way to go. A man is another person-a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself" (N, 143)

Nora muestra el amor lesbiano en el espejo y ve a Robin como su propio reflejo en él. El amor de Nora falla por su narcisismo y por no ver en Robin un ser distinto, lejos de lo humano. L.Faderman señala que esta imagen lesbiana es más un reflejo de la tradición literaria que de una traducción de la propia experiencia de Djuna Barnes en la comunidad de mujeres de París (1981, 365) El papel patriarcal de Nora proviene, según Faderman, de la necesidad de romper con la contradictoria teoría del espejo lesbiana y de la necesidad de adoptar papeles opuestos en la relación entre mujeres.

Robin es también una criatura "monstrously vain" (N, 146), pero no busca la identificación con Nora. Su vanidad es inocente y natural. Robin no puede ponerse en el lugar de otra persona y por eso no comprende la actitud de Nora. Su narcisismo difiere del de Nora por su pasividad: "She knows she is innocent because she can't do anything in relation to anyone but herself" (N, 146)

Para Nora, narcisismo y sentimiento maternal van unidos. El contacto sexual se reduce a la unión materno-filial. C.Stimpson señala la importancia de la madre en el trasfondo del texto lesbiano. La mujer lesbiana reconstruye a la madre y a la hija en su deseo de volver y explorar el amor narcisista y primario,

el impulso de la libido en la relación pregenital entre madre e hija (1981, 310) Nora se comporta como una madre con Robin; en ella se muestra el narcisismo de la madre con respecto a la hija, mientras que Robin persigue en Nora el amor libidinal o anaclítico:

"...and as if it were a game, she raised and dropped her head against my lap, as a child bounces in a crib to enter excitement, even if it were someone gutted on a dagger. I thought I loved her for her sake, and I found it was for my own" (N, 151)

El amor entre madre e hija, a pesar de su complejidad y de su posible narcisismo, se ofrece como la sustitución de un amor heterosexual que sólo produce frustración. Luce Irigaray subraya la importancia de la maternidad para llenar el vacío de una sexualidad reprimida. La madre encuentra entonces la compensación en el hijo a través del contacto físico maternal (1977, 352) No obstante, la relación lesbiana posee una mayor complejidad en sí misma. El afecto entre madre e hija es una posibilidad para crear vínculos entre mujeres y para formar una comunidad que vuelva su modelo al mito del matriarcado. Robin constituye un mito en *Nightwood*. Nora lo descubre y entra a formar parte de él buscando una identificación total con Robin. Como ya vimos, el mito subyace en la significación de la novela. Su uso era común en los círculos lesbianos de comienzos de siglo de los que D.Barnes formaba parte (Stimpson 1981, 310)

El aspecto sexual se reprime en la novela. Para Nora, su amor por Robin es destructivo y refleja una realidad psíquica de dolor. Nunca se muestra la pasión física real, tan sólo en el

pensamiento de Nora, como hipótesis, en el momento en que ya ha perdido toda la esperanza. El problema de Nora estriba en no asumir su propia sexualidad y en separar el cuerpo del alma. Matthew quiere que Nora reconozca la animalidad que ella ha ocultado. El hecho de suprimirla podría ser deliberado por parte de la autora. El revelar la sexualidad de forma explícita hubiera hecho más difícil su publicación. La única referencia alusiva a una relación sexual entre Nora y Robin aparece casi al final de la novela. Los deseos amorosos de Nora se hubieran fundido en la total identificación:

"At that moment I stood in the centre of eroticism and death, death that makes the dead smaller, as a lover we are beginning to forget dwindles and wastes; for love and life are a bulk of which the body and heart can be drained, and I knew in that bed Robin should have put me down. In that bed we would have forgotten our lives in the extremity of memory, moulted down to their story, so we would have broken down to our love" (N, 158)

Dentro de la simbología lesbiana, D.Barnes recurre a menudo a la figura de la "muñeca" como símbolo de esterilidad, muerte del amor lesbiano o posibilidad maternal. Es un icono poderoso en la infancia, cuando la muñeca representa la solidaridad y el cariño entre las niñas, aunque también marca su destino de mujer. En la madurez, la muñeca es el símbolo del hijo que no se puede engendrar en la relación lesbiana. En la novela, Nora sufre el engaño de Robin cuando descubre en casa de Jenny la muñeca que ésta compartía con Robin. En el momento en que Robin rompe con Nora, destroza la muñeca que ambas compartían. La muñeca simboliza la esterilidad y la muerte:

"She picked up the doll and hurled it to the floor and put her foot on it, crushing her heel into it; and then, as I came crying behind her, she kicked it, its china head all in dust, its skirt shivering and stiff, whirling over and over across the floor" (N, 147-8)

La tortura de la muñeca representa la rebeldía de Robin que no acepta su papel marcado por Nora y señala la definitiva ruptura con Nora. La muñeca de Nora y Robin es el objeto de deseo que ya se prefigura en la niña con su muñeca: "The love of that last doll was foreshadowed in that love of the first" (N, 148) La muñeca muestra, además, el tercer sexo, la ambigüedad sexual por su apariencia inerte:

"The doll and the immature have something right about them, the doll because it resembles but does not contain life, and the third sex because it contains life but resembles the doll" (N, 148)

El amor lesbiano en *Nightwood* es un anhelo de condenación que concluye con la muerte. La identificación es imposible entre dos mujeres que se aman. La unión lesbiana se considera ilícita desde toda perspectiva dentro del mundo patriarcal en el que se inscribe D.Barnes. Nora desea la muerte de Robin como si sólo fuera posible encontrarse con ella fuera de la realidad, en el sueño o en la muerte: "Love is death, come upon with passion; I know, that is why love is wisdom. I love her as one condemned to it" (N, 137)

Los dos sueños de Nora forman una clave esencial para comprender las contradicciones de la identidad de Nora con respecto al género y al deseo femenino. En el primer sueño, Nora

se imagina en la habitación vacía de su abuela. Nora ve que Robin se encuentra en la parte de abajo, apartándose de ella. Nora la invita a subir, aunque sabe que Robin no puede, porque la habitación de su abuela significa incesto y tabú.

En el sueño, Nora reconstruye la imagen de la abuela que ella tenía de su infancia y aparece en un continuo trance de abandonarla. Robin y la abuela se identifican en su primer sueño como un amor imposible de recuperar y lleno de dolor:

"My little sweetheart!" -her grandmother "drawn upon" as a prehistoric ruin is drawn upon, symbolizing her life out of her life, and which now appeared to Nora as something being done to Robin, Robin disfigured and eternalized by the hieroglyphics of sleep and pain" (N, 63)

El sueño manifiesta el deseo de recuperar a su abuela y sirve de premonición para la pérdida de Robin. Cuando Nora se despierta ve a Jenny y a Robin abrazadas en el jardín. El amor de Nora es incestuoso; Robin y su abuela se encuentran en un mismo ángulo, apartadas de Nora, en un acto de autorrepresión de su conciencia.

D.Barnes conoció el amor a través de su abuela Zadel Gustafson. Sus intercambios de amor con ella crearon un vocabulario de deseo femenino (Broe 1989, 35) En el primer sueño de Nora se pone de manifiesto el poder erótico de la abuela en la formación y percepción de la identidad sexual de D.Barnes.

En el segundo sueño, Nora experimenta con el erotismo de la muerte. La abuela está muerta dentro de un ataúd. El padre de Nora se encontraba a su lado luchando por revivirla y Nora, observando la escena, se sentía incapaz de actuar. En un momento

dado, el padre deja de intentarlo y permanece inmóvil. Nora se despierta entonces pero continúa contemplando la lucha entre su padre y su abuela. Ella sueña con su abuela a través del padre: "This I have done to my father's mother, dreaming through my father, and have tormented them with my tears and with my dreams" (N, 149)

El sueño es una forma de muerte a través del dolor. Para Nora, este sueño es el reflejo de su situación con Robin:

"And this, I have done to Robin: it is only through me that she will die over and over, and it is only through me, of all my family, that my grandfather dies, over over and over" (N, 149)

En los sueños de Nora se afirma la autoridad de la abuela y se crea un nuevo palimpsesto de poder (Broe 1989, 52) La autoridad del padre se cuestiona frente al poder femenino de la abuela. En el segundo sueño, la abuela tiene el poder de hacer que su hijo se una a ella en el féretro. Jane Marcus observa cómo los sueños parodian el psicoanálisis freudiano (1991b, 234) Según ella, Nora es el arquetipo de mujer histérica, y Matthew, la parodia de Freud. Matthew ofrece una terapia que Nora necesita. Sin embargo, la estructura psicoanalítica se destruye porque, en este caso, Nora pregunta y Matthew contesta. La paciente Nora es, en esta ocasión, analítica y racional mientras que el doctor está loco.

A pesar de su aparente irracionalidad, Matthew propone una nueva terapia para liberar a Nora que consiste en convencerla para que asuma la animalidad de su cuerpo en contra de su puritanismo. Matthew sugiere a Nora que se dirija hacia un

concepto distinto de divinidad, a un dios mujer: "Pray to the good God; she will keep you. Personally I call her "she" because of the way she made me; it somehow balances the mistake" (N, 150) La diosa se vuelve a escribir sobre el antiguo dictado de poder del dios masculino, es el palimpsesto creativo que borra el error y la diferencia del lesbianismo en la sociedad patriarcal que recrimina y que establece su única justicia.

*Nightwood* no escribe el cuerpo lesbiano. El amor se muestra a través de la cultura y no de la experiencia lesbiana del círculo de mujeres al cual pertenecía D.Barnes. Dentro del lesbianismo, los temas de la violencia, la condena, el cambio de papeles y otros tabúes se tratan en la novela. En el campo formal, Cesión Wolfe alude a un lenguaje lesbiano propio del estilo modernista y que algunos críticos identifican con la experimentación del lenguaje que se observa en la literatura lesbiana (Zimmerman 1981, 128)

En *Nightwood* encontramos ciertos matices innovadores y peculiares del estilo de D.Barnes. La ruptura temporal y un barroquismo altamente sugestivo enriquecen al tiempo que complican su epistemología. El problema reside en considerar al lesbianismo como símbolo de opresión y como "el otro": "The lesbian character creates for herself a mythology of darkness, a world in which she moves through dreams and shadows" (Zimmerman 1981, 127) *Nightwood* no supera la violencia y la rebeldía interiorizadas y asumidas en la lesbiana y en su cultura. Tan sólo desde una nueva perspectiva crítica es posible explorar los estereotipos culturales y celebrar la experiencia lesbiana, lejos de planteamientos alienantes para su creatividad.

#### 1.3.4. El carnaval del oprimido.

"A man is whole only when he takes into account his shadow as well as himself" (N, 119)

Intentamos abordar en este último apartado la intención que, a nuestro juicio, subyace a lo largo de la novela. A través de un juego de oposiciones conceptuales en *Nightwood* se favorece el lado oscuro por medio de la ambigüedad. ¿Cuál es la "sombra" que impide la plenitud? ¿Es la "sombra" el género femenino o el instinto reprimido del ser humano? (Hanrahan 1988, 92) El enigma de la sombra se descubre en la novela gracias a los desheredados. Entre ellos, Matthew se proclama "the god of darkness" (N, 126)

Todos los personajes tienen algo que esconder, se avergüenzan de su sombra en una sociedad que reprime la diferencia. D.Barnes vivió su propia experiencia marginal y la censura de su obra. El título original de la novela era *Bow Down: Anatomy of the Night*. T.S.Eliot la obligó a cambiarlo por el título definitivo de *Nightwood*, eliminando algunas partes que él consideró anticlericales o temas lesbianos demasiado explícitos (Kaivola 1991, 68) El primer título tiene connotaciones claras de poder ante el cual se inclina el más débil; en la novela Guido y Felix Volkbein son un ejemplo de ello.

Si la literatura también es política, (Fetterley 1977, 492) podemos considerar que *Nightwood* crea un nuevo efecto transgresor en la cultura de su entorno. Los rasgos de raza, sexo y heterosexualidad son determinantes del poder y se invierten. Además de la crítica acerca del género y del lesbianismo, S.Benstock y sobre todo J.Marcus, han abierto nuevos y

fascinantes cauces interpretativos desde un enfoque feminista sobre el aspecto político en *Nightwood*.

D.Barnes recurre al tema del anti-héroe tan frecuente en la literatura modernista reflejando en él un síntoma de la decadencia de valores tenidos como absolutos. La crítica de estos valores se manifiesta en varios aspectos, entre otros: la crítica de la iglesia como institución jerárquica, del racismo, antisemitismo, puritanismo, sexismo y homofobia. La crítica no feminista no considera que la obra de D.Barnes sea política ni que exponga valores democráticos. Noël Fitch, en su reseña sobre la reciente obra crítica de la autora, intenta corregir la evaluación de D.Barnes como una escritora de tendencia política radical (1992, 148-9) Sin embargo, él mismo admite que su obra ayudó a desestabilizar el discurso establecido con su innovador estilo modernista.

La nueva evaluación de la obra de D.Barnes ha tenido lugar gracias a la crítica feminista que encontraba necesario encauzar su obra desde distintos presupuestos críticos. Dentro de éstos, nos encontramos con la apreciación del valor político subyacente en su producción narrativa. *Nightwood* no es una novela explícitamente política. De haber sido así, probablemente nunca se habría publicado. No obstante, se tratan en ella temas del ser humano como ser político y social. La alusión crítica se oscurece y se muestra forzosamente ambigua como en los recovecos del arte Rococó. El objetivo que se persigue es la confusión. Al igual que en el arte plástico, en el cual el estilo rococó supone la total ruptura de la línea recta, en la novela la confusión se celebra como fuente de contradicciones: "There is no direct way. The

foetus of simmetry nourishes itself on cross purposes; this is its wonderful unhappiness" (N, 97)

Para vislumbrar la confusión y la heterodoxia de los temas y los personajes de la novela es necesaria una perspectiva distanciada de ellos. Nora es el personaje más apartado de la transgresión y del mundo nocturno. Su pasado puritano choca con su nueva realidad en la que ella desea integrarse. Matthew le reprocha su puritanismo por ser un impedimento para la plenitud y le aconseja que no separe el día de la noche y que asuma su lado oscuro.

La noche perfila el ambiente novelístico. Los personajes pertenecen a este "submundo" en el cual los valores diurnos y ortodoxos se invierten. Nora desea comprender la noche para llegar a Robin. La noche es el espacio temporal en el que se confunden las personalidades y se puede esconder cualquier tipo de desviación. Felix se convierte en un falso miembro de la aristocracia y adquiere el título de barón. Matthew se viste de mujer y lleva a cabo sus dudosas prácticas médicas. Robin vive la noche vestida de chico en los "clubs" de París huyendo del poder de Nora.

La noche es el marco ideal para los excluidos del mundo diurno; transforma la identidad de las personas que se introducen en ella buscando una nueva forma de vida. La noche es asimismo un símbolo de incomprensión y de condenación histórica. Fue de noche cuando Sodoma se convirtió en Gomorra, asegura Matthew, y por ese motivo "it has never been countenanced or understood to this day" (N, 86) Matthew, excluido de la comprensión de los hombres, se solidariza con todas las personas que, como él, viven

solos la noche y sufren por el destino de la humanidad que se ve obligada a reprimir su instinto: "I began to wail for all the little beasts in their mothers, who would have to step down and begin going decent" (N, 105)

La iglesia, como institución jerarquizada y de inmenso poder, se ataca en la obra por crear una ortodoxia excluyente. Guido y Felix, como judíos, llevan el recuerdo del horror a que se vieron sometidos a causa del decreto papal de 1468 por el que el pueblo judío se degradaba en el Corso para entretener al "populacho cristiano". La iglesia para Matthew es una institución que requiere la mentira para su supervivencia. Según él, la diferencia entre la iglesia católica y la luterana protestante reside en que es fácil dejarse engañar por la primera mientras que la segunda, la protestante, se engaña por uno mismo y ante la cual se puede fingir lo que no se siente. La transgresión de Matthew con respecto a la iglesia se basa en la resistencia al sometimiento de su autoridad suprema:

"The people are church-broken, nation-broken; they drink and piss in the one place. Every man has a house-broken heart except the great man. The people love their church and know it, as a dog knows where he was made to conform, and there he returns by his instinct" (N, 39)

El "gran hombre" en *Nightwood* es el que lucha a pesar de las contradicciones y en contra de la sociedad que condena sus actos. En ningún caso son héroes porque se ven obligados a la simulación y a la mentira. Se crean falsos títulos nobiliarios como los de Felix y Frau Mann. Matthew se ve obligado a esconder su inclinación sexual, y su mentira llega a convertirse en símbolo

de poder en el despliegue de su charlatanería. Todos ellos son rechazados socialmente; se buscan entre ellos conscientes de su propia diferencia. En la noche se encuentran más libres, fuera del juicio humano. El salón de Nora es prueba de ello: "It was the "paupers" salon for poets, radicals, beggars, artists, and people in love; for Catholics, Protestants, Brahmins, dabblers in black magic and medicine" (N, 50)

El salón de Nora lo admite todo y nos evoca los ambientes que rodearon el período juvenil de D.Barnes. El rechazado puede ser de cualquier raza, religión, y orientación sexual e incluso un inadaptado social. Guido, hijo de Felix y Robin, es un claro ejemplo de esta situación. Matthew le dice a Felix que no utiliza la palabra "maladjusted" cuando se refiere a Guido "in the derogatory sense at all; in fact my great virtue is that I never use the derogatory in the usual sense" (N, 116-7) El doctor O'Connor se incluye a sí mismo en esa familia de seres inadaptados.

Robin también forma parte de los excluidos; reprocha a Nora sus intentos de cambiarla que le hacen sentirse culpable. El germen puritano de Nora es el origen de la perversidad de Robin. Ella, por el contrario, se solidariza con las prostitutas a las que se les ha negado la felicidad: "They are good; they want to save us!" (N, 144)

La conciencia transgresora de la novela avanza por medio de distintas vías. En capítulos anteriores mencionamos la ruptura tanto lingüística como estructural de la obra, de acuerdo con la corriente modernista del momento. Dentro de los aspectos temáticos se incorporan la inversión del género y el lesbianismo

como elementos heterodoxos con un fondo unificador y la noche como estrategia para sacar a luz lo oscuro del género humano. La mentira y la confusión son indicadores de un orden estricto de valores que domina la novela. Además de la condena implícita de la perversidad, en la novela predomina un claro elemento paródico.

El humor impregna la novela a través de las continuas paradojas y contradicciones que transcurren en ella. El elemento subyacente de condena se transforma en el del ingenio (Pochoda 1976, 180). La risa como arma transgresora tiene su origen en el elemento popular grotesco que aparece en las novelas del escritor satírico francés Rabelais del siglo XVI y cuya ruptura sobrevive en el mundo del circo.<sup>4</sup>

El mundo del teatro y del carnaval son también comunes en *Nightwood*. En estos ambientes se celebra un nuevo lenguaje transgresor que también asume las funciones corporales. El alma y el cuerpo se unen en una alquimia liberadora que celebra la vida. Según Marcus, el motivo fecal utilizado proviene de Victor Hugo y de su evocación de la higiene en *Notre Dame de París* (1831) cuyo origen se remonta al realismo grotesco rabelaisiano (Marcus 1991b, 225) El objetivo es mezclar lo profano y lo noble; el rey y el excremento. El cuerpo es la mayor y última verdad. En la novela, Matthew se hace partícipe de la regeneración que produce el lenguaje de sus funciones corporales. Evitarlo sería una equivocación, la limpieza puritana ha cometido un gran error;

---

<sup>4</sup> Jane Marcus utiliza para su crítica sobre *Nightwood* el método crítico de Mikhail Bakhtin en su obra *Rabelais and his World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

el anglosajón "using water, he has washed away his page" (N, 90)

El mundo del circo y del teatro son representaciones de una cultura milenaria.<sup>5</sup> En el circo, según Lévi-Strauss, pervive lo sobrenatural donde los humanos se pueden comunicar con los animales (Marcus 1991b, 248) Felix encuentra en la fastuosidad del teatro su relación con la nobleza, allí: "he had neither to be capable nor alien" (N, 11) En el circo, la seguridad se encuentra siempre en el límite de la acrobacia como ocurre con la trapecista Frau Mann. Nora mantenía contacto con el circo Denckman, en Nueva York y es allí donde conoció a Robin. Allí los animales y Robin se identifican ante la perplejidad de Nora. Nora no se integra ni en el mundo del circo ni en el del teatro, avergonzándose de su propia teatralidad cuando sufre por causa de su amor por Robin. Matthew le recuerda: "Stagetricks have been taken from life, so finding yourself employing them you were confused with a sense of shame" (N, 142)

En su conjunto, los personajes representan el potencial revolucionario del folklore. La mezcla del circo y la ópera, del estilo obscuro y del elevado, o del psicoanálisis y la religión resaltan la riqueza de la cultura como un todo inseparable. Para J.Marcus, *Nightwood* es una premonición del fascismo en tanto que éste lucha por eliminar la cultura (Marcus 1991b, 247) y, con ella, a todos los miembros que así la celebran, los parias de la sociedad.

La estética del carnaval aparece en la novela con el mismo objetivo, la inversión de valores. En el carnaval lo sagrado y

---

<sup>5</sup> Djuna Barnes conocía bien el ambiente del circo neoyorquino gracias a su trabajo como periodista en el período comprendido entre 1915-1919.

lo profano se confunden. Se exalta la alegría y lo grotesco de la vida. La alusión al carnaval es sinónimo de burla amable y acerca a los personajes a su verdadera identidad. No son lo que ellos pretenden ser sino un capricho carnavalesco. A Felix le fascina el carnaval porque en él se subvierten las jerarquías sociales: "A king is the peasant's actor" (N, 39) Para Felix y su padre Guido, el carnaval constituye la liberación de la carga histórica que ha soportado su pueblo. Felix se sentía enormemente atraído por el lujo y el esplendor que representaba el espectáculo circense y a su vez se desenvolvía en él "with a humble hysteria among the decaying brocades and laces of the Carnavalet" (N, 11)

Con el tono paródico se promueve el ambiente de locura que comparten todos los seres humanos; entre ellos no hay nadie que pueda considerarse normal, todos tienen su particular chifladura: "Isn't everyone in the world particularly swung?" (N, 155) Con el carnaval se abre un nuevo discurso que forma la voz de la resistencia y que viola los códigos.

Como apunta Dale Bauer (1988, 679), Mikhail Bakhtin en su metodología crítica privilegia la desaparición del discurso tradicional social y cultural siguiendo este paradigma. El carnaval se traslada al lenguaje literario y permite la actuación de los personajes que, de otra forma, verían restringidas sus acciones por el discurso oficial.

D. Bauer relaciona la metáfora del carnaval de Bakhtin con la crítica del género que propone en su ensayo "Gender in Bakhtin's Carnival". La creación de un nuevo marco que desdibuje los códigos y que reduzca el patrón convencional convierte a los

personajes en "subjects of their own discourse rather than objects of an official line or finalizing word" (Bauer 1988, 680) Para Bakhtin, las restricciones y las leyes componen la estructura de la vida ordinaria. Por el contrario, en el carnaval la estructura jerárquica y la desigualdad desaparecen: "All distance between people is suspended, and a special carnival category goes into effect: free and familiar contact among people" (Bakhtin 1988, 123)

Siguiendo las pautas de la metodología de M. Bakhtin, J. Marcus relaciona a su vez la dispersión social y cultural de los personajes de *Nightwood* con la tradición carnavalesca. Los personajes participan del carnaval en la medida en que luchan por suprimir los límites raciales, genéricos y de heterosexualidad. J. Marcus centra su crítica del discurso del poder restrictivo en el cuerpo convertido en objeto de carnaval de Nikka.

Al comienzo de la novela, Matthew cuenta la historia del personaje anecdótico de Nikka, "the nigger who used to fight the bear in the Cirque de Paris" (N, 16) Con ella se subvierten valores culturales de origen bíblico. De Nikka sólo tenemos la imagen de su cuerpo tatuado. El escribir en el cuerpo es romper con un poderoso tabú de la Biblia en el cual convertir la piel en página significa violar el orden simbólico (Marcus 1991b, 223) El tatuaje convierte a Nikka en la imagen de la depravación. Por todo su cuerpo tenía dibujados "rosebuds and hackwork of the devil" (N, 16) Se mezcla lo sagrado y lo profano; el diablo y el ángel de la religión con la magia, la cual viene a confirmar la teoría jansenista en la que se considera herejía la creencia en la eterna batalla entre el bien y el mal, y el reconocimiento de

la perversidad natural de la voluntad humana (Marcus 1991b, 224) Con la confirmación de esta teoría inscrita en las nalgas de Nikka se somete a burla el principio de condenación de su raza y de toda diferencia considerada como negativa.

En las rodillas de Nikka se afirma el ser con un claro matiz de humor: "Across his knees, I give you my word, "I" on one and on the other, "can," put those together!" (N, 16) El tono de burla continúa en la figura del príncipe Arturo Tudor, hijo de Enrique VII, cuyas palabras aparecen en el costado de Nikka y vienen a burlar "the great and noble British Empire" (N, 16) La descripción del cuerpo de Nikka concluye con su propia afirmación frente a la perplejidad del doctor O'Connor: "I asked him why all this barbarity; he answered he loved beauty and would have it about him" (N, 17) El tatuaje de Nikka escribe un nuevo concepto de ley que destruye el tabú de la diferencia. El arma textual es la anécdota y la burla. En la estética modernista y grotesca del tatuaje, D.Barnes se acerca al reprimido y a sus deseos inconscientes (Marcus 1991b, 227)

La "sombra" a la que hacíamos referencia en el inicio de este apartado forma parte del concepto de diferencia que se trasluce en la novela. *Nightwood* favorece la sombra a través del carnaval. Los límites exclusivos de poder no son válidos para definir al hombre. Las categorías de raza y sexo no deben restringirse a un único modelo. D.Barnes es consciente del peligro que esto supone y destruye el mito de la diferencia. Basándose en este principio, S.Benstock y J.Marcus ven en el trasfondo de *Nightwood* el ambiente que prefigura el fascismo, y que desembocará en la segunda guerra mundial.

Los personajes de *Nightwood* constituyen lo "otro", la desviación que se considera inferior y que debe ser destruida. D.Barnes pone de manifiesto el juicio erróneo frente a los excluidos como Robin y a su inocencia primitiva:

"It may be considered "depraved" by our generation, but our generation does not know everything...."One's life is peculiarly one's own when one has invented it" (N, 117-8)

*Nightwood* defiende al sujeto frente a los límites y al orden que puedan producir su insatisfacción. En la ficción de D.Barnes se inventa un nuevo desorden que, gracias al humor y a la ambigüedad de su prosa, permita abrazar la diferencia, porque el ser humano "wanted to enjoy his own "difference"" (N, 146)

#### 1.4. Conclusión

*Nightwood* es una novela que desde el momento de su publicación ha obtenido una crítica que podemos considerar irregular. El vacío crítico correspondiente a las décadas posteriores a su publicación continúa con la crítica formalista que inaugura Joseph Frank.

En la actualidad, la crítica no sólo de *Nightwood* sino del resto de su enigmática obra ha tomado distintos enfoques que atienden a aspectos como el género o el lesbianismo, rasgos que comparte Djuna Barnes con otras escritoras en el exilio. Desde estos nuevos cauces hemos intentado ofrecer nuevas perspectivas de cara a una mayor comprensión y apreciación de la novela.

*Nightwood* se ha considerado como una obra artística alejada

del canon literario. La dificultad y ambigüedad de esta novela ha propiciado aún más su rechazo por parte de los críticos. Sin embargo, podemos incluir *Nightwood* dentro de la tradición literaria europea a juzgar por las influencias y similitudes con el teatro isabelino o con el realismo grotesco francés desde Rabelais hasta Victor Hugo.

Además de relacionar la novela dentro del contexto literario, hemos intentado aclarar su complejidad formal a través del estudio de la estructura y de su división secuencial en capítulos. Tanto la estructura de *Nightwood* como el estilo parecen diseñados en un principio para esconder el fondo conceptual de la obra. Por medio de la paradoja, de términos arcaicos y, en general, del estilo epigramático, D.Barnes crea una visión compleja y ambigua de los personajes y de su función en la novela.

De acuerdo con las innovaciones que supone el movimiento modernista, D.Barnes rompe con el espacio y el tiempo en su obra al mismo tiempo que hace hincapié en la fragmentación que suponen estos conceptos. La unidad narrativa no va unida a la continuidad del espacio y del tiempo sino a la percepción de imágenes arquetípicas y del mito. A ello, se une el uso de estilo barroco que refleja a su vez la tortuosidad conceptual de la novela.

D.Barnes comparte con gran parte de las escritoras exiliadas en París en las primeras décadas del siglo el interés por el género y por una nueva definición de su sexualidad no confinada al patrón heterosexual. En *Nightwood*, el género se parodia como una construcción artificial de la cultura que perjudica a la mujer adjudicándole un comportamiento ridículo o alienante. El

género se ironiza a través de los personajes y de su travestismo; tanto en su apropiación de la ropa del sexo opuesto como optando por sus actitudes sociales dentro del código patriarcal.

La oposición genérica muestra la artificialidad que se intenta superar por medio de diversos cauces. El intento de escapar del proceso histórico se logra gracias al mito y al rumbo poético que adquiere la novela en el personaje de Robin Vote. En ella se alude al mundo animal, recurso que a su vez nos aleja de la construcción social del género. El tercer sexo se ofrece como una posible solución. Corresponde al signo genérico neutral, ni masculino ni femenino. Se representa en la novela por medio del símbolo de la "muñeca". Tiene forma femenina pero le falta vida y capacidad de expresión.

*Nightwood* plantea la ambigüedad del género. En la novela se expone uno de los dilemas principales del feminismo moderno. Por una parte, si la huída del género se puede considerar como positiva al liberar a la mujer de su restringido papel en la sociedad patriarcal o si por el contrario, el género priva en última instancia de identidad a la mujer. La respuesta que ofrece la novela es compleja, el género es motivo de crítica pero tampoco se ofrece una respuesta clara y liberadora. En este sentido, D.Barnes se muestra fiel a la realidad de la mujer que para ella se encuentra en el difícil equilibrio del trapecio entre la identidad profesional y sexual, esferas tradicionalmente separadas.

En la novela no se reescribe una identidad liberadora para la mujer. No obstante, se expone la convencionalidad del género con una doble perspectiva. El estilo elevado y mítico o el

lenguaje más crudo y bajo sirven para relativizar el concepto de género y en la mayoría de las ocasiones para parodiarlo.

El amor lesbiano, a pesar de su belleza y de constituir el eje alrededor del cual gira la novela, no se celebra en *Nightwood*. Se reproducen en él los aspectos de violencia y de condena típicos de la tradición literaria lesbiana. El amor entre mujeres es sinónimo de pérdida y de desequilibrio en parte porque imita el esquema de relación amorosa en la sociedad patriarcal tal y como Djuna Barnes la percibe. Como ya vimos, el género y la búsqueda de una nueva identidad sexual liberadora son parte de las preocupaciones de la comunidad de mujeres escritoras a la que pertenece D. Barnes. De esta forma, expresan en sus obras su propia visión del ser humano.

En *Nightwood* se propone una nueva perspectiva que relativiza el concepto de género, tan marcado en la época, y rompe con el romance tradicional al situar en el centro de la novela el amor entre dos mujeres. La tensión pasional y el afán de posesión impiden la visión positiva del amor lesbiano en el texto. *Nightwood* asume y exterioriza la condenación lesbiana por parte de la sociedad y expresa la rebelión interiorizada de la autora que le impide crear una unión amorosa positiva y equilibrada entre mujeres.

Los sueños que aparecen en la novela expresan la complejidad y la preocupación con respecto al género y a la identidad sexual. A través de ellos comprendemos cómo la relación familiar conforma la identidad sexual y el deseo amoroso. En los sueños, se crea un nuevo palimpsesto o dictado de poder. En este caso, la figura de la abuela forma un nuevo modelo que configura el universo

lesbiano, tanto en la imagen de mujer independiente que ella sugiere, como en su poder afectivo que anuncia la identidad lesbiana.

Por último, afirmamos que D.Barnes celebra el concepto de diferencia. Defiende la voz del "otro" por medio de los personajes. La afirmación del ser oprimido pasa por la aceptación del lado oscuro y escondido del ser humano. En este sentido, *Nightwood* saca a la luz el tabú para destruirlo y eliminar su condena. Los rasgos de raza, género y lesbianismo han sido omitidos o explícitamente apartados por el poder. En la novela, los seres marginados de la sociedad se convierten en protagonistas. Distintas estrategias ayudan a formar el universo de los "miserables", como son el mundo de la noche, el teatro, el circo y el carnaval.

El tabú ancestral que prohíbe la mezcla es motivo de burla y termina por destruirse en la novela. Como afirma J.Marcus, en *Nightwood* se crea una narrativa que abraza la diferencia. D.Barnes ironiza frente a este concepto utilizando la ambigüedad. Como novela modernista, *Nightwood* está impregnada de la visión que como mujer experimenta su autora con respecto a la sociedad que juzga su obra.

Para finalizar, D.Barnes comparte una serie de objetivos con la mayoría de las escritoras modernistas de su círculo y que podemos resumir en dos apartados: la innovación formal y estilística y el intento de buscar una nueva identidad liberadora para la mujer.

## 2. *Ladies Almanack*

Si comparamos *Ladies Almanack* (1928) con la obra anterior de Djuna Barnes podemos afirmar que existe poca similitud, o por lo menos, que aparentemente estamos ante otra actitud radicalmente distinta frente a la obra artística. Tanto *Ladies Almanack* como *Ryder* (1928) se publican en el mismo año. La diferencia entre estas dos obras estriba fundamentalmente en el carácter secreto y de culto de *Ladies Almanack*, la cual está dirigida a un público muy restringido, el círculo de la escritora Natalie Clifford Barney en París. En su época de exilio literario en París, Djuna Barnes vive junto con otras escritoras en el área situada en la orilla izquierda del río Sena. En *Ladies Almanack* aparecen escritoras o amigas que frecuentan el salón literario de Natalie C. Barney, entre las que se encuentran, Romaine Brooks, Dolly Wilde (sobrina de Oscar Wilde), Jannet Flanner, Solita Solano, Mina Loy, etc.

Las aproximaciones críticas a esta obra tan breve han sido y siguen siendo muy variadas. *Ladies Almanack* ha llamado la atención de los críticos de formas muy diversas. Las críticas muestran todo un panorama de opiniones que van desde los que se escandalizan por el contenido o por la forma, hasta los que admiran profundamente la innovación radical que se plantea en tan pocas páginas. *Ladies Almanack* provoca de todo menos indiferencia, siempre y cuando se haya conseguido descifrar o entender el sentido de una obra que requiere infinitas horas de

estudio. Por nuestra parte, podemos afirmar que, debido a la extrema complejidad de *Ladies Almanack* hemos tratado de adentrarnos con un mayor empeño en ese laberinto total con el objeto de descifrar hasta donde podamos el enigma que supone dentro de la obra de Barnes, y a su vez proponer nuestro enfoque frente a las diversas interpretaciones que se han hecho de esta obra.

### 2.1. En fase experimental

En *Ladies Almanack* destacan, en primer lugar, la forma y el lenguaje inéditos. La estructura está compuesta por doce capítulos que corresponden exactamente a los meses del año. Se vuelve así a la tradición medieval del almanaque (Kannestine 1977, 55). La elección de esta forma no es casual, el almanaque permite la mezcla de estilos, puesto que desde un principio este género supone la combinación de registros de fiestas, santorales, fenómenos astronómicos, pronósticos del tiempo.

El término "almanack" es de origen árabe y su significado se transformó progresivamente hasta llegar a denominar el tiempo atmosférico, que en realidad se ajusta a la variedad de estilos y al modo cambiante de sus personajes femeninos. El almanaque, sin embargo, evolucionó como género en el siglo XVIII, constituyendo un preludio de las revistas modernas. Reunía informaciones variadas de interés general junto con curiosidades de carácter más ligero o intrascendente con el fin de entretener. Constituía un sustituto de lectura frente a obras consideradas más serias.

*Ladies Almanack* se apropia de la estructura y de la tradición del almanaque para uso de las mujeres. Se convierte en literatura lo que en un principio estaba diseñado para ser un diario. El ingenio fluye libremente por las páginas de este pequeño libro del que se nos dice que es un almanaque. Gracias a su uso, la autora consigue zafarse de los géneros literarios delimitados por la crítica moderna para crear algo nuevo. Esa novedad consiste fundamentalmente en la experimentación lingüística y en la mezcla de estilos y formas hasta llegar a convertirse en un auténtico *collage*.

No sólo el almanaque nos transporta a la época medieval, sino también el uso de ilustraciones. Djuna Barnes se convierte en una "iluminadora" medieval en *Ladies Almanack*. Este uso de dibujos se repite en su obra publicada en ese mismo año, *Ryder*, con la que guarda una gran similitud, especialmente en los aspectos formales. Cada mes del almanaque cuenta con un dibujo en cierto modo ilustrativo del tema de cada uno de los capítulos.

La introducción viene precedida por cuatro ilustraciones, además de otros dibujos intercalados en cada mes. El almanaque finaliza con otro dibujo. Sobresale en estas ilustraciones el arcaísmo de las figuras, la falta de perspectiva, la elección de lo que James Scott denomina tipos en lugar de personajes (1976, 81), los animales con propiedades humanas, los ángeles y querubines, la absoluta predilección por figuras femeninas, la mezcla de lo religioso y lo profano, la religión y el zodiaco, la inclinación por la astrología, y el uso de parafernalia tomada del catolicismo (véase apéndice).

Las imágenes que enmarcan el texto son importantes por sí

mismas y le añaden a su vez un carácter arcaizante y fantástico que envuelven al lector, junto con su lenguaje, en un enigma casi irresoluble. De aproximadamente mil copias que se imprimieron en 1928 de *Ladies Almanack*, las primeras cincuenta fueron coloreadas a mano por Barnes y distribuídas, junto con sus amigas, a su círculo restringido en París. Tendrían que transcurrir cuarenta y cuatro años hasta su publicación en 1972 por Harper & Row en Nueva York.

Barnes no firma esta obra con su verdadero nombre sino con un sinónimo, "A Lady of Fashion". Se favorece por tanto el anonimato y, este hecho, junto con el rechazo de la autora a su publicación en 1928, contribuye a aumentar el enigma de este libro dirigido a un público conocido que compartía muchas de sus inquietudes. *Ladies Almanack* está, por lo tanto, repleto de referencias secretas que tan sólo podían entender bien el círculo de escritoras que frecuentaban el salón de Natalie C.Barney. Es de suponer que tanto el lenguaje como el sentido del humor serían mucho más asequibles a este grupo de mujeres por estar dirigido a ellas. Si bien el lector moderno puede adivinar gran parte de esta maraña lingüística, a veces se le escapan algunos giros estilísticos, juegos de palabras, etc.

La crítica de *Ladies Almanack* durante los años setenta y gran parte de los ochenta se centra principalmente en los aspectos formales del texto. J.Scott (1976), L.Kannestine (1977) y C.Plumb (1986) han elaborado sus críticas basándose casi exclusivamente en los aspectos estructurales de esta obra. Un análisis más profundo que atienda a aspectos culturales relativos a la mujer vendrá de la mano de la crítica feminista de Susan

Sniader Lanser (1979), Shari Benstock (1986) o Karla Jay (1991) entre otras. De todas formas, resulta imprescindible atender a la forma de *Ladies Almanack* si queremos adentrarnos en el sentido y en el posible objetivo de Barnes al escribir una obra tan densa, de múltiples significados aparente y deliberadamente contrarios entre sí. Tanto la estructura como el lenguaje constituyen un continuo guiño deliberado al lector.

### 2.1.1. Influencias

Gran parte del vocabulario y de las estructuras que aparecen en esta obra pertenecen al pasado lingüístico o literario en lengua inglesa. Así, James Scott (1976, 82) señala la influencia de Shakespeare en oraciones como "parting is such sweet sorrow", "if all's well, then ends well all ends up!" y el nombre humorístico del personaje "Doll Furious" que recuerda a "Doll Tearsheet" en la segunda parte de *Henry IV* (1598)

Con relación a los nombres de claro carácter humorístico que aparecen en el texto, Barnes debe muchos de ellos a la "comedy of Manners". La tradición del discurso en extremo intelectual e ingenioso de este género narrativo se ajusta al estilo satírico de Barnes. Al igual que en este género, Barnes se ocupa de los usos sociales y de los requisitos de los personajes a la hora de ajustarse a un cierto rol social. Algunos de ellos no se encuentran a la altura de las circunstancias, ya sea como participantes del círculo social de Natalie C. Barney o como creyentes en el nuevo credo de lesbianismo creado por la anfitriona del grupo. El argumento de *Ladies Almanack*, al igual

que en la tradición de la "Comedy of Manners" puede referirse al amor ilícito, o a un tema escandaloso acompañado de comentarios punzantes sobre debilidades o extravagancias de los personajes.

El apogeo de este género tuvo lugar en Inglaterra en el período de la Restauración. A finales del siglo XIX, Oscar Wilde continúa con esta tradición de argumento complicado y diálogo epigramático. Barnes conocía la obra de Wilde, como sabemos por la influencia que tuvo en una de sus primeras narraciones, "What Do You See, Madam?" recopilada en *Smoke and Other Early Stories*, donde se hace referencia a la obra *Salomé* (1893). Además del tono intelectual y de los incesantes juegos de palabras, Barnes utiliza nombres sugerentes para los personajes, "Duchess Clitorea, Patience Scalpel, Señorita Fly-about, o Maisie Tuck-and-Frill".

### 2.1.2. Lenguaje y discursos

Los nombres, en su mayoría compuestos, consiguen un efecto cómico gracias a la aliteración, como ocurre con los nombres, Lady Buck-and-Balk, Tilly-Tweed-in-Blood, Bounding Bess y Daisy Downpour. Además de los personajes que constituyen la obra, existen referencias a figuras históricas, la mayoría femeninas; entre ellas podemos destacar a la poetisa Safo, emblema de la escritura lesbiana y a Jezabel, personaje bíblico arquetípico de la supuesta maldad femenina.

El lenguaje referido a la mujer es muy variado. Algunos de los términos utilizados no se pueden fechar, tal y como señala Scott (1976, 82). Entre las palabras que representan a la mujer

destacaremos "baggage", "Babes", "Madame", o "girl". Algunos de los términos son claramente despreciativos como ocurre con "sluts", "wench", "crone" y "scallion". Otros, por el contrario, ensalzan la condición de la mujer al referirse a ella llamándola "Jade". Se crean nuevas palabras o expresiones relacionadas con el mundo animal como "land hogs" (Scott 1976, 82). De acuerdo con éste, las mujeres pueden relacionarse con el mar y entonces son "sea-cattle" o "fish of earth" (LA, 82) En ambos casos, se incide en el aspecto irracional o de animalidad de la mujer y en la falta de una esfera real para su desarrollo, que tiene que existir en un medio ajeno al suyo. Es un tema relevante para Barnes y que aparece en su obra posterior *Nightwood*.

Asimismo, si las mujeres son lesbianas se convierten en "Members of the Sect" o en "one of us" (Scott 1976, 82) Ambas expresiones dejan clara la discriminación que la sociedad ejercía sobre la homosexualidad entre mujeres y la reclusión a la que voluntariamente se somete el grupo de mujeres escritoras que aparecen plasmadas en *Ladies Almanack*. Se alude al período menstrual de manera convencional como un hecho cambiante de la mujer y se utilizan los términos "changes", "moons", "months", "seasons", "distempers", "equinoxes", "feminine tides", y de forma humorística son también ocasiones "to sit them on a stack of blotters" (LA, 82)

El tono paródico narrativo debe mucho a las descripciones de los personajes caracterizados como tipos y despojados casi por completo de humanidad. De esta manera, se expresan las distintas partes del cuerpo de la mujer como si la autora se refiriese al ganado. Algunos de estos vocablos recogidos por Scott (1976, 83)

son "hinder" and "fore" parts, "quarters", "haunch", "reins", "butt", "buttock", "flank", "joint" and "hip". Sin embargo, el sexo de la mujer, por lo general, evoca un lenguaje más imaginativo. Existe una variadísima gama de acepciones, entre las que se encuentran "pansy field", "garden of Venus", "pelt", "Tarn of Temptation", "Jollies".

La creatividad en el lenguaje se muestra en especial en las expresiones utilizadas para referirse a los genitales femeninos que pueden ser un "hollow tree", "missing door", "Windy space", "cave's mouth", "rowdy part", "way-in", "cow's trough", "great gap", "nothing", "empty hack", "toll-gate", "turn-stile", "door-lock", "key-hole" y "Breach-String-Alley". En la mayoría de estos términos predomina la noción de vacío, de ausencia de órgano a diferencia del correspondiente masculino. Se describe lo femenino partiendo de lo masculino y de su ausencia. De esta forma queda abierto el posible juego lingüístico en torno a la identidad sexual de la mujer en un mundo exclusivo de mujeres. Otros términos más concretos que se refieren a las zonas íntimas de la mujer son "Whorls and crevices", "organs", "escutcheon", "bush", "nook", "wound", "spot", "zone", "Alley", "path", "burrow", "furrow", (LA, 83) y relacionadas con el agua y la humedad, "wallow" y "ditch".

En contraste, y por ello no de menor importancia, los genitales masculinos aparecen con escasa frecuencia. El órgano masculino se menciona como la falta que de él tiene la mujer. Así el cuerpo femenino no tiene "tools for the trade" (LA, 83) No obstante, estas herramientas se sustituyen en el mundo de la mujer por "finger tip", "tongue", "nose-length" o "underlip". La

imaginación sustituye la "falta" de la mujer que tiene que soportar el nacer sin "a trifle", "inch" o "item". Las escasas referencias masculinas se asocian a sus genitales, "testicles", "weights" y a otras funciones más tradicionales asociadas al hombre como "carrying of coals" o "lifting of Beams" (LA, 83)

Las relaciones sexuales entre mujeres ocupan gran parte del almanaque. El lenguaje para referirse a ellas es siempre, en mayor o menor medida, metafórico. Las acciones se plasman en verbos regulares en infinitivo con significados tan distintos como los siguientes, to "burn", "pinch", "bring", to be "laid, thrown and branded", to "wean", to "floor", to "lay on, charge and retreat", to "thaw", to "come", o "roost", to "climb backward", o to "mislay", to "Tamper with", to "bring to rights", to "spend oneself' to "Toledo", to "blow bright", to "foul", to be "all thumbs", to "bite the pippin", "ride", "trifle", o "come down upon". Además de verbos, Barnes utiliza frases nominales para sugerir el acto sexual entre mujeres. Así por ejemplo encontramos las siguientes expresiones: "kneeling-to", "Fal-lal," one's "true bite", y "slips of the tongue". Vistas en esta posición durante el acto, las mujeres son "branch-to-branch", "bosom-to-bosom", "braid-to-Braid", "Womb-to-Womb", en cuyas expresiones observamos la repetición de vocablos que sugieren la igualdad más absoluta reflejada en un espejo, lo cual nos aproxima a la idea del amor lésbico que aparece en *Ladies Almanack* y que se repite en la relación lesbiana de *Nightwood*; "A man is another person, a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own" (N, 143)

La identificación total que surge de la relación lésbica de

acuerdo con estas parejas nominales contrasta con las expresiones que, aún refiriéndose a ellas durante el acto sexual, sin embargo evocan distancia y un juicio negativo o de condena. De acuerdo con estas expresiones, las mujeres son "a trembling tandem", "Smack-of-astride", "the Rag-Tags of Sodom", "the flaps of Gomorrah", o "the wash of the World" (LA, 83). Por otra parte, si atendemos a los usos de verbos y frases verbales, observamos que describen a la mujer de acuerdo con acciones entre las cuales éstas se ven como "spit" o "unspit", "bedded", "haggard at both ends", "melted", o "my way hung". Las mujeres constituyen un problema difícil de definir y por lo tanto se las denomina como a "much thumbed mystery", a "rumpled meaning", "back mated", o "front to front", "high strung", o "low lying". El clímax en la relación lésbica se denomina "the Oh!" cuando ellas son "brought forward", "to a certainty", "up to the standard", o como "Brooks to churning" cuando experimentan a "beautitude" o "pain" (LA, 84)

El uso innovador del lenguaje en *Ladies Almanack* es constante a lo largo de la obra. Barnes experimenta con las palabras transformando su significado. Y es precisamente el uso de términos del lenguaje estándar con un objetivo específico lo que confiere a la obra un significado especial. Sin embargo, no podemos pretender describir su estilo de manera definitiva, puesto que el objetivo que se propone Barnes es el juego con el lector a través de metáforas, oxímorons, invenciones de palabras, etc. La mezcla de estilos es otra meta para Barnes y el resultado es la yuxtaposición de un lenguaje vulgar con un lenguaje urbano e ingenioso.

La complicación formal derivada de la combinación de

diferentes estilos se une a las diferentes épocas de las que proceden un gran número de los vocablos y estructuras verbales usados en *Ladies Almanack*. James Scott (1976, 84) deriva la estructura de las oraciones del texto de las "Comedies of Manners," y de autores como William Wycherley, William Congreve, y otros dramaturgos de la época de la Restauración. El uso frecuente de términos inventados unidos con guiones es difícil de fechar, aunque es probable que provenga de comienzos del inglés medio. En suma, podemos destacar la innovación del lenguaje y de sus estructuras como un fin en sí mismo que destaca sobre un posible argumento o sobre la relevancia de los personajes como sería de esperar en la narrativa realista. De acuerdo con esta tendencia, coincidimos con L. Kannestine (1977, 52) cuando afirma que el estilo de *Ladies Almanack* vuelve su vista al pasado literario anterior al realismo, cuando en la narrativa y en las historias predominaba la fantasía y la ornamentación. Al igual que el texto propiamente, las ilustraciones nos hacen retroceder a la tradición naïve del artesano anterior a la representación figurativa.

Barnes no parte de cero en su experimentación con el lenguaje y los géneros literarios. Sus referencias al pasado cultural, histórico y literario son abundantes. El resultado es fascinante en cuanto a la innovación radical de la forma literaria. El lector está obligado a comprender las referencias culturales como un requisito indispensable si verdaderamente quiere captar un posible mensaje en el texto. En un intento de relacionar la creación estilística de *Ladies Almanack* dentro de la época de la autora y de las corrientes literarias modernistas,

Jack Hirschman estudió la influencia de la obra de James Joyce en Djuna Barnes (Kannestine 1977, 48) En una de las primeras tesis doctorales sobre la autora publicada en 1962, J.Hirschman afirma que el estilo más puramente innovador de Barnes, donde predominan las acrobacias verbales, las variedades rítmicas e incluso las imágenes, está influído de una forma directa por la obra de J.Joyce *Work in Progress* (posteriormente *Finnegans Wake* (1939)) tal y como apareció en *transition*, revista literaria en la cual Djuna Barnes también publicó sus trabajos. J.Hirschman, además de intentar mostrar la influencia de J.Joyce, afirma que en la obra de Barnes falta esa habilidad para orquestar la novela y que además no sigue un principio coordinador básico como la obra de Joyce (Kannestine 1977, 49) Si bien no podemos negar esta influencia que parece haber sido mutua entre Joyce y Barnes, sí podemos defender la originalidad del propósito de la autora. Su objetivo no es crear una novela con un hilo conductor, sino todo lo contrario. Romper los moldes literarios anteriores y crear una narrativa compleja cuyo principio es el desorden es constitutivo de este almanaque que nunca fue concebido para ser una novela.

*Ladies Almanack* no pretende ser una novela ni tampoco su autora se dirigió a un público amplio con esta obra. De acuerdo con su editor (Lanser 1991, 156), aunque el libro estaba escrito en una lengua extranjera para el público francés, era tan amenazador que su distribuidor se negó a la publicación y por consiguiente, los escasos ejemplares del libro se vendieron por las calles de París. El aspecto revolucionario de *Ladies Almanack* es evidente desde los elementos formales. En esta obra de tono picaresco y de burla se parodian, como señala Susan Sniader

Lanser en su excelente trabajo sobre *Ladies Almanack* (1991, 157), vidas de santos, odas, oraciones, nanas, alegorías y mitos, al igual que ha sucedido en la historia literaria desde la Biblia hasta *Finnegans Wake*. El uso de ilustraciones de querubines barrocos, de lo grotesco medieval, zodíacos feminizados, caricaturas sexuales y otros emblemas arcaicos tienen como resultado el pastiche que desafía la definición de género. Susan Sniader Lanser define este nuevo género resultante como "satiric wiggling" ("rapapolvo satírico") (1991, 157)

El mensaje que se nos transmite a través de este lenguaje críptico y evasivo es, por necesidad, ambiguo. La complejidad se nutre de la mezcla continua de distintos registros; el inglés moderno común se intercala con el inglés estilizado de la época isabelina. Las metáforas se suceden con frecuencia, muchas de las cuales no contienen un significado o sentido aparente. Asimismo, podemos destacar el uso repetido de letras mayúsculas en la mayoría de los nombres y de algunos adjetivos y verbos, lo cual hace que el texto parezca a su vez "Ancient and Fantastical" (1991, 158) según describe Susan S. Lanser. La utilización de mayúsculas comienza en el prólogo de *Ladies Almanack* y se repite a lo largo del libro produciendo un efecto mágico;

"Now this be a Tale of as fine a Wench as ever wet Bed, she who was called Evangeline Musset and who was in her Heart one Grand Red Cross for the Pursuance, the Relief and the Distraction, of such Girls as in their Hinder Parts, and their Fore Parts,..." (LA, 6)

Además del léxico y estilo innovadores, hemos de destacar la variedad de discursos que aparecen en la obra y que

contribuyen a la complejidad y experimentación mencionadas con anterioridad. Abundan las preguntas retóricas intercaladas en el texto; "Be she not the Woman who is of so vain and jealous a Nature that do what you will you cannot please her, and mention this or that, she is not contented?" (LA, 36)

Aparecen con frecuencia oxímorons creando un efecto epigramático, gracias al significado contradictorio de palabras con acepciones aparentemente opuestas pero que en esta obra adquieren un sentido especial. En el capítulo dedicado a la mujer y que corresponde al mes de septiembre, la narradora se refiere a la mujer en general exponiendo una paradoja; "She was not fashioned to swim in Heaven, she is a Fish of Earth, she swims in Terra-firma" (LA, 56) Asimismo, el personaje de Evangeline Musset cuando cumple treinta años se comporta como lo haría un hombre, según palabras del texto, convirtiendo a la prostituta en amante, "like all men before her, made a Harlot a good Woman by making her Mistress" (LA, 17)

En conjunto, podemos observar como *Ladies Almanack* se teje a base de mensajes codificados y contradictorios entre sí. S.S.Lanser se refiere a la multiplicidad de estilos, códigos, lenguajes, mensajes, etc, exponiendo la idea de un texto que habla en diversas "lenguas" (Lanser 1991, 158), enfatizando la idea de pluralidad y por tanto, rechazando la uniformidad. Veremos en apartados posteriores cómo las diversas "lenguas" utilizadas se corresponden directamente no sólo con la mezcla y destrucción de géneros literarios, sino también con la variedad de concepciones de mujer, de tal forma que la noción de mujer sea imposible de definir.

Atendiendo a la estructura de este "almanaque", observamos distintos modos de discurso que, al combinarse, contribuyen a su disposición laberíntica. Entre otros, S.S.Lanser (1991, 158) distingue en primer lugar los segmentos narrativos que cuentan la historia de Evangeline Musset y su círculo de personajes con nombres alegóricos. A este tipo de discurso corresponden los pasajes más accesibles para el lector. Por ejemplo, en el capítulo tercero, correspondiente al mes de marzo, dos mujeres inglesas Lady Buck-and-Balk y Tilly-Tweed-In-Blood discuten, a la vez que defienden la idea del matrimonio entre mujeres ante Evangeline Musset;

"Therefore we think to bring the Point to the Notice of our Judges, and have it set before the House of Lords. For when a Girl falls in Love, with no matter what, should she not be protected in some way, from Hazard, ever attending that which is illegal?" (LA, 19)

Las declaraciones de distintos personajes junto con la biografía de Evangeline Musset constituyen el único posible argumento de la obra. Podemos establecer este modo narrativo como el hilo conductor principal.

En segundo lugar, destacaremos el uso de secuencias que muestran un mundo imaginativo amazónico de mujeres varoniles. En este tipo de discurso encontramos canciones como la nana de marzo dedicada a la "dama de una dama", escrita con pentagramas musicales e ilustrada dentro de un marco con flores;

"Run bird bright eye cleave thy mo-ther/ with swift so-  
rrow/ berry on the branch to mo-rrows mo-rrow/ stiff  
winy take space grief is but a bird inch/ on thy mo-  
ther's face/ who shall remember thee, three turns '

round the tree?" (LA, 21)

La canción ha sido compuesta por Evangeline Musset y se encuentra en medio de una disertación acerca de la importancia de la libertad para la mujer y de la necesidad de que abandone los antiguas tradiciones asociadas con la madre. Asimismo, se aborda el tema de la diversidad del concepto de mujer y la defensa del amor lésbico en el poema que cierra el mes de septiembre. "Lists and Likelihoods" es el título del poema en el cual aparece una larga lista de nombres atribuidos a distintas mujeres entre los que se encuentran, "Vixen", "Hussy", "Jockey", "Tamer", "Sister Twins", "Virgin" y "Queen". Por último, se ensalza entre signos de admiración el amor entre mujeres; "And all the Tides prognosticate/ Not much of any other State!" (LA, 60) Además de nanas y canciones, el mito también tiene la función de modificar el discurso patriarcal para dirigirlo hacia fines ginocéntricos. Uno de los mitos más relevantes en *Ladies Almanack* corresponde al de la creación. Los ángeles se corresponden en el texto con los signos del zodiaco y la gestación del mundo tiene lugar en nueve meses. Transcurrido este período de tiempo, se crea la primera mujer (y ser humano) a partir de un huevo que, al caer en la tierra desde el cielo, se quiebra y del cual surge la primera mujer "with a Difference" (LA, 26) El mito del universo creado por el padre se sustituye por el de la madre; "After this the Angels parted, and on the Face of each was the Mother look. Why was that?" (LA, 26)

El hecho de intercalar en el almanaque estas secuencias que interrumpen de algún modo la historia de Evangeline Musset y su

círculo tiene como objetivo desviar al lector hacia otros géneros literarios creando la sensación de estar frente a un collage. La estructura disruptiva o de ruptura del relato muestra la intención de transformar un discurso patriarcal en otro donde la diversidad de la mujer sea protagonista de sus propios mitos. Los medios utilizados son múltiples, desde la experimentación con los géneros literarios y el lenguaje, hasta la parodia del sistema patriarcal cuyo origen se basa en el mito de la creación bíblico. Este método subversivo de Barnes basado en la parodia del discurso patriarcal casi anticipa, de acuerdo con S.S.Lanser, (1991, 158) la llamada de las mujeres al debate radical promovido por Monique Wittig en 1971 con su obra *Les Guérrillères*.

Por último, encontramos un tercer modo de discurso asentado en comentarios sobre cuestiones de tipo social y filosófico. Aunque este discurso no predomina en *Ladies Almanack*, sin embargo da lugar a los pasajes de mayor ambigüedad y complejidad del texto. A pesar de encontrarse entretnejidos a lo largo de la obra, podemos señalar el uso de este tipo de comentarios dirigidos al lector en el capítulo correspondiente al mes de julio y que comienza con la decisión por parte de la autora de escribir acerca del amor entre mujeres; "The Time has come, when, with unwilling Hand, I must set down what a woman says to a Woman and she be up to her Ears in Love's Acre" (LA, 42) En este capítulo se explora el amor lésbico considerando la perspectiva histórica, es decir, la no existencia de referencias en el lenguaje del amor entre mujeres, predominando sin embargo la pasión entre seres de diferente sexo;

"To the Ancients, Love Letters and Love Hearsay (though how much Luck and how much Cunning this was on the part of the Outrunners in the Thickets of prehistoric probability, none can say, for doubt me not but from Fish to Man there has been much Back-mating and Front to Front, though only a Twitter of it comes out of the Past) were from like to unlike" (LA, 43)

Además de esta crítica de la ausencia de una tradición lesbiana en la historia, se añaden en el capítulo del mes de agosto otros comentarios relativos a la naturaleza múltiple de la mujer y a la imposibilidad de acotar el mundo femenino a una definición. De esta forma, se combate la idea esencialista en torno a la mujer y se sustituye por una amalgama de tipos diferentes entre sí. Los intentos de definir a la mujer parten del discurso predominante patriarcal que Barnes pretende descomponer;

"Some have it that they cannot do, have, be, think, act, get, give, go, come, right in anyway. Others that they cannot do, have, be, think, act, get, give, go, wrong in any way, others set them between two Stools saying that they can, yet cannot, that they have and have not, that they think yet think nothing, that they give and yet take, that they are both right and much wrong, that in fact, they swing between two Conditions like a Bell's Clapper, that can never be said to be anywhere,..." (LA, 48)

El mensaje que se transmite en el texto es, en la mayoría de los casos, contradictorio y perteneciente a un código cerrado dirigido a una audiencia concreta. Estos tres modos de discurso analizados respectivamente, narrativo, mítico y filosófico, aparecen intercalados en la obra y favorecen la fragmentación y ruptura que se pretende conseguir. La complicación estructural y de contenidos resultantes, tanto del lenguaje como de los

distintos modos de discurso utilizados, adquiere a medida que avanza la obra una creciente complejidad. El mensaje aumenta en densidad y radicalidad a la vez que se encubre.

*Ladies Almanack* supone un esfuerzo experimental magnífico. Con esta obra Barnes despega definitivamente del realismo en busca de otras etapas o estilos más afines a su objetivo. Nos encontramos ante un lenguaje críptico de una gran riqueza intelectual en cuyo mensaje merece la pena profundizar. Al estudiar los elementos formales de *Ladies Almanack* notamos cómo detrás de cada innovación existe una intención radical de transformar el discurso literario y de alejarlo de cualquier límite o definición. En apartados posteriores estudiamos la crítica indirecta, aunque radical, que subyace en el texto y en la cual intentamos adentrarnos tomando como principio el elemento sustancial de la parodia que, a nuestro juicio, es la base de su obra experimental.

## 2.2. El género y la identidad lesbiana

"The very Condition of Woman is so subject to Hazard, so complex, and so grievous, that to place her at one Moment is but to displace her at the next" (LA, 55)

La percepción genérica de *Ladies Almanack* por parte de la crítica feminista alterna entre dos polos opuestos. Por un lado, la celebración del universo femenino y del lenguaje de mujer, según se deduce de las críticas de Susan Sniader Lanser (1979), Shari Benstock (1986) o Mary Lynn Broe (1990) y, por otro lado, las críticas de James Scott (1976) o Karla Jay (1991), los cuales

no ven en la obra una defensa de la mujer, sino una obra que parodia y fustiga los abusos sexuales desde la perspectiva de una intrusa excluida del círculo de Natalie C.Barney. Llegar a una conclusión no es nada fácil, puesto que el texto modernista y experimental en *Ladies Almanack*, como ocurre en la mayoría de la obra de Djuna Barnes, se muestra con todas sus contradicciones y paradojas que pueden favorecer ambas críticas.

A nuestro modo de ver y de acuerdo con el texto, se nos indica el peligro que conlleva la clasificación exhaustiva. Es una técnica que podemos considerar patriarcal y gracias a la dualidad que ésta ha establecido, se ha encasillado a la mujer dentro de las categorías del Otro. Judy Louise Wolfe (1985, 12) observa de acuerdo con Jacques Lacan, cómo en la cultura patriarcal lo femenino siempre es considerado como secundario, la excepción de la norma y del estándar considerado como masculino. En *Ladies Almanack* se subvierten las categorías patriarcales y no de una forma sistematizada o lineal sino indirecta y punzante. Se ataca lo patriarcal utilizando lo que denomina Elyse M.Blankley (1984, 205) como una "guerra de guerrillas" constituída por pequeños ataques unidos por una premisa radical.

El objetivo último en esta obra es la ruptura, a través de la parodia y de la experimentación, llevada a cabo como un juego que tiene una gran connotación subversiva. El resultado es un paraíso femenino independiente de la esfera del padre donde prevalece la supremacía de la palabra femenina. Este acto creativo y único de la mujer escritora ha sido denominado como *partenogénesis* femenina de acuerdo con E.M.Blankley (1984, 45),

acto a través del cual cada mujer favorece la procreación sin fertilización en el acto de escribir.

*Ladies Almanack* no es un texto poco trascendente como parece sugerirnos su autora en la introducción a su obra, sino que está constituido por múltiples y densas capas de pastiche literario basado en la copia y parodia de géneros literarios o populares anteriores. El almanaque, las ilustraciones, el zodíaco, o la parafernalia religiosa se unen formando un texto íntegramente heterogéneo pero con un hilo común, la historia peculiar de Evangeline Musset según nos la describe Djuna Barnes.

La historia de Evangeline Musset forma el escaso hilo argumental de una obra donde, en realidad, el lesbianismo constituye el tema principal. Djuna Barnes revoca la idea de lo lesbiano como algo decadente y lo transforma a través del ingenio, la inteligencia y la vitalidad de la protagonista Evangeline Musset y de la mayoría de los personajes. Evangeline Musset defiende de una forma atrevida su nueva definición del género. Se observa en ella y en el texto en su conjunto el espíritu anárquico que se rebela contra la autoridad patriarcal.

*Ladies Almanack* crea la posibilidad de un nuevo territorio, tanto físico como mental para las mujeres, que había sido tradicionalmente ignorado. El lenguaje favorece el cuerpo de la mujer y es en muchas ocasiones obsceno, como señalamos en el apartado anterior. A través del lenguaje lesbiano se supera la importancia dada al falo en la sexualidad al encontrar las mujeres un sustituto en sí mismas;

"And why is it no Philosopher of whatever Sort, has discovered, amid the nice Herbage of his Garden, one

(soothing unguent) that will content that Part, but that from the day that we were indifferent Matter, to this wherein we are Imperial Personages of the divine human Race, no thing so solaces it as other Parts as inflamed, or with the Consolation every Woman has at her Finger Tips, or at the very Hang of her Tongue?" (LA, 6)

El texto apunta, a través de juegos de palabras, al hecho de que el pene no puede consolar ni satisfacer a las mujeres de la misma forma en que ellas lo pueden hacer entre sí. Al rechazar las ofertas, tanto metafóricas como literales del jardín masculino, se establece la predilección por el cuerpo femenino. En *Ladies Almanack* se crea un mundo de posibilidades donde las lesbianas son trozos del árbol de la vida y el intercambio de "éxtasis de sus exfoliaciones" (LA, 12) es independiente del tronco y de todo lo que él representa; el patriarcado, la familia y la historia. Dame Musset observa un jardín en cuyo centro crece "the Tree so cut of Life, that the Branch turned to the Branch, and made of the Cuttings a Garden of Ecstasy" (LA, 12)

La exaltación del cuerpo femenino no es el único objetivo, sino una opción para la mujer. Masie Tuck-and-Frill, uno de los personajes más sabios y cuyo oficio es el de partera, nos indica que las limitaciones del cuerpo o de la maternidad también pueden ser superadas por la imaginación femenina (Blankley 1984, 197) La mente y su poder creativo superan al cuerpo y sustituyen al útero y a la continuidad familiar. Las mujeres, de acuerdo con Masie, poseen el poder de transformar, a través del lenguaje y de la *partenogénesis* femenina, el triunvirato patriarcal del padre, hijo y espíritu santo.

Como señala S.Benstock (1986, 253), el hecho de que la mujer

pueda enseñarse a sí misma y a otras mujeres los placeres de su propio cuerpo y de que pueda valorar su cuerpo más allá del interés del hombre en él es una de las muchas lecciones de esta obra. A través del uso de poemas, el zodiaco, y de diversas historias, se proporciona el apoyo psíquico para la mujer en sus malas experiencias con los hombres. Dame Musset es una figura santificada y que ha nacido con la función altruísta de ayudar a mujeres necesitadas;

"...she who was called Evangeline Musset and who was in her Heart one Grand Red Cross for the Pursuance, the Relief and the Distraction, of such Girls as in their Hinder Parts, and their Fore Parts, and in whatsoever Parts did suffer them most, lament Cruelly,..." (LA, 6)

Además de favorecer las necesidades de la mujer, en el texto se explica el funcionamiento de su cuerpo y las direcciones de su sexualidad. Y, de acuerdo con lo que S.Benstock (1986, 250) señala de mayor importancia, se analizan las razones de su frecuente infelicidad; "I saw how and in what manner I might save the world all its Trials and Troubles, even for such as are silly enough to be in Love with a Man and a Man" (LA, 78) Además, se apuntan las dificultades de su situación como mujeres y los impulsos simultáneos de amor y de odio del hombre hacia ella. El cuerpo de la mujer, que históricamente ha constituido el vehículo de la lujuria del hombre, ha vuelto al control de la mujer.

Asimismo, expresa la idea enraizada en la sociedad patriarcal de que una mujer fuerte e independiente no es en realidad una mujer sino una versión del hombre (Benstock 1986, 251) En la parte correspondiente al mes de agosto, se afirma este

concepto, puesto que este tipo de mujeres inteligentes o "sólo aparecen en los libros," o bien "han desaparecido hace millones de años". De este tipo de mujeres, los hombres dicen que la naturaleza se ha confundido en ellas; "that she must have had a Testes of sorts, however wried and awander"; (LA, 53) y que su condición de mujeres simbolizada en el útero es el signo de su destino adverso; "by some Mischance, or monstrous Fury of Fate, stumbled over a Womb, like a Prisoner his Ball and Chain, whether she would or no" (LA, 53)

Por otra parte, la mujer inteligente, cuando se libera de su imagen de feminidad, incurre en la masculinización al tomar los papeles tradicionalmente atribuidos al hombre. Este fenómeno se denomina inversión (Benstock 1984, 251), ya sea de masculinización en la conducta o en la forma de vestir. Y este efecto es a nuestro modo de ver el resultado de la conciencia patriarcal que fuerza a la dualidad masculino/ femenina. Djuna Barnes es consciente de este fenómeno y lo parodia de diversas formas en la mayoría de sus obras.

En *Nightwood* se dan múltiples ejemplos de inversión y el resultado se considera negativo, tanto para la mujer como para el hombre que se encuentran confundidos por los rígidos papeles del género en la sociedad. La inversión supone un sufrimiento intenso e irresoluble en los personajes que lo experimentan. Por el contrario, *Ladies Almanack* se concibe consciente de la dualidad patriarcal pero a la vez la subvierte por completo. Los personajes femeninos no están restringidos por la inclusión en un determinado género. Los personajes, liderados por Evangeline Musset, exaltan el género femenino sin restricciones, sin que la

sociedad patriarcal sea un impedimento para hacerlo.

No obstante, D.Barnes tiene en cuenta a la sociedad patriarcal desde la cual parodia el concepto de género. Uno de los aspectos que se ponen de relieve en *Ladies Almanack* es el mostrar los efectos del esfuerzo del hombre por definir a la mujer (Benstock 1986, 251) En el mes de agosto, subtítulo como "Distempers", se realiza una invectiva contra la carga histórica que ha soportado la mujer con tantos intentos para definirla desde fuera, desde la esfera del hombre. Las definiciones han tenido un efecto negativo en la mujer, o cuando menos inquietante;

"What they have in their Heads, Hearts, Stomachs, Pockets, Flaps, Tabs and Plackets, have one and all been some and severally commented on, by way of hint or harsh Harangue, praised, blamed, epicked, poemed and pastored, pamphleted, prodded and pushed, made a Spring-board for every sort of Conjecture whatsoever, good, bad and indifferent" (LA, 47-8)

Ante todo, D.Barnes satiriza la imagen de la mujer en la historia literaria. La mujer ha servido como un tema fácil en la literatura y por medio de ella se ha objetivizado en extremo el concepto de mujer. El tratamiento que a su vez ha recibido ha dependido en gran parte de "conjeturas", ya fueran "buenas, malas o indiferentes" (LA, 47-8) La diversa gama de interpretaciones sobre la mujer en la literatura son en su mayoría negativas, en cuanto a la capacidad intelectual y de libertad de acción se refiere. De acuerdo con ellas las mujeres "cannot do, have, be, think, act, get, give, go, come, right in anyway" (LA, 48) Todos los intentos de definición por parte del hombre plasmados en

*Ladies Almanack* nos sugieren constantemente la compleja situación de la mujer en la sociedad.

D.Barnes, con respecto a lo femenino, comparte con escritores postmodernos, la certeza de que la mujer como concepto no es un lugar estable, sino múltiple, indefinible, fuera, o más allá de sistemas ordenados de representación y pensamiento (Michel 1991, 170) La lectura de *Ladies Almanack* nos hace conscientes del problema de definir a la mujer, de la misma forma en que varias décadas posteriores lo enunciará Julia Kristeva;

"...a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say "that's not it" and "that's still not it." In "woman" I see something that cannot be represented, something that is not said, something above and beyond nomenclatures and ideologies" (Kristeva 1981b, 137)

*Ladies Almanack* es un texto que habla en "lenguas" diferentes. A través de la mezcla de medios y de diversas definiciones se posibilita una exploración de la cultura lesbiana y de la experiencia femenina en su conjunto desde múltiples puntos de vista. El enfoque plural es uno de los objetivos fundamentales de D.Barnes en esta obra. Patience Scalpel dice refiriéndose a las mujeres al comienzo del libro; "I have tried all means, Mathematical, Poetical, Statistical and Reasonable, to come to the Core of this Distemper, known as Girls!" (LA, 12) Por supuesto, este objetivo está mitigado por el uso de la ironía. Patience Scalpel es uno de los personajes que se identifican como heterosexuales y, por lo tanto, fuera de la esfera lesbiana dominante en la obra. Las palabras que pronuncia con respecto a las mujeres son el resultado de la invectiva

simbolizada en su nombre, *Patience Scalpel* o escalpelo de paciencia ("cutting in its Derision as a surgical Instrument" (LA, 12))

*Patience Scalpel* se proclama contraria al lesbianismo favorecido por *Evangeline Musset*. Su escalpelo o cuchillo de disección es su voz, su aguda proclamación de que sus hijas no serán lesbianas; "My Daughters shall go amarrying!" (LA, 13), se proclama al final del apartado del mes de enero. En contraste con *Patience Scalpel*, *Evangeline Musset* destaca en el almanaque como la impulsora de la diferencia femenina. Para *Musset*, según indica *Susan Sniader Lanser* (1991, 159), la falta de falo significa superioridad, de la misma forma que lo es la situación de tragedia femenina. En la breve descripción de la vida de la "santa", *E.Musset*, en el subcapítulo titulado "Santoral" perteneciente al mes de febrero, aparecen en primer lugar, como motivos de su canonización, el haber nacido sin el órgano sexual masculino; "When new whelped, she was found to have missed by an Inch" (LA, 14-5) Otro motivo que destacamos es el reconocimiento por parte de *E.Musset*, desde su más temprana infancia, de la injusta condena de la mujer en la historia bíblica comparándola con la persecución del pueblo judío; "she lamented Mid-prayers, that the girls in the Bible were both Earth-hushed and Jew-touched forever and ever" (LA, 15)

En el mes de marzo se cuestiona la valía de los hombres al plantearse el matrimonio entre dos mujeres. *Tilly-Tweed-In-Blood* y *Lady Buck-and-Bulk* acuden al salón de *Evangeline Musset* para comunicarle su deseo de legalizar el matrimonio entre lesbianas. En este punto se parodia (*S.S.Lanser* 1991, 160) la tradición

filosófica y teológica que se pregunta acerca de la posible utilidad de las mujeres. Por el contrario, Lady Buck-and-Bulk se plantea la anulación de los hombres; "we could do away with Man altogether!" (LA, 24). A su vez, Tilly-Tweed-In-Blood encuentra la utilidad del hombre únicamente en el aprovechamiento de su fuerza corporal; "we need them for carrying of Coals, lifting of Beams, and things of one kind or another" (LA, 24) De esta forma se ironiza la capacidad de objetivizar utilizada en exceso por el hombre a través de los siglos, invirtiéndose el papel en favor de la mujer.

### 2.2.1. Ruptura de mitos

En el mes de marzo, en un subcapítulo titulado "Zodiac", se parodia uno de los mitos fundamentales de la cultura occidental, el mito de la creación. De acuerdo con S.S.Lanser (1991, 162), Djuna Barnes se basa en la obra de Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* (1265 ó 1266-73) y su discusión acerca de si las mujeres se habían creado en un primer orden de las cosas. De acuerdo con la obra de Aquino, la cual era bien conocida por D.Barnes, la utilidad de la mujer reside en su papel de ayudar al hombre en la reproducción. *Ladies Almanack* ofrece otra visión de la creación en la que los ángeles son sustituidos por signos del zodiaco;

"And not nine Months later, there was heard under the Dome of Heaven a great Crowing, and from the Midst, an Egg, as incredible as a thing forgotten, fell to Earth, and striking, split and hatched, and from out of it stepped one saying "Pardon me, I must be going!" And this was the first Woman born with a Difference.

After this the Angels parted, and on the Face of each was the Mother look. Why was that?" (LA, 26)

La creación no tiene lugar en un período de siete días, sino de nueve meses. Ni tampoco es dictada por un dios, sino que la constituye la caída de un huevo "olvidado". La ilustración de esta escena (apéndice, figura no.8) muestra a doce mujeres que se corresponden con los signos del zodiaco mientras observan la caída del huevo y una banda en la parte inferior que dice "This is the Part about Heaven that has never been told!" (LA, 25) Según este nuevo mito, la mujer nace, en primer lugar, bajo la mirada de la madre que se nos muestra como el origen de la vida. S.S.Lanser (1991, 163) identifica esta revisión del mito como una fábula de "partenogénesis angélica" dentro de un paraíso del cual se ha arrojado al último ángel masculino.

Además del mito de la creación, se mencionan en *Ladies Almanack* otros pasajes bíblicos. Los personajes de la reina de "Sheba" y de "Jezabel" se mencionan en el mes de junio, en el subcapítulo titulado "The Fourth Great Moment of History". Djuna Barnes hace coincidir en este capítulo a la legendaria reina de Saba y a Jezabel, prototipo de mujer malvada según el Antiguo Testamento. Ambos personajes serán desmitificados por completo. Dame Musset pasea por los jardines de Luxemburgo en París en compañía de su amante Doll Furious. Esta le cuenta a D.Musset una nueva historia en la que Jezabel acostumbra a conquistar a reyes y reinas por medio de un susurro; "Uoo Hoo!" (LA, 41) En este pasaje, además de destruir las leyendas históricas creadas a partir de mujeres, se parodia la relación tensa entre D.Musset y su amante. Se muestra el carácter dominante atribuido a

D.Musset por un lado, y la personalidad celosa de Doll Furious por otro, quien pretende ser la última amante de D.Musset; "And that was Jezebel's last 'Uoo Hoo!'" (LA, 41)

Bounding Bess es el personaje que más se preocupa por la presencia de las mujeres en la historia. En el mes de mayo hace un acopio de su sabiduría y habla de una forma pomposa sobre el tema. Tanto Catalina de Rusia como Safo aparecen dibujadas con brevedad aludiendo a sus apetencias sexuales;

"The good Catherine of Russia thought nothing of twittering over a Man at ten, and at twelve thundering down Diderot, or some as fine, and in like manner was not Sappho herself, though given to singing over the limp Bodies of Girls like any noisy Nightingale, nevertheless held in great Respect by the philosophers of her time?" (LA, 32)

Bounding Bess, al referirse a Safo, destaca el respeto de la sociedad y sobre todo de su élite intelectual a pesar de su lesbianismo, y termina con una arenga dirigida a las mujeres, en general para defender su participación en decisiones políticas gracias a la potenciación de su capacidad espiritual; "...one may come down well enough in one's Wits, to yet be taken seriously when discussing the Destiny of Nations" (LA, 33) Esto último contrasta en gran manera y casi se contradice con la exposición de las habilidades sexuales de los personajes mencionados de Catalina de Rusia y de Safo. Una vez más la contradicción inherente en el texto se encuentra potenciada por la intención paródica. Así, por ejemplo, el personaje Tuck-and-Frill reniega del linaje del hombre; "...and that Descent, ...I will have nothing to do with, here or then!" (LA, 37) y esta afirmación nos

lleva a pensar, una vez más, en la multiplicidad de puntos de vista que responden a la ambivalencia de la autora y que contribuyen a la difícil tarea de clasificar su posición con respecto al círculo de Natalie C.Barney.

### 2.2.2. La dificultad de definir a la mujer

La voz de la narradora, aunque escondida, surge de vez en cuando entre pasajes de parodia mordaz y de contradicciones. Por ejemplo, el mes de septiembre es una de las secciones donde se introducen mayores connotaciones políticas (S.S.Lanser 1991, 161) La narradora se queja de la condición de la mujer y de las etapas difíciles de su vida,

"The very Condition of Woman is so subject to Hazard, so complex, and so grievous, that to place her at one Moment is but to displace her at the next" (LA, 55)

Verdaderamente, estas palabras nos aproximan a lo que, a nuestro juicio, supone la concepción más acertada sobre la mujer y el género de acuerdo con D.Barnes. La "complejidad" a la que se hace referencia explica muchas de las contradicciones a las que la autora tiene que hacer frente cuando considera un tema tan controvertido como el de la mujer o el lesbianismo. Asimismo, la mujer en su contacto con la sociedad se enfrenta a contrariedades de diversa índole. La edad le marca unas pautas estrictas. Si bien en su juventud se considera agraciada por la sociedad que la juzga, con el paso de los años la realidad la vuelve amarga; "Her Bones dry, her flesh melts, her Tongue is bitter, or runs

an outlawed Honey" (LA, 56) En último término, en el período de madurez ha terminado por descubrir la vida, pactando con ella; "Life has taught her Life. She hath become Friends with it,..." (LA, 56) Por diversos motivos, la condición de la mujer se muestra en *Ladies Almanack* con toda su complejidad, aumentada o confundida a nuestro modo de ver por las diversas conjeturas que sobre ella se han expuesto a lo largo de la historia, y sobre todo por haber sido enfocadas desde el punto de vista masculino. D.Barnes destaca esta contradicción y la expone por medio de la ambigüedad y de puntos de vista múltiples. También fluctúa entre la reivindicación y la queja como cuando la narradora expresa sobre la mujer, "She was not fashioned to swim in Heaven, she is a Fish of Earth, she swims in Terra-firma" (LA, 56)

El tono trascendente y la intención política del mes de septiembre se transforma en parodia en el último capítulo de la obra. En el mes de diciembre se narra de una forma en extremo burlesca el final de la vida de Evangeline Musset. La muerte, junto con el cortejo fúnebre de mujeres, componen este capítulo. Lo asombroso al término del libro reside en la idea de inmortalidad tratada de forma humorística y que parodia, a su vez, pasajes bíblicos como los que conforman la fiesta cristiana de Pentecostés en la cual se conmemora el descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles. De igual modo que en esta tradición, la lengua de Evangeline Musset después de haber sido incinerado su cuerpo, se mantiene viva;

"They put her upon a great Pyre, and burned her to the Heart...And when they came to the ash that was left of her, all had burned but the Tongue, and this flamed, and would not suffer Ash, and it played about the

handful that had been she indeed" (LA, 84)

S.S.Lanser (1991, 163) identifica este pasaje con la permanencia de la sexualidad lesbiana y como una invectiva en contra de la castidad, representada por la "santidad" de Evangeline Musset y por la "lengua en llamas", la cual posee un doble contenido sexual y textual. Por un lado, Evangeline Musset se convierte en el símbolo incansable del amor lesbiano caracterizado por una pasión inmortal y, por otro, en la reivindicación de la voz femenina. Se realiza una crítica del falogocentrismo a través de esta doble vertiente. S.S.Lanser, a pesar de reconocer la ambivalencia constitutiva de la obra de D.Barnes, defiende su apoyo a la identidad de la imaginación y del cuerpo femeninos a través de su obra y, en especial, en lo que denomina como el "Último Significante" (Lanser 1991, 163) que elimina la preeminencia fálica. Al mismo tiempo, el juego verbal inherente en la metáfora de la lengua ardiente simboliza la pervivencia del texto frente a la destrucción del género humano.

### 2.2.3. La identidad lesbiana

Como ya hemos apuntado, *Ladies Almanack* es un texto que habla en diversas "lenguas" y por lo tanto está sujeto a múltiples interpretaciones. Ya en los años setenta aparecieron críticas y reacciones contrarias al libro. Si bien Bertha Harris, en 1973, defiende la obra como un documento lesbiano, unos años más tarde, James Scott en 1976, lo entiende como una protesta contra la "moderna promiscuidad entre mujeres" censurando el

aspecto pornográfico; "*Ladies Almanack* comes much closer to being pornographic writing since specific sexual acts between women are frequently mentioned" (1976, 81) Louis Kannestine, en 1977, destaca aspectos positivos referidos al lesbianismo, aunque también Kannestine atribuye cierta negatividad y tristeza a las relaciones entre mujeres lesbianas. Andrew Field, en la biografía sobre la autora publicada en 1985, destaca la defensa de la mujer y el influjo de la melancolía que domina en ciertos capítulos.

La década de los noventa ha vuelto a reiterar estas discrepancias en la crítica, aunque con alguna diferencia. Todas ellas asumen de alguna manera o se inscriben dentro de la crítica feminista. S.S.Lanser (1991, 164) también se detuvo en el tema de la ambigüedad argumentando que, en parte, la propia D.Barnes había propiciado la confusión crítica gracias a su actitud ambivalente acerca del libro y sobre las cuestiones personales que éste suscita. A ello se suman las propias dudas de la autora acerca de la reimpresión del libro. Después de su reducida distribución (inicialmente, mil cincuenta copias) en 1928, D.Barnes aceptó, tras reiteradas peticiones, la reimpresión del libro y cedió sus derechos de autor a la editorial Harper and Row en 1972, alegando cierto temor a la piratería literaria.

La vida de D.Barnes contribuye además a la incertidumbre acerca de su obra. Jamás reveló su vida personal a lectores ni a periodistas, al menos de forma consciente. Tampoco aceptaba de buen grado las críticas acerca de su identidad por parte de feministas lesbianas. La biografía más exhaustiva de D.Barnes nos reitera las relaciones que D.Barnes mantuvo a lo largo de su vida tanto con hombres como con mujeres. La ambivalencia con respecto

a su sexualidad puede haber jugado un papel importante en la elisión de textos con implicaciones lesbianas.<sup>6</sup>

La reticencia de la autora causa problemas en tanto en cuanto existan críticos que se nieguen a ver *Ladies Almanack* como un libro que defiende el lesbianismo siempre y cuando no obtengan una corroboración en la propia biografía de D.Barnes. S.S.Lanser (1991, 391) apunta con acierto la inexactitud de la crítica de James Scott al identificar a la autora con el personaje heterosexual Patience Scalpel e incluso, con Maisie Tuck-and-Frill. Esta última considera el lesbianismo como "a good place" pero "better when seen Indirectly". No obstante, en el texto no se nos ofrece ninguna clave que nos permita identificarla con ningún personaje.

Por otra parte, existen otras razones que refuerzan el carácter ambiguo de la obra en cuanto al tema de la sexualidad. El punto de vista cultural es esencial al abordar este tema. ¿Qué tipo de libertad sexual disfrutaban las mujeres en 1928? ¿Se aceptaban las relaciones lesbianas? Estas preguntas, entre otras, pueden indicarnos el grado de apertura social de la época y, por lo tanto, ayudarnos a comprender los motivos existentes que pueden haber conducido a la creación de un código oculto y reducido en *Ladies Almanack*. En la obra se citan referencias que parecen indicar las restricciones culturales en torno a la sexualidad lesbiana. El personaje Nip ejerce la profesión del

---

<sup>6</sup> Entre otros, destaca "The Dove", (En *A Book*. New York: Boni and Liveright, 1923, 147-163) obra teatral en un acto que muestra el rechazo de los modelos femeninos tradicionales a través de tres mujeres enamoradas. Ann Larabee (1991, 43) destaca asimismo en esta obra la violencia del feminismo que late en las protagonistas femeninas.

periodismo y es consciente de lo anterior;

"...she knew well that it could be printed nowhere and in no Country, for Life is represented in no City by a Journal dedicated to the Undercurrents, or for that matter to any real Fact whatsoever" (LA, 34)

Djuna Barnes, como periodista, es consciente de las restricciones a las que se ve sometida también la creación literaria. Y por lo tanto, busca la oscuridad, generando un texto cuyos significados se disuelven en un torrente de palabras y frases difíciles. La autora no es ajena a la complejidad, sino que se sirve de ella, y se parodia la dificultad mostrando la imposibilidad del texto para hacer oír su mensaje; "As foggy as a Mere, as drenched as a Pump; twittering so loud upon the Wire that one cannot hear the Message. And yet!" (LA, 46)

Esta estrategia de "parloteo" (Lanser 1991, 166) es común en la creación literaria de las mujeres y de otros marginados de la sociedad patriarcal. Esta táctica, a su vez, enmascara el discurso para aquéllos cuya comprensión del mismo sería peligrosa y proporciona señales clave para la audiencia a la que va dirigido el mensaje. Sin este tipo de lenguaje, la publicación de *Ladies Almanack* hubiera sido mucho más difícil, si no imposible. La estrategia de la ocultación aparece de forma muy similar en la otra obra de Djuna Barnes publicada el mismo año, *Ryder*, aunque aquí el tema del lesbianismo no es central sino que, por el contrario, se pone de manifiesto toda una mitología heterosexual.

Dentro de las críticas que apoyan la dificultad y el problema que supone el identificar la identidad y biografía de

la autora con el texto destacaremos las realizadas por S.S.Lanser (1991) y Karla Jay (1991), por considerar a ambas como el paradigma de ambigüedad que D.Barnes defendía con su obra y su vida. *Ladies Almanack* es quizá la obra más radical de la autora en lo referente al trasfondo político, al género y al lesbianismo. Sin embargo, Karla Jay (1991) admite la sátira del libro no como una protesta de trasfondo político, sino como un documento de la condición de exiliada de la autora alejada del grupo de Natalie C.Barney. De esta forma, podríamos explicar la feroz invectiva llevada a cabo por la autora contra varios de los personajes de este círculo. Sin duda, la biografía de Djuna Barnes ha sido fuente inagotable de conjeturas y se ha recurrido a ella para intentar aclarar las dudas que surgen a menudo con respecto a su postura frente a temas tan cruciales y de marcado carácter subversivo como son el género, la homosexualidad, el racismo, etc, como los que se apuntan en su obra.

#### 2.2.4. Parodia de los personajes

*Ladies Almanack* es una obra en la que los personajes reales están escondidos, un "roman à clef" que, por lo tanto, ofrece aspectos biográficos del círculo retratado en ella. En este aspecto se centra Karla Jay cuando pretende desmitificar la defensa del género y del lesbianismo que, de acuerdo con críticas feministas como S.S.Lanser, se lleva a cabo en esta obra. El punto de partida de K.Jay es digno de tener en cuenta, aunque no aporta datos definitivos. Según ella, la difícil situación económica que soportó D.Barnes en su vida explica la hiriente

sátira que se sugiere en *Ladies Almanack* (Jay 1991, 185)

En contraste con las dificultades de la autora, Natalie C. Barney y gran parte de su círculo vivían con comodidad. Barney incluso ejerció la labor de mecenas al apoyar económicamente a D.Barnes en la publicación anónima de *Ladies Almanack*. De hecho, al escribir una obra en extremo experimental y tan poco comercial, D.Barnes corría el riesgo de soportar graves apuros económicos.

La parodia humorística comienza en las primeras páginas del libro y, más en concreto, con el título. A Natalie C.Barney nunca le agradó el término "lady" para referirse a ella, aunque admiraba a los caballeros y a las vírgenes. Prefería que la llamaran "woman", y en uno de sus epigramas dijo que el concepto de "lady" correspondía al de una "mujer expurgada" (Jay 1991, 186) El título de la obra, sin embargo, no es necesariamente una crítica concreta a Natalie C.Barney y a su círculo, sino que puede apuntar paródicamente a un convencionalismo literario. El libro viene a contradecir constantemente el concepto tradicional de "lady", subvirtiendo los valores del pasado e introduciendo la *novedad* de la variedad femenina.

Dame Musset es el personaje que retrata "erróneamente" a la escritora Natalie C.Barney (véase apéndice, figura no.6). La descripción que se hace de ella al comienzo del libro, con predominio de características masculinas, no coincide con la idea femenina que tenía Natalie Barney de ella misma (Jay 1991, 186) En la introducción, la autora nos presenta a través de una conversación entre Dame Musset y su padre, el origen figurado del lesbianismo de la protagonista. A la pregunta del padre,

"Daughter, daughter, I perceive in you most fatherly Sentiments. What am I to do?" (LA, 8) Dame Musset contesta aludiendo a la creencia de que el lesbianismo tiene su origen en el deseo de los padres de tener un hijo varón, durante o después de su concepción;

"Thou, good Governor, wast expecting a Son When you lay atop of your Choosing, why then be so mortal wounded when you perceive that you have your Wish? Am I not doing after your very Desire, and is it not the more commendable, seeing that I do it without the Tools for the Trade, and yet nothing complain?" (LA, 8)

Dame Musset, en su respuesta al padre, se identifica con la idea de varón, aunque con ello se realice además una parodia implícita de la sociedad patriarcal que otorga una mayor importancia a la descendencia y a la sexualidad masculinas. El fallo de esta identificación con los patrones masculinos sería la falta de correspondencia con la realidad y con la figura de Natalie Barney. La descripción que se hace de ella resulta despectiva en varios niveles. En su vida, Natalie Barney (Jay 1991, 187) persiguió la noción de belleza a través de múltiples formas femeninas. Perseguía la identificación con la feminidad en el cuerpo, en la gracia y en el encanto de las mujeres, evitando siempre el imitar al hombre.

El objeto de alcanzar la belleza, tanto física como espiritual, se rompe con las continuas descripciones de D.Musset y con el retrato distorsinado que se hace de ella. Natalie C.Barney no es la amante amable y platónica, sino que se encuentra arrastrada por su irresistible pasión sexual. En el apartado correspondiente al mes de mayo, Evangeline Musset

interrumpe la relación sexual con su amante Doll Furious para perseguir a otra mujer, Bounding Bess, a pesar de las protestas de su amante.<sup>7</sup> Otro de los personajes parodiados es Cynic Sal, que representa veladamente a la artista norteamericana Romaine Brooks, la cual tuvo una larga relación con Natalie C. Barney. De acuerdo con Karla Jay (1991, 188), Romaine Brooks era una persona insegura en lo que se refiere a su posición social, y en particular, dentro del círculo de Natalie C. Barney. En su infancia sufrió emocionalmente debido a que su madre la trataba como a una esclava y también tuvo problemas económicos que afloran en la obra. Igualmente se trasluce su carácter difícil y su personalidad antisocial, la cual la hizo rehuír a menudo el círculo social de Natalie C. Barney. A todo ello se unen los conocidos celos de la artista con relación a las amantes de Natalie Barney; "the Woman... who is of so vain and jealous a Nature that do what you will you cannot please her" (LA, 36)

Además de la crítica de las amantes de Natalie Barney, otros personajes como Tilly Tweed-in-Blood y Lady Buck-and-Balk son parodiados. Ambas corresponden respectivamente a Radclyffe Hall y a Una Troubridge.<sup>8</sup> En el libro, son devotas católicas y piensan que lograrán alcanzar la eternidad a pesar de la doctrina

---

<sup>7</sup> El personaje Doll Furious se corresponde en la realidad con Dolly Wilde, sobrina de Oscar Wilde, y conocida igualmente por su ingenio. En *Ladies Almanack* este personaje es retratado como el de una esclava frente al atractivo sexual de Evangeline Musset. Bounding Bess es Esther Murphy, mujer que se proclamó lesbiana después de haberse casado dos veces, según señala Karla Jay (1991, 188).

<sup>8</sup> Radclyffe Hall tuvo problemas con motivo de la publicación de su obra *The Well of Loneliness*. Se acusaba a su novela de obscenidad por el tema lesbiano, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos, luego es lógico que surja el tema legal con respecto a su personaje y al de su amante.

católica y su posición contraria a la homosexualidad. Las dos acuden al salón de Evangeline Musset para proponer un tema en extremo importante para ellas, el matrimonio entre lesbianas. Ellas insisten en que la ley tiene que autorizar este tipo de unión prohibida hasta el momento;

"Therefore we think to bring the Point to the Notice of our Judges, and have it set before the House of Lords. For when a Girl falls in Love, with no matter what, should she not be protected in some way, from Hazard, ever attending that which is illegal? And should One or the Other stray, ought there not to be a Law as binding upon her as upon another, that Alimony might be Collected; and that Straying be nipped in the Bud?" (LA, 19-20)

Con su defensa del matrimonio lesbiano, Djuna Barnes aprovecha la situación para poner en entredicho la utilidad de la justicia y lo absurdo de atenerse a ella, según manifiesta posteriormente Natalie C.Barney con gran ironía. Además de esquivar la propuesta de Tilly-Tweed-In-Blood y de Lady Buck-and-Balk, ella responde que el "duelo entre caballeros" siempre puede sustituir a la ley en caso de abuso. D.Barnes no tiene en cuenta el caso concreto que ellas exponen y propone una solución "caballeresca" a problemas reales y que podemos considerar absolutamente modernos, puesto que se mantienen vigentes en la actualidad. Además, nuestra escritora no simpatiza con el personaje de Radclyffe Hall y con el dolor causado por el lesbianismo que intentó evocar con su novela *The Well of Loneliness*. Por el contrario, se realiza una sátira cruel de este personaje (Jay 1991, 190)

La invectiva expresada en este pasaje ataca a todos los

personajes. Y ésta es una característica que se repite a lo largo de todo el libro. Donde quiera que haya parodia, ésta será ácida y distorsionadora. El punto de vista de la autora se pierde entre la burla en la que todos los aspectos y personajes se ponen en entredicho. Quizá, esta falta de ligereza y de amabilidad en el humor haya sido la causa de que los críticos hayan pasado por alto la defensa del género y del lesbianismo por parte de Djuna Barnes. Karla Jay (1991, 188), por ejemplo, lamenta la falta de benevolencia con respecto a personajes como el que retrata a Natalie C.Barney, aduciendo que Evangeline Musset no se corresponde con la anfitriona carismática de salón, ingeniosa y escritora creativa que ella era en realidad. La visión reduccionista de Natalie C.Barney la define como a una ninfómana sin consciencia que niega lo que ella más valoraba, la amistad. Natalie C.Barney detestaba el donjuanismo y enfatizó el elemento "platónico" en sus relaciones.

En suma, Djuna Barnes, a juicio de Karla Jay, no realiza un análisis positivo ni tampoco eleva a este personaje emblemático para la literatura femenina y para el lesbianismo, sino que lo reduce a una "caricatura unidimensional", rozando con la pornografía. No obstante, pensamos que el peligro de este enfoque es contrastar el libro con la biografía y pretender una fidelidad a la realidad, lo cual no constituye de ninguna manera el objetivo de la escritora. Ni siquiera en *Ryder*, obra que se aproxima más al concepto autobiográfico, podemos establecer paralelismos concretos entre la realidad y la ficción. El motivo para distorsionar los personajes puede ser múltiple y ajeno al expuesto por los críticos que ven a Djuna Barnes como a la

escritora apartada de este prestigioso círculo. Y por supuesto, no podemos imaginar otro enfoque más amable por parte de la escritora puesto que ése no sería su estilo.

La sátira y la caricatura exageran las características de los personajes, sin embargo, ésta se puede realizar con suavidad y ensalzando su humanidad. Los personajes que aparecen en *Ladies Almanack* no se corresponderían con este modelo. Tampoco ocurre así en la mayoría de sus obras, *Ryder*, *Nightwood*, o *The Antiphon*. Parte de la expresión de la escritora coincide con su humor dislocado y su visión pesimista de la existencia. No obstante, esta broma "sin corazón" que constituye *Ladies Almanack* para Karla Jay (1991, 191) merece toda nuestra atención. En especial si nos preguntamos por la razón y los motivos que llevaron a la escritora a realizar la parodia.

Como ya hemos apuntado anteriormente, la causa de la sátira de los personajes realizada en *Ladies Almanack*, tendría su origen en la precaria situación económica de Djuna Barnes, debida en buena medida a su origen más humilde comparado con otras escritoras del mismo círculo. Este resentimiento debido a la pobreza y la voluntad de mujeres como Natalie C. Barney y Peggy Guggenheim que decidieron apoyarla económicamente, pudo haber aumentado aun más su enfado. Por otra parte, la ironía utilizada en la obra es tan extrema que la mayoría de las escritoras no se identificaron con los personajes que aparecen en el libro. Este rechazo a la identificación es lo que separaría la sátira de un humor verdadero basado en el reconocimiento (Jay 1991, 191)

El tipo de crítica realizado por Karla Jay nos puede dar ciertas claves si queremos entender el uso de la parodia dirigido

al grupo con el cual Djuna Barnes estaba relacionada. Sin embargo, no aporta datos nuevos cuando culpa a la escritora de no tratar con bondad a personas que debería haber ensalzado. El hecho de que se ofrezca una visión reduccionista de los personajes, generalmente con una dimensión sexual, y que aparezcan a los ojos del lector como esclavas sexuales en lugar de lesbianas liberadas no es ningún fallo atribuible a la escritora, ni tampoco a su compromiso con la comunidad de escritoras lesbianas. En ninguna obra de D.Barnes se nos ha ofrecido una visión amable o clara sobre estos aspectos. Por otra parte, es *Ladies Almanack* la obra donde la identidad femenina prevalece y se defiende por encima de los valores patriarcales. Y tampoco podemos afirmar que la sátira de los personajes sea más importante que los análisis que se realizan sobre la diversidad de las mujeres, su temperamento y las injusticias a las que han sido sometidas en la historia tal y como aparece intercalado en el texto, y más en concreto en otros capítulos como en los meses de abril, junio, julio o septiembre.

El personaje que se encuentra más próximo a la escritora es el de Patience Scalpel, que representa a la escritora Mina Loy en la realidad (Jay 1991, 192) James Scott también identifica a Djuna Barnes con este personaje. Ambos críticos destacan la crítica que Patience Scalpel realiza en contra de las lesbianas. Patience Scalpel está dibujada como una persona fría de carácter. Aparece por primera vez en el mes de enero y sorprende su incomprensión del lesbianismo; "she could not understand Women and their Ways as they were about her, above her and before her" (LA, 11) Esta incomprensión se torna en insulto frente a las

mujeres incluídas en este grupo;

"And what, ... the silly Creatures may mean by it is more than I can diagnose! I am of my Time my Time's best argument, and who am I that I must die in my Time, and never know what it is in the Whorls and Crevices of my Sisters so prolongs them to the bitter End?" (11)

Como acabamos de señalar, Mina Loy parece ser la escritora retratada en el personaje de Patience Scalpel. La posición de Mina Loy en el grupo es única. Ella se considera como una mujer heterosexual y, por lo tanto, al margen del círculo de escritoras lesbianas. Su situación es en cierto modo similar a la de Djuna Barnes. Mina Loy fue, además, su amiga durante el período de exilio en París (Field 1985, 153) Con ella tenía un punto en común, ambas no deseaban ser etiquetadas como lesbianas. Aunque sabemos que Djuna Barnes mantuvo una relación con la escultora norteamericana Thelma Wood se nos impide considerarla dentro de este grupo, en primer lugar porque ella se negó a incluirse, y porque además tuvo también relaciones con varios hombres a lo largo de su vida.

En suma, no podemos afirmar de una manera entusiasta y total la defensa del lesbianismo por parte de la escritora si prestamos atención a su rechazo visceral por el encasillamiento dentro de este grupo. El hecho de que dibuje con una sátira punzante a las escritoras lesbianas del círculo de Natalie C. Barney, o que ella misma no se incluya en la obra de una forma explícita puede indicar, efectivamente, un temor a ser etiquetada dentro de un grupo y a la consiguiente ausencia de consideración por parte de la crítica literaria predominantemente masculina. Djuna Barnes,

además, no se identifica en la obra como autora sino que adopta el seudónimo de "A Lady of Fashion". Al hacerlo así puede indicar que es una mujer que, bien participa en la cultura lesbiana por la moda de la época, o bien se "disfraya" para el papel en lugar de representar a una auténtica lesbiana (Jay 1991, 192)

A pesar de todas las críticas posibles por las que podemos considerar a la escritora como a una "outsider" dentro del grupo y a esta obra como contradictoria de la defensa de la causa lesbiana, podemos definir a *Ladies Almanack* como un texto radicalmente ginocéntrico, que explota y evidencia los mitos patriarcales arraigados en la historia y en la religión, y que por encima de todo expone y evidencia la multiplicidad de la mujer desafiando a las críticas que ésta ha recibido por parte del hombre. En realidad, la comprensión de cómo se lleva a cabo esta parodia acerca de la concepción de la mujer en la sociedad y en la literatura nos hace pasar por alto y, hasta cierto punto, minusvalorar el hecho de si la escritora está completamente comprometida como escritora lesbiana.

Uno de los motivos principales por los que las obras de Djuna Barnes han comenzado a valorarse desde una nueva perspectiva es debido a su "modernidad", en tanto en cuanto su creación plantea una serie de cuestiones relevantes para la crítica feminista de los años ochenta y noventa. Anteriormente se consideraron en su mayoría los aspectos formales de su obra, aunque en general *Ladies Almanack* fue pasada por alto por los críticos debido fundamentalmente a su dificultad. Actualmente los temas de contenido cultural o de género que se revisan en esta obra nos ofrecen un mayor interés puesto que rebosa aspectos que

aún podemos considerar como radicalmente innovadores y que muestran la capacidad de la autora de adelantarse a su tiempo (si pensamos que esas y otras ideas contemporáneas han seguido una trayectoria progresiva y real hacia la liberación de la mujer)

#### 2.2.5. *Ladies Almanack* y la crítica feminista

*Ladies Almanack*, por lo tanto, continúa siendo una obra desafiante en muchos aspectos. Frann Michel (1991, 170) destaca, por ejemplo, los puntos en común entre la autora y los escritores posmodernos, referidos a la seguridad de que el concepto de mujer no corresponde a un lugar único y estable, sino que es un concepto múltiple, indefinible, y fuera o más allá de sistemas ordenados de representación y pensamiento. Unas cinco décadas más tarde, Julia Kristeva (1981b) se hace partícipe de esta idea de la imposibilidad de definir a la mujer.

A la vez que Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray tienen en cuenta la estructura basada en relaciones jerárquicas y que dominan en el mundo occidental según ha subrayado la filosofía a lo largo de las tres últimas décadas y que se manifiestan básicamente en oposiciones binarias (activo/ pasivo; cultura/ naturaleza; logos/ pathos; hombre/ mujer) En estas polaridades, lo femenino se define como la ausencia de lo masculino. Según esta representación por parejas, los modos de pensamiento dominantes en la sociedad han contado con un poder inmenso, y no solamente prevalece lo masculino sobre lo femenino sino que, siguiendo el mismo esquema de pensamiento, blancos, europeos, burgueses y, lo que es más importante en nuestro estudio,

heterosexuales, comparten el poder frente al resto. De acuerdo con las oposiciones binarias, la mujer difícilmente puede ser definida, teniendo en cuenta su inherente multiplicidad, como observa Kristeva (1981b, 137)

El objetivo fundamental desde la perspectiva del género se convierte en la destrucción del orden binario que codifica, entre otros valores, la coherencia, la unidad y la identidad como masculinos, de tal forma que lo femenino no es otra identidad sino una "no-identidad" (Kristeva 1981a, 166) Y lo que consideramos aún de mayor importancia es que, finalmente, lo femenino se convierte en la no-autoridad y aquello que rompe con el principio de unidad y de orden codificados como masculinos. Hélène Cixous en "The Laugh of the Medusa" (1975) reivindica los espacios negados a la mujer en relación al espacio cultural y literario y afirma la importancia del cuerpo femenino en la consecución de la creación literaria. También expone la rebelión innata a esta creación; "A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic;..." (344)

En "Castration or Decapitation?" (1982), Hélène Cixous reconoce el poder de la jerarquía de las oposiciones binarias en nuestra cultura e implícita en el mero concepto de "pareja". En realidad, todo lo que repercute en la sociedad y todo lo que está organizado como discurso, arte, religión, familia, lengua, está organizado en torno a oposiciones jerárquicas que tienen como origen la oposición hombre/ mujer, una oposición que, de acuerdo con Cixous, sólo puede ser sostenida en el discurso cultural como "natural" y que expresa también la diferencia entre actividad y pasividad (44) Asimismo, Hélène Cixous en "Sorties" (1981) afirma

que la teoría psicoanalítica funciona como cómplice para la creación del orden dominante del discurso simbólico en la pareja masculino/ femenina. Esta teoría se basa en la noción de la mujer como hombre castrado, considerando la falta del falo como la imposibilidad de acceder al lenguaje o, expresado de otra forma, el falo constituiría "the passkey to language" (Michel 1991, 171)

Luce Irigaray en "This Sex Which is Not One" (1977) aporta también aspectos importantes para la comprensión de la creación modernista y para obras, en las que al igual que *Ladies Almanack*, la fragmentación es esencial para su comprensión. También se refiere a la especificidad de la escritura de mujer en la sociedad patriarcal. La posición de la mujer en la sociedad patriarcal se ve restringida, en parte debido a la negación de su sexualidad, lo cual da como resultado la multiplicidad y la fragmentación;

"The rejection, the exclusion of a female imaginary certainly puts woman in the position of experiencing herself only fragmentarily, in the little-structured margins of a dominant ideology, as waste, or excess, what is left of a mirror invested by the (masculine) "subject" to reflect himself, to copy himself. Moreover, the role of "femininity" is prescribed by this masculine specula(riza)tion and corresponds scarcely at all to woman's desire, which may be recovered only in secret, in hiding, with anxiety and guilt" (1977, 354)

De esta forma, si la dispersión y la fragmentación son características de la mujer y de su escritura y, si la mujer se inscribe dentro del esquema binario en la sociedad occidental y patriarcal, podemos observar que el experimento llevado a cabo en *Ladies Almanack* se ajusta a este desorden inclasificable y que

podemos considerar más afín a la *écriture féminine* de las teóricas francesas. Esta obra de Djuna Barnes es la que mejor expone las contradicciones de las definiciones de género al cuestionar el mito de la castración y al desplazar el lenguaje masculino con la escritura de mujer. Hélène Cixous y Luce Irigaray afirman la importancia del cuerpo y de la sexualidad de la mujer en la creación del texto femenino.

Hélène Cixous radicaliza esta fusión en "The Laugh of the Medusa" cuando se refiere al mito de la castración; "They haven't changed a thing: they've theorized their desire for reality! Let the priests tremble, we're going to show them our sexts!" (1975, 342) Luce Irigaray en "This Sex Which is not One", a su vez, rechaza el falogocentrismo a favor de un nuevo autoerotismo de mujer que rechaza la castración y la unidad, promoviendo la pluralidad de su sexualidad. Asimismo, destaca la ironía que presta atención al lenguaje como algo material y, por lo tanto, arbitrario. La posibilidad de la ironía implica una perspectiva alternativa desde la cual criticar el lenguaje masculino (Michel 1991, 172) Además, ambas escritoras coinciden en considerar la función de la maternidad de la mujer como un aspecto positivo y enriquecedor para su identidad femenina.

Por su parte, Julia Kristeva difiere fundamentalmente en su visión de la *écriture féminine*. Si Hélène Cixous la entiende como una afirmación de la identidad femenina, Julia Kristeva ve en la escritura femenina una práctica inherentemente negativa. En "Oscillation Between Power and Denial" (1981a) expresa esta función negativa;

"If women have a role to play in this on-going process, it is only in assuming a *negative* function: reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society. Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes: with revolutionary moments" (1981a, 166)

En "Woman Can Never Be Defined" (1981b) Kristeva reitera el concepto de negación, puesto que la mujer nunca puede "ser" y como consecuencia "a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say "that's not it" and "that's still not it"" (137) En relación a las críticas expuestas, pensamos que *Ladies Almanack* se identifica más con la idea de la negatividad de Kristeva que con la "esencialidad" de mujer de Cixous o Irigaray. Si hay algo de "esencial" en la mujer es precisamente la imposibilidad o la innecesidad de categorizarla. Así lo indicamos en la cita que encabeza el apartado del género y que, a nuestro juicio, es crucial para entender esta idea;

"The very Condition of Woman is so subject to Hazard, so complex, and so grievous, that to place her at one Moment is but to displace her at the next" (LA, 55)

Con respecto a la maternidad, a diferencia de Hélène Cixous y de Luce Irigaray, Kristeva no cree que ésta mejore sustancialmente a la mujer sino que es una invención patriarcal. En *About Chinese Women* (1977) expresa cómo en el nivel-preconsciente se censura el hecho de que la mujer haya experimentado *jouissance* en el coito. De nuevo la vagina y la *jouissance* de la madre no son tenidas en cuenta y son reemplazadas de inmediato por aquello que sitúa a la madre en el

puesto de la comunidad socio-simbólica: el cuidado y la procreación de los hijos "in the name of the father" (Moi 1986, 146) Kristeva vuelve a reflexionar sobre este aspecto unos años más tarde en "Women's Time" (1979), y piensa que la capacidad de la maternidad, sin incluir un cierto masoquismo y sin destruir la personalidad afectiva, intelectual y profesional de la madre, es todavía una utopía aunque se haya avanzado por este camino. La maternidad sigue unida al concepto de culpa (Moi 1986, 206) Más adelante veremos cómo el tema de la maternidad en *Ladies Almanack* coincide con estos presupuestos.

*Ladies Almanack* suscribe en parte las teorías feministas expuestas. Aunque de forma contradictoria, el lenguaje está unido al cuerpo femenino. Es un texto que se expresa parcialmente a través de ese cuerpo. Sin embargo, el cuerpo femenino no se ensalza explícitamente sino que, por el contrario, a través de la ambigüedad se suscitan varias interpretaciones. El lenguaje, a menudo, se encuentra a merced del cuerpo femenino o a merced del disfrute de la sexualidad femenina. No obstante, el uso abundante de la parodia, a veces distorsionante y otras veces corrosiva, no nos permite entender en este texto la defensa del cuerpo femenino abiertamente sino tan sólo indirectamente. De forma general podemos decir que el lenguaje gira alrededor de la mujer y de su cuerpo pero que, en casos particulares, y en personajes concretos se lleva a cabo la invectiva que nos hace dudar de la posible intencionalidad de la autora.

Además de mostrar el cuerpo femenino, *Ladies Almanack* manifiesta de una forma aún más clara la práctica negativa de la escritura femenina tal y como la define J. Kristeva. Quizá por

carácter o por propio convencimiento de la autora, el texto muestra la indefinición, la falta de estructura y de orden sistematizado, la repulsa de códigos sociales aprendidos. Su escritura es subversiva en todo momento, rompiendo la linealidad y la coherencia. Por ello, podemos ver cómo *Ladies Almanack* es un ejemplo de fusión de escritura femenina y modernista a la vez, puesto que ambos impulsos pretenden la ruptura. Por supuesto, nos referimos sobre todo al modernismo "avant-garde" (anteriormente mencionado) y no tanto al denominado "high modernism" cuyos presupuestos estéticos son algo diferentes.

En lo referente al concepto de maternidad, éste no es considerado como positivo para la mujer en *Ladies Almanack*. Por otro lado, era impensable que una pareja lesbiana tuviera hijos en la década de los años veinte. La maternidad probablemente sea otro de los inventos de la sociedad patriarcal tal y como lo expone J. Kristeva. Para ella, el impulso creativo de la mujer por excelencia no tiene por qué basarse en la procreación de hijos, sino que puede consistir en otros modos de creación como el literario, artístico, etc. En "Women's Time" Kristeva afirma; "... it is in the aspiration towards artistic and, in particular, literary creation that woman's desire for affirmation now manifests itself" (Moi 1986, 206-7) Varias décadas antes, Djuna Barnes confirma esta idea de expansión creativa para la mujer, tanto a través de sus textos como de su propia vida. La maternidad nunca se exalta, y casi no se menciona puesto que la literatura era el único fin para la mayoría de las escritoras modernistas de este período; "... for therein is no way for me, and Fancy is my only Craft" (LA, 17)

Anteriormente, teniendo en cuenta las ideas de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva hemos propuesto la inclusión de *Ladies Almanack* dentro de la escritura femenina, y distinguible por tanto de la escritura masculina. Sin embargo, como apunta Frann Michel, la teoría y la práctica deconstructivas demuestran que el orden y la coherencia sistemática siempre son ilusorios puesto que todo texto examinado de cerca revela un cierto grado de incertidumbre, duda y aporía (1991, 173) A nuestro juicio, y coincidiendo con Frann Michel, el concepto de *écriture féminine* no se identifica con la escritura de la mujer ni con la del hombre en particular, sino que es una manera de referirse a una perspectiva subversiva del lenguaje, a una forma disruptiva de los códigos narrativos. En *Ladies Almanack* ambos conceptos coinciden formando un todo inseparable. Es un texto cuyo tema y forma son disruptivas. La *écriture féminine* y la práctica modernista son, como mencionamos anteriormente, categorías muy próximas.

La *écriture féminine* pone en primer plano la problemática de la sexualidad y del género a través de la ruptura formal del lenguaje. Por otro lado, el valorar este tipo de escritura como femenina y, por consiguiente, definirla como subversiva nos hace incurrir de nuevo en la dualidad señalada por la filosofía contemporánea. Para transformar este pensamiento dual se requiere una transformación o una deformación general de la lógica (Derrida 1982, 71-72) Las estrategias de la deconstrucción pueden deformar la lógica y los sistemas de orden, pero sin embargo no pueden extirpar por entero estos sistemas. Frann Michel (1991, 174) expone la similitud de esta idea con el pensamiento de

Roland Barthes en "The Death of the Author", donde se señala que un código no puede ser destrozado, sino que sólo puede ser opuesto a otro (1977, 144)

Dado que el tradicional sistema binario continúa vigente y que la lógica de la diferencia todavía no domina en la sociedad como advierte Cixous en "Sorties" (1981) (Michel 1991, 174), la cuestión de distinguir entre "Woman" y "women" presenta un problema, en especial para la crítica feminista. De acuerdo con esta división, tanto hombres como mujeres pueden participar de la *écriture féminine* y viceversa. Las mujeres también podrían optar o no por una "escritura masculina". La importancia de exponer esta diferencia y de referirse a una escritura como "femenina" tiene un valor innegablemente social e histórico.

Como señala Mary Jacobus,<sup>9</sup> el etiquetar un texto como "de mujer" y escribir sobre él por esa razón hace legible de una manera viva lo que la institución de la crítica ha ignorado o admitido bajo el signo de la inferioridad. Por lo tanto, el término "escritura de mujeres" recuerda las condiciones sociales bajo las cuales las mujeres han estado escribiendo y que continúan, equiparablemente, en la actualidad (Michel 1991, 174-5) En realidad, podemos llegar a la conclusión de que no existe un concepto esencial de Mujer sino una situación concreta de las mujeres en su conjunto en la sociedad. En este sentido, el defender el concepto de "Mujer" sobre "mujeres" significaría continuar con el antiguo orden binario de polaridades e ignorar la variedad y la multiplicidad de las mujeres. *Ladies Almanack*

---

<sup>9</sup> En "The Question of Language: Men of Maxims and "The Mill on the Floss." *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 39.

nos ofrece un claro ejemplo del peligro de la clasificación y siempre tiene en cuenta a la mujer en su pluralidad, negando por tanto la idea de la "esencialidad". Si hay algo característico de la mujer es que ésta no puede ser definida, al menos sin violar los esquemas actuales de pensamiento.

En cuanto a la sexualidad lesbiana, es también esencial tener en cuenta el orden conceptual dominante masculino fundado en el sistema binario heterosexual hombre/ mujer. Esther Newton en "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman" (1985, 16-18) señala que no todas las conceptualizaciones del deseo de las mujeres por las mujeres socavan el efecto de la pareja heterosexual tradicional. La codificación de la homosexualidad como inversión, realizada por numerosos sexólogos del siglo XIX y comienzos del XX, preserva una noción de deseo como heterosexual, sugiriendo que si ambos amantes son mujeres, uno debe ser todavía masculino.

*Ladies Almanack* no muestra en general la sexualidad lesbiana desde el punto de vista heterosexual, y si lo hace es para demostrar su absurdo. Por el contrario, una de las posibilidades de este tipo de escritura de acuerdo con Frann Michel (1991, 175) reside en introducir confusión en el binarismo hombre/ mujer ó masculino/ femenino en virtud de un proceso de hablar desde cualquier otra posición del deseo de las mujeres por las mujeres. De esta forma, la heterosexualidad basada en el binomio masculino/ femenino se rompe al mostrar el deseo sexual entre mujeres sin reflejar con ello modelos patriarcales.

*Ladies Almanack* constituye sobre todo un experimento que desafía la noción de lo femenino como alienado. Más que un

manifiesto de escritura femenina, es una base sobre la cual, gracias a la multiplicidad de estilos y formas, a la parodia y a la indefinición de género, Djuna Barnes se permite "descolocar" la escritura masculina para abrir camino a la suya, explorar y romper definiciones de "mujer". El uso de la palabra "Woman" con mayúsculas y sus definiciones paródicas repetidas y contradictorias de "Woman" hacen, a la vez, surgir e ironizar sobre la cuestión de la definición. Dado el rechazo de la autora a las clasificaciones podríamos afirmar que su escritura, en forma y contenido, tiene lugar en el "no man's land" femenino entre lo masculino y lo femenino. No se puede situar, y simultáneamente rechaza lo que también se apropia (Michel 1991, 176) La contradicción, por lo tanto, es inherente a su modo de escribir y nos impide categorizar el texto de una forma restrictiva. Es una obra que todavía sigue suscitando distintas respuestas, en especial con respecto a la defensa o ataque de Djuna Barnes por la sexualidad lesbiana.

Con respecto al mito freudiano de la castración, podemos observar cómo *Ladies Almanack* coincide con las ideas de Hélène Cixous o Luce Irigaray. Ambas socavan este mito por considerarlo como un engaño de la sociedad en contra del cuerpo y la sexualidad de la mujer. H.Cixous escribe en "The Laugh of the Medusa"; "Castration? Let others play with it. What's a desire originating from a lack? A pretty meager desire" (1975, 347) Por otro lado, L.Irigaray, a su vez, basa la represión de la mujer en el mito de la castración freudiana en "This Sex Which Is Not One" cuando afirma; "... the opposition between "masculine" clitoral activity and "feminine" vaginal passivity, an opposition

which Freud-and many others-saw as stages, or alternatives in the development of a sexually "normal" woman, seems rather too clearly required by the practice of male sexuality" (1977, 350)

En las primeras páginas de *Ladies Almanack* se muestra igualmente el mito de la castración, aunque en este caso a través de la perspectiva de la parodia. Evangeline Musset nos narra de una manera directa cómo escapó a la castración y lo que este concepto lleva consigo, la frustración y la pasividad asociadas con el sexo femenino. Después de la breve narración de su nacimiento y del descubrimiento de su falta de feminidad, Evangeline Musset confiesa; "Though never has the Greek Mystery occurred to me, which is known as the Dashing out of the Testicles, and all that goes with it!" (LA, 7) La idea de la mujer como un hombre castrado y la envidia del pene son temas sobre los que Djuna Barnes aplica la ironía y la parodia para mostrar su absurdo. Sin embargo, como consecuencia de este mito, las mujeres en general han experimentado la maldición y la injusticia a causa de esta pretendida "falta" física;

"... what have These Scriveners said of her but that she must have had a Testes of sorts, however wried and awander; that indeed she was called forth a Man, and when answering, by some Mischance, or monstrous Fury of Fate, stumbled over a Womb, and was damned then and forever to drag it about, like a Prisoner his Ball and Chain, whether she would or no" (LA, 53)

La idea de la castración es relativizada y socavada de nuevo cuando se reinterpreta el mito de la creación. En *Ladies Almanack*, la "Madre" constituye la génesis y, por lo tanto, es la creadora de la humanidad;

"And not nine Months later, there was heard under the Dome of Heaven a great Crowing, and from the Midst, an Egg, as incredible as a thing forgotten, fell to Earth, and striking, split and hatched, and from out of it stepped one saying "Pardon me, I must be going!" And this was the first Woman born with a Difference.

After this the Angels parted, and on the Face of each was the Mother look" (LA, 26)

De acuerdo con S.S.Lanser, la referencia a la creación de la primera mujer es una parodia de Santo Tomás de Aquino, aunque también incluye otras consideraciones teológicas acerca del origen de la mujer, y el diálogo recuerda a su vez temas relacionados con el psicoanálisis, la sexología y la evolución (Michel 1991, 178) Eva es el resultado de una Madre, y con ello la fuerza de lo femenino es patente frente al mito del patriarcado. Las ideas de la castración se invierten mostrando su profunda incoherencia.

Uno de los problemas que plantea *Ladies Almanack* y que resuelve con gran brillantez es la cuestión de la definición de la mujer, como mencionamos con anterioridad. La definición, en sí misma, se cuestiona como válida puesto que la multiplicidad de la mujer es lo único real. La cultura, y con ella la filosofía, el dogma religioso o la literatura han dejado tras de sí, variadas y contradictorias definiciones de mujer desde el punto de vista patriarcal. El resultado de esta objetivización de la mujer tiene como colofón su victimización como persona. Uno de los valores que con mayor fuerza resaltamos en el texto es la capacidad de Djuna Barnes para sacar a la luz esta cuestión. El tratamiento que hace de ello está envuelto con la característica ironía de esta escritora que nunca cesa en su ocultamiento crítico contra la irracionalidad del género.

Evangeline Musset afirma; "All Women... are not Women all" (LA, 67) y con ello se sugiere la libertad de la mujer para elegir. Las mujeres no están circunscritas al orden masculino que define a la mujer en oposición al hombre. Como señala Luce Irigaray en *Speculum of the Other Woman* (1985), la mujer nunca es una, ni masculina ni femenina. De acuerdo con esto, F. Michel (1991, 179) señala cómo el texto va aún más lejos al invertir esta idea; "Man could be both one and neither like us" (LA, 37) dice Evangeline Musset. En este caso, la acción de nombrar nunca es correcta ni se ajusta a la realidad. Djuna Barnes afirma esta idea al mostrar las distintas opciones de definición de mujer.

#### 2.2.6. Un documento histórico del lesbianismo

*Ladies Almanack*, además de mostrar la contingencia de las definiciones de mujer, también se refiere a la definición de mujer lesbiana. Al incluir la noción de lesbiana como mujer masculina, implícitamente está parodiando esta idea tan común en la década de los veinte y, por otra parte, heredera de la sociedad patriarcal. Por ejemplo, Evangeline Musset no es una mujer propensa al romanticismo y a la sensiblería tal y como se la describe en el libro, y su destino no es el matrimonio. Por el contrario; "...she had been developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy, when therefore, she came forth an Inch or so less than this, she paid no Heed to the Error..." (LA, 7)

Los distintos rasgos del amor lesbiano aparecen a lo largo del libro (apéndice, figura no.7). Una de las definiciones más explícitas del lesbianismo es la referida por el personaje Masie

Tuck-and-Frill. Según ella, el amor lesbiano contrasta con el heterosexual en su alejamiento de la naturaleza y en la falta de procreación, según podemos observar a través de la paradoja;

"Love in Man is Fear of Fear. Love in Woman is Hope without Hope. Man fears all that can be taken from him, a Woman's Love includes that, and then Lies down beside it. A Man's love is built to fit Nature. Woman's is a Kiss in the Mirror. It is a Farewell to the Creator, without disturbing him, the supreme Tenderness toward Oblivion, Battle after Retreat, Challenge when the Sword is broken. Yea, it strikes loudly on the Heart, for thus she gives her Body to all unrecorded Music, which is the Psalm" (LA, 23)

Los aspectos positivos del amor lesbiano destacan frente a los de la relación heterosexual. Los términos "esperanza," "suprema delicadeza", "desafío" o "música" son rasgos que caracterizan a la relación lesbiana de acuerdo con la autora. La diferencia del amor lesbiano destaca aún más cuando aparecen los celos. Es en este momento, cuando la mujer muestra sus pasiones e ira al completo, a pesar de que su amor se dirige a "lo idéntico" perdiendo por ello el "misterio" tal y como señala la voz narrativa en el capítulo dedicado al mes de septiembre;

"If then in Man Jealousy for his Wife is an unthinking and amiss Calculation, how much more pointless is it for a Woman to faint, grow sick, turn to Fury and Sorrow over a Woman? A man may rage for the little Difference which shall be alien always, but a Woman tears her Shift for a Likeness in a Shift, and a Mystery that is lost to the proportion of Mystery.

Yet do this Fire rage as hotly here in the Garden of Venus, yea, with an even more licorous and tempestuous flame, than in the very Camp of Nature;" (LA, 57)

Es importante distinguir el aspecto "antinatural" que se

confiere al lesbianismo frente a la heterosexualidad. En la época de los años veinte, y en el círculo de Natalie C.Barney, se identificaba el lesbianismo con el refinamiento y con una posición elevada en la escala social. Este grupo tenía el compromiso profundo de alcanzar la belleza y la "resurrección del éxtasis de desván" (Harris 1973, 80) *Ladies Almanack* nos intercala diversas nociones y opiniones acerca del lesbianismo a través de las complejidades de los juegos sociales y sexuales del círculo de Natalie C.Barney. Teniendo en cuenta el período en el cual se inscribe, la obra se puede constituir como un documento lesbiano revolucionario. Las referencias al lesbianismo adquieren una doble vertiente. Por un lado, el barroquismo envuelto en parodia nos hace a veces dudar de la defensa de la causa lesbiana y, por otro, la profunda seriedad y vena poética que adquiere en otros momentos, nos hace entrever un compromiso más auténtico con respecto al amor entre mujeres. Esta ambivalencia, tan característica de la autora, se mantiene en toda su obra y es la causa de la confusión entre los críticos que han dedicado su esfuerzo a comprender la significación de su autora en relación al aspecto controvertido del lesbianismo.

Si partimos de la base de que la sexualidad de cualquier período histórico impregna toda su literatura (Harris 1973, 88), podemos ver claramente que la ambivalencia y el juego de escondite al que se ve sometido el lector con este tipo de literatura pueden estar relacionados muy de cerca con la censura, con el miedo a la publicación y a ser etiquetada negativamente por la sociedad. Este sentimiento implícito de culpabilidad unido a la sexualidad, ya desde sus comienzos, resulta incluso más

repulsivo que su elitismo, su decadencia o su esnobismo. No obstante, entre Safo y Gertrude Stein, las escritoras del círculo en el que se encuentra D.Barnes representan las únicas expresiones disponibles de cultura lesbiana en el mundo moderno, de acuerdo con B.Harris (1973, 87)

El sentimiento internalizado de culpabilidad mencionado podría constituir la crítica tácita de las relaciones lesbianas en *Ladies Almanack*. James Scott es uno de los pocos críticos que no identifica a Djuna Barnes como escritora lesbiana sino como detractora de esta sexualidad. Según su crítica, el texto reprueba lo absurdo de la "promiscuidad" entre mujeres (1976, 80) A juicio de J.Scott, Djuna Barnes se identifica con el personaje Patience Scalpel, en la realidad Mina Loy, amiga de nuestra autora. Su heterosexualidad se pone de manifiesto en la obra y destaca frente al resto de los personajes. Patience Scalpel cuestiona la sexualidad lesbiana y lanza a retazos una crítica corrosiva de ésta afirmando que sus hijas no cometerán ese error y que contraerán matrimonio;

"Sluts! Are good Mothers to supply them with Luxuries in the next Generation; for they themselves will have no Shes, unless some Her puts them forth! Well I'm not the Woman for it! They well have to pluck where they may. My Daughters shall go amarrying!" (LA, 13)

El tono de insulto que puede adquirir la crítica del lesbianismo contrasta con el matiz poético que se observa en otros momentos del libro. La contradicción, como podemos advertir, es fundamental en la obra de Djuna Barnes. Sin embargo, si aceptamos al igual que la mayoría de los críticos, el hecho

de que la autora tuvo relaciones lesbianas en su vida, nos es difícil identificar este tipo de crítica tan ajena a la práctica lesbiana. El hecho de incluir en *Ladies Almanack* la censura del lesbianismo pensamos que, en cierta medida, implicaría asumir el punto de vista patriarcal y la opinión de la época en relación a este aspecto.

Julie Abraham (1991, 263) apunta el hecho de que Djuna Barnes tenía todo tipo de razones para ver una conexión entre el sexo y la historia (identificando la historia oficial con lo masculino) En la obra, se relatan en términos cómicos cambios históricos importantes en actitudes sociales y de posibilidades sexuales para las lesbianas. *Ladies Almanack* está asentado sobre la comprensión histórica con respecto a la experiencia lesbiana. Es en parte por este motivo por lo que aparecen los aspectos negativos del lesbianismo en la sociedad patriarcal que se reflejan en el texto. La voz narrativa protesta por la ausencia de la cultura lesbiana en la historia "oficial" y comenta; "Were all Giants' doings a Man's?... No Time without God, no end without Christ!" (LA, 70)

Uno de los valores que la crítica actual ha destacado en esta obra es la reivindicación cultural del lesbianismo dentro de la cultura y de la historia. Este es en parte el objetivo de *Ladies Almanack*, el reclamar aquello que la cultura heterosexual no considera como natural en las relaciones entre mujeres (Kathryn R.Kent 1993, 91). Se estima así por ser una sexualidad que no se reproduce y además, y por consiguiente, por haber estado unida durante mucho tiempo a una idea de esterilidad y de muerte. El texto se sitúa en respuesta directa a este estereotipo

cultural cuando imagina fantasías diferentes de reproducción no-natural en pugna contra la producción/ reproducción de los individuos lejos de la familia heterosexual, la iglesia o el estado. Un ejemplo de un nuevo tipo de reproducción ajena a la cultura patriarcal es la génesis de la primera mujer con "una diferencia" a partir de un huevo, "... an Egg... fell to Earth, and from out of it stepped one... And this was the first Woman born with a Difference" (LA, 26)

Asimismo, la reproducción no natural está unida a la escritura, al igual que la moda y el lesbianismo (Kent 1993, 94) La modernidad se encuentra detrás de todo este espectro de nuevas creaciones apartadas de la maternidad tradicional, y a su vez este énfasis en lo moderno se une a otro tipo de ansiedades culturales como las que se refieren a las de la producción en masa y a la reproducción artificial. Las chicas modernas se crean a partir de otras chicas modernas, asegura Masie Tuck-and-Frill, la "vieja tradición" está gastada y sobrevive por la credulidad;

"Creation has ever been too Marvellous for us to doubt of it now, and though the Medieval way is still thought good enough, what is to prevent some modern Girl from rising from the Couch of a Girl as modern, with something new in her Mind? To stick to the old Tradition is Credulity, and Credulity has been worn to a Thread" (LA, 22)

La modernidad, una vez más, tiene que ver con la innovación de la mente, con la experimentación de nuevas formas de ver el mundo. La sexualidad lesbiana es una de estas innovaciones llevadas al campo estético. A nuestro modo de ver, aunque de relativa importancia para los críticos, no es tan esencial

discutir si la autora era lesbiana o heterosexual. El texto de *Ladies Almanack* y su característica ambivalencia no revelan la sexualidad de la autora sino una incertidumbre. El valor reside en sacar a la luz los aspectos contradictorios de la sexualidad de la mujer y de la sexualidad lesbiana, utilizando para ello la experimentación en la forma y la parodia corrosiva.

#### 2.2.7. En busca de un enfoque plural

La crítica más reciente acerca de *Ladies Almanack* subraya la opción de un enfoque distinto en relación al tema tan complejo de la sexualidad. Frann Michel (1993, 54) propone una visión distinta frente a la crítica que pretende legitimar esta obra a la luz de la identidad sexual de la autora. Se han aportado opiniones muy diversas. S.S.Lanser (1991) identifica a Djuna Barnes dentro del círculo de Natalie C.Barney, y a *Ladies Almanack* como una obra defensora a ultranza del lenguaje de la mujer y del lesbianismo. Por el contrario, la crítica feminista de Karla Jay (1991) ve en esta obra el artificio malévolo contra la sexualidad lesbiana por parte de una intrusa en el círculo de escritoras lesbianas de Natalie C.Barney. A su vez, K.Jay lamenta el trato que se da a estas escritoras y al lesbianismo, a su juicio negativo.

Frann Michel (1993, 54-5) propone identificar a Djuna Barnes como bisexual, basándose en la propia biografía de la autora. A su juicio, el activismo y la identidad bisexuales posibilitan armas conceptuales útiles en los debates críticos acerca de la sexualidad y de la obra de Djuna Barnes. Una forma de entender

la bisexualidad sería el reconocimiento de la complejidad de la sexualidad (de la interacción del deseo, la fantasía, el comportamiento, la afiliación social, la conexión emocional). Vista de esta forma, la bisexualidad actúa como un desafío frente a las dicotomías esencializadoras, un desafío por lo demás muy evidente en las obras de Djuna Barnes.

Además, la bisexualidad como punto de partida es útil para comprender la aprensión de los críticos y de otros lectores para los cuales *Ladies Almanack* proporciona críticas productivas de heterosexualidad obligatoria e ideas generadoras de sexualidades alternativas (Michel 1994, 60) En suma, la bisexualidad puede servirnos como un marco para incorporar las contradicciones del texto y aunar todo tipo de posturas posibles, sin olvidar la importancia de la censura y de los prejuicios sociales y religiosos contra la homosexualidad y por lo tanto, teniendo en cuenta la homofobia que pervive en la cultura aún hasta nuestros días.

Podemos afirmar que, si bien la bisexualidad conforma un marco adecuado para tratar el aspecto sexual, la parodia es el elemento que permite a la autora presentar todo tipo de matices controvertidos que, en último término, favorecen la confusión del lector. La parodia, por ejemplo, hace posible la indefinición del concepto "mujer" y de las relaciones entre mujeres. Lo que Jacques Derrida denomina "the vertiginous non-mastery"<sup>10</sup> de la parodia nunca puede ser precisado y por consiguiente, no hay en el texto una definición definitiva de "mujer" (Michel 1991, 181)

---

<sup>10</sup> En *Spurs: Nietzsche's Styles*. Trans. Barbara Harlow. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978.

La parodia, a su vez, tiene el objetivo de eliminar la idea de autoridad masculina o patriarcal, aunque exista en este procedimiento una autoridad implícita.

De esta forma, Michel (1991, 181) afirma la complejidad en esta obra, puesto que *Ladies Almanack* desafía la noción de aquello femenino que estaría completamente excluido de autoridad. A juicio de Michel, en la medida en que el texto sea masculino (que afirma la autoridad para desafiar), es feminista (desafía lo masculino), aunque su feminismo es sólo posible por su feminidad (desestabilización y eliminación de autoridad), lo cual también, a su vez, desafía su feminismo (porque el feminismo afirma una autoridad). Por lo tanto la feminidad y el feminismo del texto se cuestionan de forma recíproca. No obstante, la paradoja propuesta en el texto tiene un resultado afirmativo. Ejemplo de ello es el final del libro, cuando en el mes de diciembre la muerte de Evangeline Musset muestra la fusión de la pasión lesbiana y el impulso creativo del lenguaje de la mujer; "... all had burned but the Tongue, and this flamed, and would not suffer Ash, and it played about upon the handful that she had been indeed" (LA, 84)

*Ladies Almanack* es una obra sujeta a muy diversas interpretaciones debido a la complejidad y, sobre todo, a la utilización repetitiva de contradicciones y paradojas con objeto de sembrar confusión y que da como resultado la imposibilidad de categorizar el texto. La lectura afirmativa o feminista de la obra depende, en gran parte, de las fluctuaciones inherentes al texto debidas a la inestabilidad de la ironía y de la parodia que invocan lo masculino. Por consiguiente, lo que indudablemente

puede constituirse como subversivo es la lectura y la crítica femeninas/ feministas aplicadas al texto. Estos esfuerzos para enfocar la obra desde una perspectiva de mujer han sido positivos puesto que han realizado por primera vez un estudio exhaustivo de la obra. Aunque esta aproximación no siempre ha coincidido en distinguir a *Ladies Almanack* como una obra en defensa total del lesbianismo, sin embargo sí ha subrayado el compromiso subversivo de la escritora con el lenguaje, y el rechazo a las etiquetas y convenciones sexuales y de género asumidas en la sociedad patriarcal de su época.

#### IV. Parodia y tragedia en el retrato de la artista

##### 1. *Ryder*

"By "humorous" is meant ability to round out the inevitable everrecurring meanness of life, to push the ridiculous into the very arms of the sublime" (R, 9)

*Ryder* es un ejemplo del estilo más altamente elaborado y complejo de Djuna Barnes. Esta obra se publica el mismo año que *Ladies Almanack*. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre ellas, *Ryder* constituyó un gran éxito editorial y de ventas llegando a convertirse en un *best seller*, mientras que *Ladies Almanack* fue publicado en secreto para un reducido círculo de escritoras y de público. No obstante, ambas obras tienen rasgos en común, y a su vez son representativas de una primera etapa rompedora y experimental de la escritora. En estas obras la experimentación de Djuna Barnes alcanza su punto más álgido. Asimismo, la oscuridad de estas obras es aún más desafiante para el lector puesto que sabemos, o por lo menos intuimos, importantes aspectos entrettejidos en la maraña estructural de ambas, y que revelan no sólo las inquietudes de Djuna Barnes como escritora y como mujer, sino también el aspecto autobiográfico de la historia familiar y de la niñez de la autora en *Ryder*.

Una de las características más sobresalientes de *Ryder* es el uso continuo de la parodia. El estilo paródico es un recurso

utilizado extensivamente en su obra, ya sea de forma consciente o inconsciente. En la primera etapa periodística de Djuna Barnes no destaca tanto este rasgo que, por el contrario, será vital en su período más experimental, es decir, a partir de 1928. Su estilo, a partir de este momento, se convierte en un arte "elaboradamente alusivo", "con habilidad en envenenar de una forma secreta" y con "indirectas sutiles" (Rawson 1984, v) En *Ryder* se explota, por un lado, la sátira de convenciones literarias precedentes y, por otro, la sátira social.

En esta obra se pretenden recordar todos los modos y tradiciones literarias desde la Biblia. El concepto de novela es examinado de nuevo desde la perspectiva de la modernidad y se cuestionan estilos precedentes. A través de la parodia, D. Barnes sugiere la muerte de la novela social o doméstica que había dominado en el siglo XIX durante generaciones. A su vez, se sustituye la perspectiva histórica por la mítica, incorporando un punto de vista que supera la fe sólida en la continuidad y el progreso frente al terror que desapareció con el siglo XVIII (Kannestine 1977, 36) Algunos de los estilos parodiados en *Ryder* son, entre otros, el modo epistolar desarrollado en los capítulos en los que Amelia de Grier se comunica por carta con su hermana Ann. La tradición picaresca de Smollet o Fielding se satiriza en los pasajes en que Wendell Ryder es tratado como un héroe; algunos de los poemas insertados en la novela que recuerdan a Chaucer y el estilo bíblico que se sugiere en especial en el capítulo "Jesus Mundane" (Kannestine 1977, 37)

La parodia literaria rompe con la idea de la obra de arte bien hecha. Además, tanto las secuencias convencionales de que

se compone una novela como la coherencia argumental y temporal se rompen para dar paso a un tratamiento del lenguaje casi independiente. Los capítulos, en *Ryder*, no siguen una línea argumental de forma exhaustiva sino que se superponen, creando una estructura de *collage*. A pesar de la forma laberíntica, sí existe una línea argumental, pero subsiste escondida entre un conjunto de estilos diferentes.

La parodia social tiene lugar en toda la novela al ridiculizar la conformidad y la represión sexual de la clase media. Wendell Ryder es el personaje que expresa más a fondo el inconformismo en su desafío constante por la sociedad y sus leyes de comportamiento. Sin embargo, Djuna Barnes cuestiona los valores de Wendell Ryder y su papel de "fecundador" de toda la naturaleza que, finalmente, causa el sufrimiento de las mujeres que le rodean. Estas consideraciones se deben en su mayor parte al carácter autobiográfico de *Ryder*. Esta novela experimental es la crónica familiar de la autora, filtrada a través de la complejidad y el ingenio. Todos los personajes principales tienen su correspondencia en la vida real. Julie es el personaje secundario que revive la niñez de Djuna Barnes. Wendell Ryder caracteriza a su padre, y Amelia Ryder a su madre, Elizabeth. Sophia es el personaje que corresponde a la abuela paterna de Djuna Barnes, Zadel Gufstafson.

El lugar donde se desarrollan los hechos y el argumento en sí tienen una base autobiográfica. Sin embargo, *Ryder* no es un típico modelo del género autobiográfico (Wagstaff 1987, 22) La crítica, al menos, no ha enfatizado este aspecto de la novela, centrándose más en otros aspectos formales y estilísticos. Djuna

Barnes dificulta, una vez más, el entendimiento y la profundidad de su obra a través de la complejidad formal. En críticas más recientes se ha puesto de relieve la representación autobiográfica, aún teniendo en cuenta la dificultad en la búsqueda del pasado de la autora. Para A.M.Wagstaff (1987, 23), el hecho de que Djuna Barnes escribiera la historia de su infancia utilizando la experimentación formal y estilística para construir una historia "encubierta" no es una mera casualidad. De hecho, ella necesitaba contar esa historia para desviar la atención del lector de los horrores que exponía la novela, y también para distanciarse a sí misma de la realidad emocional y del reconocimiento consciente de algunos de los sucesos descritos en la historia. La distorsión y el encubrimiento de *Ryder* son el resultado de las experiencias traumáticas de la escritora durante su infancia.

### 1.1. Wendell Ryder y el patriarcado

La principal línea argumental de *Ryder* narra las aventuras amorosas de Wendell Ryder, la recreación del padre de Djuna Barnes. Wendell, al igual que Wald Barnes, tuvo dos esposas conviviendo bajo el mismo techo, una esposa legal, Amelia, y una amante, Kate Careless. Ambas mujeres conviven con sus hijos respectivos y con la madre de Wendell, Sophia. Desde el comienzo de la novela hasta el capítulo veintinueve se narran fragmentariamente los orígenes de la familia Ryder, el desarrollo de la filosofía de Wendell y su modo de vida. A partir del capítulo treinta, "The Cat Comes Out of the Well", se establece

uno de los conflictos principales de la novela, el choque entre las convenciones sociales y el modo de vida de Wendell. Otro conflicto importante es, sin duda, la tensión entre la concepción de matriarcado representada en la figura de Sophia, y del patriarcado en su hijo Wendell.

Wendell recrea la figura del patriarca. Su objetivo es la procreación de una nueva raza de "humanos" que vuelvan a un tiempo anterior en el que el hombre no estaba separado de lo animal. Esta nueva raza hará que los hombres simpaticen con sus orígenes animales. Su filosofía, posiblemente como la de un animal, está en contra de las normas sociales y favorece la poligamia, no simplemente en el sentido de tener muchas esposas, sino con el objetivo de extender su semilla y de procrear con la mayor frecuencia posible. Su objetivo está condenado al fracaso desde el principio, puesto que los valores sociales se imponen y él se ve obligado a elegir entre su esposa y su amante. Como consecuencia del impulso patriarcal que representa Wendell Ryder, las mujeres que le rodean sufren, en especial sus esposas y sus hijos. Las mujeres en *Ryder* son, además, víctimas de los procesos naturales de su condición, la menstruación y la maternidad. Parecen incapaces de poder escapar de sus cuerpos o de controlarlos (Benstock 1986, 253) Sophia, madre de Wendell, es la figura matriarcal y la única mujer de la familia que, por su edad, está fuera de la esfera reproductora y, por lo tanto, también del poder de Wendell.

A pesar de que, en algunos momentos, el lector puede simpatizar con el rechazo de las convenciones sociales de Wendell Ryder, sin embargo, al mismo tiempo, se realiza la crítica del

patriarcado a través de la incoherencia y de los deseos de procreación sin límites de este personaje. El primer capítulo, "Jesus Mundane", parodia el estilo bíblico y nos pone alerta frente a los esquemas de grandiosidad, tal y como manifiesta Wendell; "Go not with fanatics... Go thou, then, to lesser men... Thy redezvous is not with the Last Station, but with small comforts..." (R, 3) A pesar de los avisos dirigidos a Wendell, en el capítulo diez, "The Occupations of Wendell", se manifiesta su deseo de poblar el mundo con una nueva raza de Ryders a través de la poligamia; "... a book/ That ran a deal to wenching and to wives./ How a man y-thirst, and how he thrives/ On polygámy much;..." (R, 59)

El tema de la dicotomía entre mundo humano y bestial, tan común en las obras de Djuna Barnes se pone de manifiesto en *Ryder* una vez más. Para Wendell no existe diferencia entre los hombres y los animales, y se pregunta porqué son considerados de forma distinta;

"That animal and man be set apart?  
I hear not muche difference in the heart  
That beates soft and constant under hide  
And this same hammer ticking in my side!" (R, 61)

Cuando Wendell termina su charla, los animales parecen comprenderle, aunque se comunican tan sólo con su mirada. Su caballo, Hisodalgus, miró a Wendell "deep and long" (R, 68) La novela presenta la oposición entre el hombre y el animal a través de los deseos y esfuerzos fallidos de Wendell por unificar los dos mundos. La misma preocupación es central en varias de las historias cortas como "A Night Among the Horses" y, sobre todo,

en *Nightwood*. En general, esta diferencia crea tensiones y, aunque existe cierta comunicación entre los dos, se muestra la tragedia del hombre por su división interna, su deseo de comunicación con lo animal y su imposibilidad por pertenecer a la sociedad. Un ejemplo de ésto es cuando Wendell se ve obligado por ley a renunciar a una de las dos esposas con las que convive.

Wendell basa su idea patriarcal en gran parte en su deseo de paternidad. El sexo es algo secundario, puesto que el objetivo principal es aumentar la progenie para lo cual tiene que llevar a la cama al mayor número posible de mujeres. Sin embargo, a Wendell se le niega varias veces su deseo de paternidad (Wolfe 1985, 97) El capítulo "Fine Bitches All, and Molly Dance", parodia el principio del patriarcado a través del personaje de la prostituta Molly Dance. En una larga discusión con Wendell, Molly da su idea peculiar sobre la creación y el pecado original atribuído a la mujer creando su propio génesis. Molly pone en duda el principio del bien y del mal presentes en la Biblia; "Withal, you could not come at her with good or evil; these two things were thought out by someone in the beginning who had no liking for just that" (R, 193)

De acuerdo con Molly, la manzana fue el origen del pecado, "but man it was who snapped it up, scattering the seeds, and these he uses to this day to get his sons by" (R, 198) Y afirma que su historia del génesis está más cercana a la controversia; "My heart's nearer to my history than yours, that's the bone of contention" (R, 198) Wendell es el receptor de la alternativa cultural de Molly que simplemente se ha limitado a contestar a las preguntas de Wendell acerca de su concepción de la cultura.

Molly destroza la sociedad patriarcal y la religión en su conversación con Wendell. A su vez, pone en duda la paternidad de Wendell puesto que, a diferencia de lo que él cree, el hijo que Molly espera no es de él pues ha estado con varios hombres a la vez. Cuando nace el niño, Wendell se atormenta porque no sabe si es suyo con certeza y le pregunta al médico Dr. O'Connor acerca de su posible parecido para poder considerarle dentro de la raza de los Ryder.

Molly Dance huye de los esquemas patriarcales. Para ella, la sexualidad es placentera y le reporta un sustento económico, por lo cual no tiene que comprometerse por medio del matrimonio. Wendell no ha conseguido su objetivo patriarcal de extender su semilla y de engendrar otro hijo, puesto que su paternidad se pone en cuestión.

El patriarcado y el valor que éste le otorga a la mujer es el tema principal del capítulo "Rape and Repining!". Este capítulo fue publicado con anterioridad en la revista *transition* (Kannestine 1977, 37) Además, no sigue la escasa línea argumental sino que aparece en *Ryder* como un capítulo yuxtapuesto con un tema concreto. Aparecen en él dos niveles; por un lado, se celebra la actividad sexual y, por otro, hay avisos terribles y muy duros contra la fornicación (Wolfe 1985, 98) El tema principal es que la sexualidad es competencia exclusiva de las mujeres, ya sea elegida o no por la mujer. Por lo tanto, la mujer es presa de la sexualidad y de su condena puesto que la sociedad es patriarcal y demanda el sacrificio de la virginidad. Perdida la virginidad, "a Girl is gone! A Girl is lost!...Soiled! Despoiled! Handled! Mauled! Rumples! Rummaged! Ransacked!... no

better than Beasts of Earth!" (R, 21)

La niña que pierde la virginidad por medio de la violación ha perdido su valor como persona y es condenada por las mujeres; "You have corrupted the Fabric of our Council by this one Brief Act!" (R, 26) La violación no muestra a la joven como inocente, puesto que el punto de vista patriarcal de este grupo de mujeres mantiene que, en toda violación "there is a "No" with a "Yes" wrapped up in it..." (R, 26), de lo cual se deduciría que la violación es deseada y consentida por la mujer. La realización del acto sexual anterior al matrimonio rompe la secuencia temporal, de lo cual se le acusa a la niña violada;

"You have stolen Time...Time made stout by Good Wives stitching, and washing, baking, and praying. Firm with Household Duties well done, within the narrow excellence of Wedlock, paced to Monogamy, fortified with Temperance, made Durable with Patience. You have bent Time with the Tooth of Lust, torn the Hem of Righteousness, and the Wind may enter and the Cyclone follow!" (R, 27)

Dentro de la tradición del vínculo legal del patriarcado, el matrimonio, la familia y las tareas del hogar estructuran el tiempo a través de generaciones. La sexualidad de la mujer fuera del matrimonio rompe con la línea patriarcal y se transforma en caos.

En el capítulo siguiente, "Portrait of Amelia's Beginning", la sexualidad femenina aparece de nuevo inscrita en el patriarcado. La madre de Amelia le cuenta a su hija la historia de la pérdida del honor de su tía Nelly, y cómo se arregla su situación por medio del matrimonio. Después, aconseja a su hija la represión sexual; "Never let a man touch you, never show

anything, keep your legs in your own life, and when you grow to be a woman, keep that a secret ever from yourself" (R, 32) La sexualidad correcta dentro del sistema patriarcal es lo que define a la mujer socialmente. Constituye el motivo por el cual la mujer se puede elevar o condenar. La sexualidad de la mujer dentro del patriarcado la convierte en un pelele y le impide su capacidad de elegir en libertad y en igualdad de condiciones con el hombre.

Irónicamente, los deseos infinitos de paternidad de Wendell también son restringidos por la sociedad patriarcal del momento. Legalmente sólo es posible tener una esposa. Wendell, al convivir con su esposa y su amante e hijos bajo el mismo techo, ha violado la ley y se ve obligado a elegir. El conflicto de Wendell con la sociedad tiene que ver también con sus hijos. En su modo de vida poco ortodoxo, Wendell proclama a la autoridad pública que prefiere educar a sus hijos en casa en lugar de en la escuela parroquial; "I've taken my children round by the side path where the truth lies rotting with the refuse, and they already look down upon you from a height" (R, 131) Cuando Wendell defiende que sus hijos deben estar apartados de la escuela, dirige su atención de la comunidad a la realidad, al pozo de la escuela, donde varias ratas y un gato muerto flotan en el agua de donde beben los niños, y pone sus condiciones; "... as the children not of outlaw Ryder but of citizen Ryder, will not come to this school until you have dug and furnished a well of pure water"; (R, 132) Su confrontación con la sociedad marca el comienzo del declive de Wendell que, angustiado, comunica su temor a Sophia. Su madre le aconseja que mantenga sus ideas en secreto y, finalmente,

reconoce que su hijo es incomprensible y que no tiene remedio.

El último capítulo de *Ryder*, "Whom Should He Disappoint Now?", muestra la decepción que Wendell ha causado en todo su entorno. Ni siquiera logra conectar con el mundo animal que tanto admira. En la escena final en la que Wendell está rodeado de animales;

"...we are aware simultaneously of his closeness to and distance from them... he is composite of animal and human, and from this comes his beauty along with his terror... the opaque eye of the beast makes a line that cannot be crossed" (Kannestine 1977, 46)

Finalmente, Wendell se da cuenta de que su sueño es un error. Piensa que sólo es un hombre y no el origen de una nueva raza. Un hombre que ha sido incapaz de sustentar económicamente a su familia puesto que siempre ha dependido de las mujeres, Sophia, Amelia y Kate. Además de depender de ellas, Wendell ha sido la causa de sus sufrimientos. Es el agente de sufrimiento especialmente de Amelia, Kate y su hija Julie.

La idea de patriarcado implícita en la ambición de Wendell se muestra poco coherente a lo largo de los fracasos de este personaje y especialmente al final de la novela. Judy L. Wolfe (1985, 124) defiende la idea del matriarcado en *Ryder*, y las incoherencias de Wendell Ryder lo vienen a confirmar. Aunque Wendell extiende su semilla como un "Adán", padre de una nueva raza, también se le describe en la novela como un ser andrógino. Las mujeres de *Ryder* tienen sensatez e inteligencia y soportan la angustia de la maternidad y de la muerte. De todas ellas destaca Sophia, madre de Wendell, por su conocimiento profundo

del corazón humano. Wendell contrasta con esta visión realista y humana. En la novela se subrayan sus aspiraciones de grandeza y su soberbia que terminan en una gran decepción. Al final, Wendell tiene que renunciar a sus ilusiones y enfrentarse con la realidad social, ya que, aunque la sociedad pueda resultar restrictiva, el comportamiento irresponsable e inconformista de Wendell causa un daño terrible en la vida de los que le rodean.

La idea patriarcal de Wendell se realza y se pone en duda en *Ryder*. Este doble procedimiento no es casual sino una estrategia muy deliberada. Para Bakhtin (Stevenson 1991, 82), la coronación y descoronación de un bufón es la personificación de la inversión burlesca carnavalesca de las jerarquías de autoridad establecidas. De forma similar, la reestructuración feminista de lo carnavalesco en Djuna Barnes inicia el uso de este motivo estableciendo a Wendell Ryder como el último patriarca, el "filósofo" de la poligamia y el autoproclamado "Father of All Things".

### 1.1.2. El patriarca grotesco

La parodia de lo masculino en el patriarca/ bufón Wendell Ryder tiene lugar desde el comienzo de la novela. En la ilustración del primer capítulo, "Jesus Mundane", aparece la figura de Wendell montado a caballo sobre una nube y detrás de él, una línea de mujeres que, en la figura, parecen coronar a Wendell con los pañuelos que sostienen con sus brazos (véase apéndice, figura no.2). Este dibujo muestra a Wendell como un héroe burlesco en su deseo de autoridad y de dominación sobre las

mujeres y le prepara para la caída final y la oposición femenina, en definitiva para "las degradaciones cómicas del modo carnavalesco" (Stevenson 1991, 82) Ryder parodia el patriarcado a través de Wendell, y también por medio de diversos estilos literarios. Los capítulos que tratan específicamente sobre Wendell, a menudo imitan estilos ampulosos asociados a escritores canónicos. Estos estilos pueden ser muy distintos, desde los versos de Chaucer y la picaresca, hasta la Biblia.

El modo picaresco aparece en capítulos como "Wendell Is Born", donde se muestran las dificultades de Wendell desde su infancia para ganarse la vida. Este motivo es parodiado, a su vez, en el horror que le produce tener que ganar dinero, una responsabilidad que recae sobre todo en Sophia; "Never again, oh-never, never again to battle as a self-supporting unit!... thirty shillings and ninepence was exact and all that was ever counted out to him for service rendered" (R, 18)

El estilo picaresco y bíblico a veces se unen en el personaje de Wendell creando un retrato de él obsceno y grave al mismo tiempo. En el capítulo "The Coming of Kate-Careless, a Rude Chapter", Kate, futura concubina de Wendell, aparece por primera vez en la casa de Wendell. Éste sale desnudo de su casa, "standing as he was born" y hace una señal diciendo "That you may know your destiny!". Después de este momento, toda su familia le mira contemplativamente como si se tratara de un milagro bíblico. De esta forma, Sheryl Stevenson (1991, 83) afirma que al insistir en el estatus de Wendell como padre y a la vez bravucón, Djuna Barnes parodia a los profetas del antiguo testamento y a los pícaros groseros que exponen la ideología patriarcal conectando

## discursos diversos.

De forma paralela y contrastando con los estilos anteriores, hay otros capítulos que podemos denominar "femeninos", pues imitan estilos románticos y sentimentales asociados en mayor medida a lo femenino. La historia que narra Amelia en el capítulo "Amelia Tells a Bed-Time Story" expone los clichés de los cuentos populares. En el capítulo "Julie Becomes What She Had Read" se examina el mundo imaginativo de la niñez en un estilo que parodia la literatura sentimental del siglo XIX. Sheryl Stevenson (1991, 384) lo asocia como una parodia específica del libro de poemas *Blessed Damozel* (1850) de Dante Gabriel Rossetti por su mezcla de estilos que representan una amplia gama de iconos, desde la niña angelical de la novela sentimental de poca categoría a la virgen "voluptuosa".

### 1.1.3. El patriarca y la confusión carnavalesca

Con la variedad de estilos utilizados en *Ryder* se favorece la diferencia sexual. El estilo romántico para los capítulos que tratan de personajes femeninos y el bíblico para los que tratan específicamente sobre Wendell. Con ello se crea la imagen superlativa de lo masculino.<sup>1</sup> En este proceso se evocan concepciones distintas para la masculinidad y la feminidad. Sin embargo, parece que estas categorías se utilizan para mezclarlas en confusión carnavalesca, un procedimiento representado por el

---

<sup>1</sup> Wendell Ryder es el único personaje que destaca de la novela puesto que, el otro personaje masculino, médico de la familia, el Dr. O'Connor, manifiesta abiertamente su homosexualidad.

destronamiento de Wendell y que tiene que ver con la feminización e ilegitimidad del patriarca.

Al comienzo de la novela Wendell es representado con características femeninas, tenía "... a body like a girl's" (R, 17) De forma parecida, Wendell se muestra como una madre tierna con la hija ilegítima de Kate en el capítulo "Wendell Dresses His Child". El estilo es una mezcla de gravedad bíblica y de domesticidad maternal. De una manera metódica y precisa, el capítulo muestra los detalles del cuidado de Wendell hacia su hija ilegítima con Kate, destruyendo así las genealogías patriarcales;

"And he made her a diaper of the finest bird's-eye, and he washed it and hung it out in the sun three days, and saw that it was dry and sweet smelling... And the tears fell from his eyes continually... for that it was born feet first, amid wailing and crying and great lamentation, from the midst of its mother" (R, 101-2)

La parodia del patriarcado en Wendell utiliza diversas motivaciones. Además de la feminidad de Wendell, destaca la duda acerca de la paternidad, volcando así las expectativas que ha mantenido Wendell sobre la conservación de la raza de Ryders. Esta parodia se realiza a través de mujeres como Molly Dance. Ella no puede identificar a los padres de sus hijos por ejercer la prostitución. De la misma forma, Kate- Careless también tiene un pasado incierto. Ella es "No- Man's- Daughter" (R, 147) Por último, Sophia añade varias dudas acerca de la legitimidad de su hijo Wendell. Sophia se separó del padre de Wendell, dándole a su hijo su nombre de soltera, e insinuando que la concepción de Wendell había sido inmaculada.

En el capítulo "Sophia Tells Wendell How He Was Conceived", Sophia copia una historia que cuenta Amelia sobre Beethoven y la aplica al nacimiento de su hijo Wendell a partir de una "inspiración"; "... Beethoven... came toward me, melted into me on my human side,... and in nine months, by the Christian calendar, I was delivered of you" (R, 36) Ante la sorpresa de Wendell, Sophia le explica que su nacimiento es mítico y sin mancha; "... it was no cohabitation, it was an infusion", (R, 36) para después volver a la realidad de un parto normal, realizando una parodia del mito, "But that I got thee nine months later is no myth" (R, 37)

La inducción a dudar sobre las mujeres y la legitimidad de los hijos introduce la transgresión femenina que produce incertidumbre en el sistema, convirtiendo a la sociedad en "Unknown Quantity" (R, 27) Para Sheryl Stevenson (1991, 88), los personajes femeninos pícaros tienen esta habilidad de socavar los valores sobre los que se asienta la sociedad patriarcal, al mostrar y promover de forma activa la incertidumbre biológica de la paternidad que desestabiliza el sistema patriarcal. En *Ryder*, al igual que en otras obras de Djuna Barnes, abundan los personajes transgresores femeninos que desbordan sensualidad, sentido común y tenacidad, y que se encuentran muy lejos de la legalidad patriarcal. Los personajes femeninos más transgresores son las prostitutas, entre ellas la que inicia a Timothy, hijo de Wendell, en el capítulo "Timothy Strives Greatly with a Whore", *Lady Bridesleepe* y *Molly Dance*.

## 1.2. Matthew O'Connor o el reverso del patriarca

El Dr. O'Connor es el médico de la familia que asiste en el parto de todos los hijos de Wendell Ryder (véase apéndice, figura no.3). En *Ryder*, Matthew O'Connor es la alternativa a Wendell Ryder. Matthew es el hombre de naturaleza homosexual atormentada, sensible y amable. Las mujeres a las que atiende en los partos quedan impresionadas por su ternura y sorprendidas de que no comparta su vida con ninguna mujer. En el capítulo "The Soliloquy of Dr. Matthew O'Connor (Family Physician to the Ryders) on the Way to and from the Confessional of Father Lucas", vemos que el principal conflicto de este personaje reside en su orientación homosexual y el sentimiento religioso del catolicismo. Matthew se confiesa con Father Lucas, el cual parece comprenderle muy bien. Hay ciertas implicaciones sexuales en la forma en que Father Lucas se dirige a Matthew O'Connor en el momento de la confesión. Le dice que no vuelva a pecar y que le visite, que él sabrá darle consuelo, lo cual indica la orientación homosexual del confesor; "Go, my daughter, he says, and love thy fellowmen... Visit me often, he says, and I'll give you comfort and kind words and a little consolation that shall inch thee on thy way a bit..." (R, 137-8) En ningún momento hay una condena por parte de Father Lucas, sino compasión hacia la miseria de el Dr. O'Connor y su incapacidad de aceptarse a sí mismo. En la culpabilidad homosexual vemos la influencia de la sociedad patriarcal represora. Al igual que en *Nightwood*, la supresión de la homosexualidad crea un conflicto interno e insalvable en los personajes.

Es importante destacar el cambio de estilo que se produce al final de este extraño capítulo. James B.Scott (1976, 73) afirma que el estilo agradable y ligero del comienzo del capítulo se transforma al final en una escena surrealista donde la religión se pone en entredicho, y la realidad se desdibuja; "The candles rose toward the ceiling...the ceiling grew mounted and bloomed and wilted and died, and came down" (R, 139) Después de esta visión distorsionada, "The figures at the altar blurred, crossed, melted into each other; fornication of the mass, parted and bred Death, Death's wailing child in wax...The church turned upside- down" (R, 140) En esta realidad vista del revés, no parece posible la redención cristiana.

En el capítulo "Dr.Matthew O'Connor and the Children", aparece una imagen más comprensiva aún de este personaje. El Dr.O'Connor adora a los niños y ellos acuden a él buscando comprensión y apoyo. Este capítulo narra una conversación del doctor con tres hijos de Wendell. En ella se pone de manifiesto la conducta de Wendell como padre. A la pregunta de qué quieren ser de mayores, Elsie contesta que quiere huír de su casa y Hannel desea encontrar una chica para después pegarle con la sartén hasta que "she gives up the ghost" (R, 161) Ante este tipo de respuestas se pone de manifiesto la nefasta educación que Wendell da a sus hijos y la intención de Matthew de alertarles, y a pesar de no mencionar a Wendell, les aconseja que tengan cuidado con los consejos que reciben de él;

"Never listen to a man when he is talking loud; such sounds are not for little ears. You may listen with profit only when he is asleep, or in pain; all the rest is the coming forth of that discomfort he has sown in

himself, before he knew which end he stood on" (R, 162)

El mundo del invertido que representa Matthew O'Connor es central en su obra posterior. En *Nightwood* aparece el mismo Dr. O'Connor, aunque con una función y características distintas. Matthew O'Connor en *Ryder* es una persona más inocente y mucho más joven. Observa el mundo de forma subjetiva. Sin embargo, Matthew O'Connor en *Nightwood* es una persona más madura y ha aprendido a ser más objetivo y, por lo tanto, su sufrimiento no es tan palpable. También ocupa un papel de mayor importancia en su novela posterior. Y, aunque también se hunde psíquicamente, a veces como consecuencia de su naturaleza invertida, en *Nightwood* consigue esconder su dolor con la ternura y consigue llegar a comprender el sufrimiento ajeno.

### 1.3. El matriarcado

La dicotomía patriarcado/ matriarcado es evidente en *Ryder*. El contraste entre conceptos aparentemente opuestos es una de las estrategias utilizadas en las obras de Djuna Barnes para romper con los límites de significación del lenguaje, para demostrar la falacia de muchos de los prejuicios culturales de la sociedad. El patriarcado en *Wendell Ryder*, aunque causante de sufrimiento para las mujeres e hijos que le rodean, se convierte en una broma loca y teatral. Nos encontramos entonces ante la degradación carnavalesca que apunta la crítica bakhtiniana. No obstante, esta parodia se considera profundamente positiva. Las imágenes grotescas y su efecto degradante conllevan un sentido de

humanidad en una relación vital con el mundo. Según Bakhtin en *Rabelais and his World* (1968), "Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits" (1968, 26)

Djuna Barnes une lo grotesco y lo grave de la misma forma que contrasta el patriarcado con el matriarcado. De hecho, y para romper con la rigidez conceptual de ambos términos, se unen características de los dos en varios personajes. Wendell tiene una mentalidad radical de patriarca, sin embargo tiene rasgos físicos femeninos e impulsos infantiles y maternos. Es un patriarca grotesco, como casi todo en *Ryder*.

Para examinar el posible matriarcado, nos acercaremos a los principales personajes femeninos. En primer lugar, nos ocuparemos de las mujeres más directamente afectadas por el patriarcado que ejerce Wendell, su esposa Amelia y su concubina Kate Careless. En oposición a estas dos mujeres, nos parece importante destacar a la hermana de Amelia, Ann, puesto que es una mujer libre que expresamente ha decidido vivir sin la sujeción del matrimonio tal y como se entiende en la época en la que se sitúa la novela, a finales del siglo XIX.

### 1.3.1. Mujeres y víctimas

Existe un fuerte contraste entre la vida de Amelia y la de su hermana Ann. Amelia dejó a su hermana en Inglaterra para marcharse a vivir a América con Wendell y su madre Sophia. A partir de ese momento, su relación será por carta. Capítulos

intercalados en la novela nos conducen a la comunicación entre las dos hermanas en una parodia continua del género epistolar. Ann aparece por primera vez en el capítulo "Tears, Idle Tears!", en el cual se ve obligada a despedirse de su hermana. Ann alerta a su hermana acerca de Wendell y de sus ideas sobre la poligamia, pero de todas formas ella desconfía del amor de cualquier hombre puesto que ellos se encuentran a gusto en cualquier cama y parece que se apresuran a ella con un "Ah, my dear-little-well-known-much-beloved-familiar-resting-place,...As if", she sniffed, "all beds were like those in the Bible..." (R, 45)

Wendell y Sophia no tienen dinero, y para marcharse tomarán el dinero de Amelia para ayudarles a establecerse en América. Ann piensa que es un escándalo y vuelve a avisar a su hermana acerca de los apuros económicos que tendrá que soportar. Ann llega a pedirle que se quede con ella y con su hermano en Londres. Frente a su temor por quedarse soltera, Amelia le ofrece consuelo a Ann recordándole sus numerosas ofertas matrimoniales. La falta de compromiso se debe a su exigencia y a que no está dispuesta a casarse con cualquiera; "I never, never, never, will wed a man I cannot look up to, and as there are none such, into service it is" (R, 51) Ann prefiere una vida de soltera antes que un matrimonio imperfecto, mientras que Amelia prefiere ante todo estar casada y piensa que puede cambiar a Wendell.

La relación entre las hermanas después de la marcha de Amelia se desarrolla en cuatro capítulos epistolares, en los cuales sabemos de la vida de Ann en Inglaterra y de sus opiniones acerca de la trayectoria de Amelia en América. En el capítulo "Amelia Hears from Her Sister in re Hisodalgus, That Fine Horse",

Ann contesta a su hermana acerca de los sucesos asombrosos que Amelia le ha contado sobre Wendell. Sin embargo, el tono de la carta se torna grave cuando Ann comienza a filosofar sobre la brevedad de la vida y la moral, "...somehow we have lost the instinct for the good and narrow way,..." (R, 74) Como consecuencia de la incertidumbre moral, no corresponde al hombre la entrada en el cielo o en el infierno sino en un lugar intermedio, "...imagine, dear sister, where we will all land in the end, -somewhere in mid-air, no doubt, for that we are fit for neither place, and a dreadful sight is that space between two stools,..." (R, 74)

El capítulo "Amelia Hears from Her Sister in Regard to a Pasty", continúa contrastando las diferentes formas de vida de las hermanas. Ann habla de su nueva ocupación como acompañante de una mujer mayor coja y ciega en tono picaresco; "Nevertheless, once a week, regular as clockwork, my lady does drink a flagon of port, and becomes immediately most boisterous unruly (though week days she is as prim spoken as you could wish)..." (R, 112) De mayor interés es la siguiente carta de Ann en el capítulo "Amelia Hears from Her Sister in Regard to Timothy", en el que Ann hace comentarios a su hermana sobre el comportamiento de su hijo Timothy. Al parecer, sigue la conducta de su padre en cuanto a la relación con prostitutas.<sup>2</sup>

Casi inmediatamente, olvida a Timothy para profundizar en disquisiciones morales al igual que en sus cartas anteriores. Ann comienza a generalizar acerca de la trayectoria del mundo y

---

<sup>2</sup> En un capítulo posterior se narra una noche en la que Timothy se divierte con este tipo de mujeres tan importantes en Ryder.

piensa que debería aproximarse el final, "...and all the creatures thereon stopped before they do so disgrace it, root and branch, that the Lord will have none of it whatever in another generation or more!" (R, 152) Después, hace una reflexión acerca de la diferencia entre hombres y mujeres y también insinúa el contraste entre la heterosexualidad y el lesbianismo para la mujer. Ann afirma que las mujeres,

"...never have a troublesome end about them, but, as there are some who must live by a convulsion of the instincts rather than by well thought out manoeuvring, what shall we hope to have upon our doorsteps but other people's children, asking, "Wither, whence?" and getting no better reply than, "Ask thy mother," as if she were to be trusted!...This is the matter with the world, that a man's greatness do come right out bang upon us, a woman's is in her flesh and hidden" (R, 153)

Ann, en este capítulo, hace un comentario de los artículos que escribió Sophia (Zadel Barnes, abuela de Djuna Barnes) para la revista *Springfield Republican* y acusa a Sophia por ello (Wolfe 1985, 91) Después, Ann vuelve a girar su carta hacia el tema de la religión y la moral, agudizándose su visión pesimista e irónica de la humanidad y la justicia. La vida puede ser demasiado larga o demasiado corta, puesto que no hay tiempo para nada excepto para la religión, "...And until it is different, that is all we should try to stick by, for it was built to fit the years a man lives, or I do not read my Bible right" (R, 154) En la última carta que Ann escribe a su hermana en el capítulo "Amelia Hears from Her Sister on the Misfortunes of Women", expone fundamentalmente sus dificultades para encontrar una profesión adecuada.

Ann se refiere, en concreto, a la profesión de acompañante y que, últimamente, se ha convertido en el oficio de criada. Una señora mayor pide, por ejemplo, "...being read to in the tortures of the inquisition, that she may sleep of night" (R, 180) Ann piensa que se pide mucho de ella como acompañante y que en Londres hay muchas mujeres exigentes y "...so hideously mated, so many cripples and disjointed in our fine city,..." (R, 181) Ann, en su desesperación, generaliza acerca del momento y dice que hay demasiados "dandies" y que ella prefiere distinguirse de la época que le ha tocado vivir, "I shall not be numbered among my contemporaries, for a lot of beggars they are, that prate and prate, and come to no meaning word" (R, 182) Para terminar, expone su mayor pesimismo, "I tell thee, sister, these times are not to be borne" (R, 182) Su precaria situación económica refuerza su agria actitud y piensa que, por lo menos en América, la pobreza no es tan extrema.

Ryder enfoca la relación epistolar entre las hermanas desde el punto de vista de Ann. Ann es una mujer independiente pero pobre. Puede dedicar su tiempo a realizar disquisiciones morales, hacer una crítica social de la Inglaterra de la época y de sus ancianas, hablar de la diferencia entre hombres y mujeres, criticar la religión, etc. Desde el punto de vista de la sociedad patriarcal, es una mujer fracasada, como así lo atestiguarán su sufrimiento y angustia vital. Sin embargo, Amelia que ha optado por el matrimonio, tampoco tiene perspectivas mucho más optimistas. Amelia, a diferencia de su hermana, se ha quedado estancada en su papel de madre. Se casó con Wendell porque se vió atraída por Sophia, (hecho que ocurrirá después con Kate) Amelia

en casa de Sophia se siente a gusto, como si fuera su hija adoptiva "sitting at Sophia's knee listening with rapt attention to all that she might say" (R, 33)

El ofrecimiento de Sophia "Call me mother" (R, 33) es aceptado de inmediato por Amelia, puesto que ella nunca tuvo una buena experiencia con sus padres (Wagstaff 1987, 54) El padre aparece como un tirano en el capítulo "Portrait of Amelia" y, aunque muere joven, deja a su hija con un terrible sentimiento de culpa, pues tuvo una pelea con ella antes de su muerte. Pero quizá uno de los recuerdos más traumáticos tienen que ver con los consejos de su madre con respecto a los hombres y a la maternidad, "Never let a man touch you, never show anything, keep your legs in you own life, and when you grow to be a woman, keep that a secret even from yourself...Never, never have children. And God forgive me!" (R, 32)

Amelia arrastra esta admonición en su vida y se manifiesta en su incapacidad de evolucionar y en su miedo y aversión por la maternidad, rasgos que, por otra parte, hereda de su madre. Sin embargo, al casarse con Wendell, rechaza sus recomendaciones. Su matrimonio con Wendell no está basado en el amor sino en la aceptación del contrato por parte de Amelia. No sabemos si está casada tan sólo por el deseo de vivir con Sophia que la ha aceptado como hija. Estos motivos no sólo pueden partir de su inocencia sino de un miedo y rechazo de la verdadera naturaleza de las relaciones entre hombres y mujeres (Wagstaff 1987, 56) En la conversación de despedida entre las hermanas se manifiesta el contraste entre la inocencia de Amelia y la experiencia y el pesimismo de Ann. Por ejemplo, Wendell, es un hombre honrado y

responsable para Amelia mientras que su hermana sospecha de él; "My Wendell, ...is a proper man, and he will see that no shame is brought upon me, for he loves me from his heart, he do say, and what then have I to fear?" (R, 44)

Amelia es un personaje cómico en la novela. Su sentido común de ama de casa convencional contrasta fuertemente con los sueños de grandeza de su marido y con su idea romántica sobre la familia Ryder. Ann ha intentado persuadir a su hermana acerca de su futuro, pero Amelia no ha creído ninguna de sus advertencias. De esta forma, aunque Ann la previene de la inclinación a la poligamia de Wendell, Amelia piensa que éso no tiene que ver con ella. La poligamia, dice Amelia, "is a theory which he holds for the race in general, but surely not for persons in particular" (R, 45)

Después de la marcha de Amelia a América hay un vacío en la novela en relación a ella que volverá a tener importancia en el capítulo "Amelia and Kate Taken to Bed". En él se describen dos partos (con una diferencia de pocos minutos) de dos hijos de Wendell, uno con Amelia y otro con Kate. Esto tiene lugar diez años después de su llegada a América, y Amelia ya es una mujer más conocedora de su situación, como madre y esposa de Wendell, así como del hecho de compartir a Wendell con Kate. Amelia reniega de su maternidad e indirectamente, de su causa, Wendell; "I am alone...Is this not he, the very he of it? How damned he seems, yet all my hate's not his" (R, 96) Con una vida dura y una excesiva carga de tareas por parte de Amelia, el parto constituye el límite de su sufrimiento. Tanto es así que piensa en una muerte irremediable. En la cama y antes del parto le dice a su

hija Julie; "I shall die this time, and there's no doubt about it, my darling" (R, 96) Y es precisamente en este momento cuando Amelia le da a Julie los mismos consejos que ella recibió de su madre; "So take warning by my size and don't let a man touch you, for their touching never ends, and screaming oneself into a mother is no pleasure at all" (R, 95)

Para A.M.Wagstaff (1987, 57), existe un paralelismo entre Amelia y Julie. Ambas continúan el destino familiar que se inició con la madre de Amelia y que consiste en rechazarse a sí mismas y a su naturaleza en lugar de culpar a la causa directa del origen de sus problemas. Es decir, Amelia no culpa directamente a Wendell de sus males de la misma forma en que Julie, más tarde, rechaza su verdadero ser (encarnado en el personaje Arabella) en lugar de a su padre Wendell. Por otro lado, es sorprendente la indiferencia de Wendell y de Sophia ante el sufrimiento de Amelia. Parecen actuar con bastante despreocupación en los partos simultáneos de Amelia y de Kate. Wendell se cree autosuficiente para atender los partos y envía a Julie a que acompañe a Amelia. Ante esta crítica situación, Julie, con tan sólo diez años, se ve forzada a tomar una decisión entre la indiferencia de su padre y el miedo al parto de su madre. Julie envía a su hermano Timothy en busca del Dr.O'Connor. Incluso después de que llegue el doctor, Julie es la única presente en el parto y la que realmente asiste a su madre siguiendo las instrucciones del doctor.

El parto de Amelia constituye un trauma para Julie que lo observa por primera vez (Wendell explicará más tarde a Julie y a Timothy cómo nacen los niños) Amelia vive la maternidad como una tragedia, "Out then mole! Who taught you a woman's body had

a way for you? ...Out, monster, this is love!" (R, 97) El punto de vista de Julie está relacionado con la realidad de la infancia de Djuna Barnes. A.M.Wagstaff (1987, 58) afirma que los ritos del nacimiento que Julie se ve obligada a contemplar, condicionan las referencias negativas a la maternidad que aparecen con frecuencia en la novela. Estas alusiones contrastan en gran medida con la perspectiva filosófica de Wendell hasta llegar a ser opuestas entre sí. Mientras que, para Amelia, el parto es causa de sufrimiento y posibilidad de muerte, para Wendell, supone la sublimación de la mujer, "All women...are equal until one dies in childbirth, then she becomes as near to saints as I can conceive...because they died at the apex of their ability" (R, 202)

La novela nos indica las dificultades y el sufrimiento de las mujeres. Tanto Ann como Amelia no tienen una vida fácil. Aunque viven experiencias muy distintas y en lugares muy apartados, podemos ver que su situación social es un condicionante para ellas. Ann no encuentra un trabajo que le permita la independencia mientras que Amelia acepta todos los abusos que ocurren a su alrededor y que se reflejan en su propio cuerpo. No obstante, tanto Ann como Amelia sufren con grandes dosis de dignidad. Amelia, como miembro de la familia poligámica que crea Wendell, tiene cierta estabilidad hasta que se ve rechazada a favor de Kate. Wendell obliga a Amelia a abandonar la casa, pues las autoridades locales le han forzado a elegir entre Amelia y Kate.

Amelia y Ann son víctimas de la idea del patriarcado defendida en la novela por Wendell Ryder. Amelia es una víctima

de su matrimonio tanto como Ann lo es de su condición de soltera. Amelia, como esposa de Wendell, tiene que tolerar su peculiar comportamiento aunque, en el fondo, ella desea renunciar a su matrimonio y divorciarse. Al final será Wendell quien decida la ruptura. Por otra parte, el ejemplo de vida que propone Ann tampoco es positivo para la mujer. En sus cartas enviadas a Amelia vemos, en su propia victimización como mujer, las consecuencias de vivir sin la protección del matrimonio. En la noción de patriarcado, como señala J.L.Wolfe (1985, 93), las mujeres pertenecen a un hombre como hija, o como esposa, o no pertenecen a ninguno y entonces son presa libre para todos.

En el caso de Ann, tiene que vivir una vida de miseria al servicio de mujeres ancianas por no haber contraído matrimonio. Ann se excluye del matrimonio pero se sitúa en la penosa vida del servicio doméstico como dama de compañía. Y, excluyendo el compromiso sexual al ser una acompañante a sueldo, de muchas maneras esta situación es, a todas luces, similar al matrimonio. Ann y Amelia representan errores opuestos. Ann no confía en los hombres y no puede casarse con ninguno que no esté a la altura de lo que ella desea. Por el contrario, Amelia se fía demasiado de Wendell (hasta el extremo de no creer que practique la poligamia que él defiende) y cree que puede cambiar los numerosos defectos de su marido.

La mayoría de las mujeres en *Ryder* aparecen en imágenes contrastadas. La pareja Ann/ Amelia representa la dicotomía de la mujer en la sociedad patriarcal como soltera/ casada. Entre las dos hermanas, destaca Ann por su inteligencia y su capacidad de discernimiento. Se favorece la independencia, aunque mostrando

la victimización de la mujer soltera en la sociedad patriarcal. Amelia es un personaje llevado más por sus circunstancias y su inocencia frente a Wendell, lo cual es un motivo más de parodia en la novela. Amelia tiene una función instrumental en *Ryder* que consiste en la procreación de hijos como esposa legítima de Wendell.

### 1.3.2. La rivalidad esposa/ amante

La pareja de mujeres Amelia/ Kate Careless constituye otro modelo heredado del patriarcado, el de la rivalidad entre esposa y amante (véase apéndice, figura no.4). Al igual que el resto de los personajes de la novela, el de Kate está basado en la realidad. De acuerdo con J.L.Wolfe (1985, 81), una de las principales amantes de Wald Barnes, padre de Djuna Barnes, era una cantante de ópera, Marguerite d'Alvarez. El parecido entre una foto de ésta y el dibujo de la madre de Kate en *Ryder* es muy evidente. En esta novela, sin embargo, es su hija la amante de Wendell. La descripción física que se hace de ella está basada en d'Alvarez. La irónica descripción puede tener su origen en los sentimientos ambivalentes hacia su madre por desempeñar el papel de mártir en una situación de "menage-à-trois", y es importante señalar que el segundo nombre de d'Alvarez es Amelia.

La diferencia fundamental entre Amelia y Kate es su papel de esposa y amante, respectivamente. Sin embargo, Amelia como esposa no tiene ninguna autoridad especial en la casa. Ella nunca protesta ni tiene nada que decir en contra de la situación. Kate, al igual que Amelia, vive en casa de los Ryder porque Sophia la

introdujo en la familia como si fuera una nueva hija. Amelia no sabía nada de ella hasta que un día se la encontró al volver a casa. Cuando más tarde Wendell le sea infiel, Amelia no se encontrará con derechos y soportará la situación en lugar de intentar cambiarla. A partir de ese momento, se crea una atmósfera de tensión y conflicto.

Esta situación llega a su punto más álgido en el capítulo "Be She What She May". En él se describe una pelea que pone en conflicto a Amelia y Kate. Elisha, hijo de Kate, ataca a Mannel, el hijo más pequeño de Amelia. Kate defiende a su hijo a pesar de su culpabilidad y Wendell se pone del lado de Kate, provocando la furia de Julie, que descarga con Kate y con Wendell. Julie, "...crying loudly and wildly, ... and full of youth and right, "You, and you and you" to her father, as she set her teeth into that which he had brought to the house to torment her mother" (R, 143) Amelia intenta parar la pelea, pero Wendell, divertido con la situación, no se lo permite, "Cock-fight or dog fight, woman at woman, he had a liking for the outcome" (R, 143) Kate tira al suelo a Julie, y Sophia que acababa de llegar defiende a Julie, su nieta predilecta, terminando con ello la pelea. Por último, Elisha sorprende a todos al llamar a su madre mentirosa para defenderle.

Este capítulo es importante para pensar en la dinámica familiar, ya que reúne a todos los miembros de la familia Ryder con el motivo de la pelea. Gracias a este conflicto se ven las distintas relaciones de los miembros de la familia entre sí. Al principio se trata de un altercado sin aparente importancia pero que va adquiriendo mayor relevancia a medida que avanza el

capítulo. Para A.M.Wagstaff (1987, 62), la familia Ryder, metafóricamente hablando, erupciona como lo haría un volcán con un suceso aparentemente intrascendente como el que provoca Elisha. El odio y rencor expresados en esta pelea son desproporcionados y parecen liberar la hostilidad reprimida en lugar de tratar con calma el problema causante de la disputa.

En realidad, Elisha y Hannel ocupan un lugar secundario. Sin embargo, desencadenan el odio reprimido entre Amelia y Kate, rivales viviendo bajo el mismo techo y que liberan su rencor a través de sus hijos. Cuando Wendell aparece en escena golpea a Hannel, no porque esté enfadado con él, sino porque siente la necesidad de ejercer su autoridad y también para justificar su posterior ataque a Amelia, madre de Hannel. Por otra parte, aunque Julie odia a Kate, en esta escena su furia va dirigida a Wendell, su padre.

En este capítulo de carácter teatral se manifiesta el control que Wendell ejerce sobre las mujeres de su familia. Kate y Amelia son incapaces de rebelarse contra Wendell, y por lo tanto son controladas por él. Cuando Amelia intenta defender a Julie frente a Wendell se ve desbordada por la fuerza física de éste. Incluso Sophia se encuentra bajo el dominio de Wendell. No puede ayudar a Julie por la violencia que Wendell ha impuesto en el dominio de la situación. Sophia, "...mightily torn between love for Julie... and her duty, and thus stood, wringing her hands and calling on Wendell and on Julie alike, and not daring to move" (R, 143) El poder de Sophia no reside en su fuerza, sino en su habilidad para manipular. Ella domina a la familia a través de Wendell, pero no puede enfrentarse con él abiertamente delante

del resto. Tan sólo en este momento donde irrumpe la fuerza física, Wendell parece dominar completamente la situación. Elisha es el único que se enfrenta directamente con Wendell aunque lo hace aludiendo a la familia en su conjunto. Les acusa a todos de haber mentido y este capítulo corrobora su denuncia, "You are all liars!", he announced, "and not worth bothering about!" (R, 144)

El siguiente capítulo, "They Do Not Much Agree", continúa con el enfrentamiento entre Amelia y Kate. Sin embargo, a diferencia del capítulo anterior, el tono general no es tenso, sino rebotante de parodia. Constituye una burla de lo heroico y caballeresco. Amelia y Kate todavía están enfadadas entre sí por la confrontación anterior. Amelia decide marcharse montando el caballo Hisodalgus y se enfrenta con Kate, insultándose mutuamente; "Goat skin!" said Kate. "Pig's bladder!" said Amelia..." (R, 147) Después de esto, comienza la pelea. Sin embargo, cuando Kate empieza a llorar, Amelia le da un pañuelo y le comenta la diferencia que existe entre una esposa y una amante, "...the wife may leave but the mistress cannot...it is the wife who may enter a house and the mistress who should stay out" (R, 148)

Amelia y Kate se reconcilian y vuelven a casa. En el camino discuten los asuntos que ambas comparten con Wendell y, a pesar de su rivalidad y rencor, logran comprenderse puesto que comparten un mismo problema. Amelia promete a Kate que hablará con Wendell para intentar que cambie su conducta agresiva con Kate, "Hot-Bottom, my poor trull", she said, "I'll have a word with him; he shall not abuse you" (R, 151) De acuerdo con J.Scott, Amelia promete usar su influencia para que Wendell deje

de llenar el cuerpo de Kate con especias en su intento de convertirla en "Hot-Bottom" (1976, 74) La actitud de Amelia es claramente solidaria frente a la injusta situación que ambas mujeres soportan en su vida con Wendell. Sin embargo, es mostrada con grandes dosis de parodia al emular el estilo caballeresco. Esta escena contrasta fuertemente con la violencia del capítulo anterior.

Más adelante, el capítulo "Old Wife's Tale, or The Knit Codpieces", narra otra conversación entre Amelia y Kate. Tal y como muestra una de las ilustraciones de la novela (apéndice, figura no.4), las dos mujeres rivales están sentadas haciendo punto al pie de una chimenea. La imagen muestra toda la ternura de dos mujeres inofensivas haciendo una labor considerada muy femenina. Aunque las dos están embarazadas de Wendell, no están haciendo ropa para sus futuros bebés, sino confeccionando rodilleras para Wendell, una de color rojo y otra azul.<sup>3</sup> Amelia y Kate, a la vez que realizan esta tarea, hablan sobre su legitimidad con respecto a Wendell. Kate da su opinión acerca de la risa y de la incertidumbre que trae consigo, puede ser buena y mala al mismo tiempo, "Laughter I've always liked since the clouds took the shape of a camel, ... but it's a fruit that shakes down trouble" (R, 173) Amelia y Kate terminan insultándose y peleándose de nuevo, "...till blood flowed, and hair fell, and there were tears amid the equal anger" (R, 175)

No obstante, la pelea termina cuando llega la hora de la cena y se disponen a preparar la mesa para Wendell, "...it was

---

<sup>3</sup> "Codpiece" es el término utilizado en los siglos XV y XVI, en lugar de "knee patch."

past the hour of dinner, whereto the master of all nose-bags, ...would be coming, tempered with rage at a slight to his stomach" (R, 175) Las diferencias entre Amelia y Kate terminan cuando realizan las tareas del hogar que ambas comparten por igual. El trabajo de atender a Wendell y su familia es la única oportunidad de solidaridad entre ellas. El conflicto entre Amelia y Kate parte en su mayoría de la violación de derechos que Amelia como esposa tiene sobre Wendell. Wendell, con sus deseos de extender su especie practicando la poligamia, niega la fidelidad que le debe a Amelia como esposa.

En *Ryder*, los deseos de Amelia se subestiman a favor de los caprichos de Wendell. A pesar de la protección que en teoría ofrece el patriarcado a la esposa legítima frente a la amante, en realidad, en la novela no existe tal ayuda y el hombre puede hacer lo que quiera. Amelia y Kate son mujeres víctimas de la sociedad patriarcal. En la novela están sujetas a la voluntad de Wendell y no pueden decidir por sí mismas. La imagen que se adivina en ellas es la de la mujer convencional dedicada a las tareas del hogar y a la procreación de los hijos. No se ve en ellas ningún atisbo de la mujer moderna. Son mujeres que no causan ningún problema a Wendell, si acaso, alguna satisfacción al saberse el motivo de rivalidad entre ellas. Amelia y Kate están más sometidas al hombre por sus relaciones sexuales con Wendell, y por su capacidad de procrear hijos. Ambas no encarnan en *Ryder* el concepto de matriarcado, la relación con sus hijos tampoco se desarrolla en la novela y no existen indicios que nos indiquen un influjo de estos personajes sobre el resto, si exceptuamos el consejo de Amelia a Julie acerca del horror hacia

la maternidad. Sus funciones en la novela son, cuando menos, parodiadas puesto que giran alrededor del gran héroe grotesco Wendell Ryder.

### 1.3.3. La maternidad

Es importante destacar la importancia de la maternidad o de la fertilidad en Amelia y Kate, puesto que es uno de los rasgos principales que comparten. Ambas tienen hijos de un mismo padre, Wendell. Sin embargo, y en contra de una concepción sublimada de la maternidad, es Wendell el que figura en la novela como procreador. Las mujeres se limitan a cumplir su función sin ningún tipo de satisfacción por el hecho de la maternidad. Conocemos la aversión de Djuna Barnes frente al parto según se plasma en *Ryder* y los consejos casi desesperados de Amelia a Julie para que no se quede embarazada. Este temor es un rasgo distintivo en toda su obra. De acuerdo con J.L.Wolfe (1985, 107), este miedo a la maternidad se deriva del deseo de frenar el proceso de procreación por tener la idea de que el embarazo es la continuación de un mal y que, por consiguiente, tiene que evitarse. Amelia y Kate son víctimas de los procesos naturales de la mujer como la menstruación o el embarazo. Parecen no poder escapar de sus cuerpos o, por lo menos, no poder controlarlos. Para S.Benstock (1986, 253), son ejemplos de los múltiples y contradictorios puntos de vista que Djuna Barnes mantiene acerca de su propio cuerpo y que se reflejan a través de sus personajes femeninos.

La representación de la maternidad en *Ryder* corresponde no

sólo al terror de la experiencia vivida en la infancia de Djuna Barnes, al intenso dolor y al miedo de su madre durante los distintos partos. Representa también un hecho histórico de la época de acuerdo con S.Stevenson (1993, 104). *Ryder* es un texto de su tiempo y que analiza la maternidad a través de su posible esclavitud y a través de la transición ocurrida en la época, es decir, una forma de lamentar y cuestionar la maternidad reflejada en la mayoría de las mujeres de la novela. *Ryder* sería "un contraceptivo" por el efecto que produce, constituyendo una de las afirmaciones más poderosas contra la esclavitud reproductora de la mujer (Stevenson 1993, 104)

#### 1.3.4. Sophia y el matriarcado

Sophia es el personaje femenino que mayor influencia ejerce, en ella se vislumbra el concepto de matriarcado en oposición a Wendell Ryder. Gracias a ella, Wendell consigue que Amelia y Kate vivan con él bajo el mismo techo. Las dos esposas de Wendell se sintieron atraídas por Sophia y por su ofrecimiento de ser una nueva madre para ellas. Amelia le ofrece todo lo que tiene a Sophia y deja sus estudios de música para marcharse a América. Está encantada por las historias del pasado que Sophia le cuenta, "She learned that Aaron, the youngest of Sophia's three boys, had died in his sixth month; the other Gaybert, was a surgeon, and that Wendell...was...in her mind, an artist" (R, 34) Sophia también le habla de cómo concibió a su primer hijo con su profesor de latín, su primer marido, "...going for a Latin lesson, I returned a mother...When I had a fancy to discover a

transitive verb: "'I lie-he lies-they lie- thus," she said, laughing heartily, "was my youngest conceived..." (R, 35)

Desde un principio, vemos cómo Sophia se hace dueña de la situación en la familia. Cuenta con un pasado bohemio y culto. Ha frecuentado y estaba relacionada, por ejemplo, con los prerrafaelistas y otros artistas importantes de la época (J.L.Wolfe 1985, 108) Tuvo dos maridos en su vida (se divorció del primero), e incluso se permite el lujo de contarle a Amelia que su hijo Wendell fue concebido en un sueño que tuvo con el compositor Beethoven. Amelia, que es una mujer inocente, cree todas las fantasías fruto de la imaginación de Sophia. Sophia es un personaje único y que preside la familia de los Ryder. En Londres también había presidido un salón ecléctico, al que asistían desde activistas políticos hasta miembros de la realeza.

Este hecho, al igual que otros muchos de los detalles más o menos escondidos de la novela, están basados en la realidad. Djuna Barnes enfatiza a veces los detalles siempre con la intención de exagerar, de lograr la parodia grotesca. Así ocurre en numerosas descripciones de casas antiguas y de artículos decorativos, en especial muebles, cuadros, retratos, etc. En la casa de Sophia, "Her walls were covered with multitudinous and multifarious crayons, lithographs and engravings. There smiled forth the women she admired: George Eliot, Brontë, Elizabeth Stanton" (R, 13) Entre los hombres que admiraba se encuentran un magnate del ferrocarril, "...Burgoyne, Pepys, Savonarola, ...and because the beauty of their prose, Stedman, Browning, Wilde and Thompson" (R, 13) También tenía en su casa cuadros que aborrecía de escenas de muerte, asesinatos, torturas, "...the electric

chair, the woman-who-died-of-fright, the woman-who-could-no-longer-endure-it, the man-with-the-knife-in-his-heart,..." (R, 13)

Los adornos que Sophia tiene en su casa son, en los propios términos de la novela "like the telltale rings of the oak, gave up her conditions...for she never removed, she covered over" (R, 13) Las paredes de su casa forman un emblema de su vida y de sus experiencias. La interesante vida de Sophia en Londres, inmersa en un importante ambiente cultural y literario, se transforma rápidamente en un recuerdo una vez que vive con la familia Ryder en América. El contraste es obvio, se pasa de un ambiente urbano, sofisticado, y lleno de historia a la naturaleza salvaje y sin ley del campo en América. Djuna Barnes, al menos, nos lo hace notar de esta manera. El contraste se hace evidente en el momento en que Sophia se ve forzada a escribir cartas a sus antiguos amigos del pasado para pedirles dinero, "...she wrote in elegant script those nobly phrased, those superbly conceived letters of beggary that had for the last ten years kept her family from ruin" (R, 14)

Al pedir dinero a sus amigos, Sophia le hace el juego a la sociedad patriarcal. De acuerdo con J.L.Wolfe (1985, 111), Sophia logra lo que se propone a través de su astucia y trama cuidadosas. Al explotar la pena de hombres poderosos y ricos, y al recordarles antiguos favores sexuales, se sirve del patriarcado como sistema de intercambio. Sophia, a pesar de la sofisticación que conocemos a través de su pasado en Londres, logra "transformarse" para proyectar el aspecto de pobreza de tal manera que pueda suscitar compasión. Al hacerlo, pierde su

dignidad momentáneamente. Juega al patriarcado al usar su sexualidad femenina en dos niveles, como la seductora del pasado y como la madre de una familia empobrecida.

Sophia utiliza la mentira para lograr sus fines. Sin embargo, la usa a veces como una forma de arte en contra del realismo. Gracias a la mentira se pueden contar historias y se puede entretener. Julie es el personaje que capta esta capacidad especial de Sophia, "...for in after life Julie held her grandmother's lies as the best of a capacious soul" (R, 16) Al mismo tiempo, Julie es la persona más susceptible frente a su abuela Sophia, y lamenta en su interior la terrible sospecha de ser engañada por Sophia, "Sophia offering her heart for food, Julie spewed it out...and said "I taste a lie!" And Sophia hearing, cried in agony, but Julie went apart" (R, 16)

En *Ryder*, Sophia domina a Wendell y a su familia de forma sutil. Los dos se necesitan mutuamente. Wendell depende de Sophia por el apoyo financiero y emocional, mientras que Sophia depende de la privilegiada posición de Wendell como cabeza de familia de los Ryder. Sophia controla la situación a su alrededor (Wendell y su familia) de la misma manera en que convence a sus amigos para que le den dinero. Utiliza su capacidad de persuasión en todo tipo de situaciones, "she contrived to have what she wanted without in any way altering the looks, behaviour, or manner of those who helped her to it" (R, 12) Sophia también hace uso de su influencia como madre con Amelia y con Kate, "her flowing Liberty silks,...and with true and masterful intonation said: "Call me mother!" (R, 12)

Al hacerse llamar de esta manera, Sophia se aprovecha de los

sentimientos de culpabilidad y necesidad de la infancia, una herencia a través de la cual aquéllos que han sido manipulados por sus madres son susceptibles de ser explotados por cualquiera que pueda reactivar las emociones de la infancia (Wagstaff 19887, 40) Djuna Barnes es consciente de la técnica de Sophia, "It was a charming and legitimate device, the device of a woman who knows that a mother may be condemned, but never quite cast out" (R, 12) Sophia utiliza la maternidad y el amor incondicional que conlleva su idealización como un instrumento de poder. Ella se ofrece y se sacrifica por su familia y, a la vez, exige el poder que ello trae consigo, "She loved, but she would be obeyed. She was the law. She gave herself to be devoured, but in the devouring they must acclaim her..." (R, 16) La autoridad de Sophia se basa en su habilidad para manipular a su familia y, en especial, a Wendell.

El retrato que Djuna Barnes hace de Sophia es ciertamente implacable en las descripciones que se hacen de este personaje y en su forma de actuar con su familia. Sin embargo, puede llamar a la confusión puesto que parece actuar como una madre para todos, Wendell, Amelia y Kate, y porque participa en el sustento económico. L.Kannestine (1977, 43) observa en este personaje el "verdadero vínculo de compasión de la novela". Una de las razones que nos permitirían enfocar positivamente este personaje vendría por el lado de la relación de Sophia con su nieta Julie. Sophia tan sólo se muestra vulnerable y con verdadero cariño ante ella. Se nos dice en *Ryder* que Julie es su nieta favorita, y también vemos cómo Sophia busca la protección de Julie frente al entorno familiar y de Wendell.

A pesar de que Sophia miente repetidamente a Julie, es la persona por la que siente mayor comprensión y afecto. En una conversación entre Sophia y Wendell, Sophia declara su amor por Julie y lamenta no poder vivir lo suficiente como para ayudarla,

"...and because she doubts me, and because there is trouble in the house, I shall remember her always, and she will walk to my grave, and will doubt me long, until I am a memory with her, as long as I was a life, and then she will condemn herself, and I shall not be there to comfort her. So must I say, many times, that one of the sayings will live after me, "I love you and will take care of you"" (R, 169)

El tratamiento que hace Djuna Barnes de este personaje en obras posteriores, como *Nightwood*, y *The Antiphon*, muestra la autenticidad de esta cita. La figura de su abuela Zadel es crucial para la autora. Quizás, como apunta A.M.Wagstaff (1987, 44), Djuna Barnes en su madurez se encontró con ese sentimiento de culpabilidad que predijo Sophia. Y, quizás por ese motivo, la predicción de Sophia se puede interpretar como una forma de buscar seguridad por parte de la autora de que su abuela le perdonó el dolor que le causó y que continuó queriéndola y creyendo que su nieta algún día aceptaría su amor. No obstante, mientras que Djuna Barnes pudo haber perdonado a Zadel en la vida real, no queda tan claro que Julie haya perdonado a Sophia en *Ryder*.

Sophia constituye en la novela el más claro atisbo de matriarcado. Es el personaje con mayor cultura, inteligencia y persuasión, mientras que Wendell tan sólo puede ser un patriarca superficial y de corte grotesco. Tanto para L.Kannestine (1977, 40) como para J.L.Wolfe (1985, 124), las mujeres soportan la

carga trágica de la maternidad y, por lo tanto, de la mortalidad y son quienes deben, a su vez, aguantarse con ello. Por otro lado, ya se han comentado las ambiguas referencias andróginas del supuesto patriarca Wendell, así como su naturaleza a medio camino entre lo humano y lo animal. Teniendo en cuenta todos estos aspectos, Djuna Barnes utiliza la parodia como recurso para romper con el patriarcado, tanto a través de Wendell, como del comportamiento absurdo de las mujeres en la novela. Por otro lado, la tragedia de las mujeres está presente en *Ryder*. Y, como veremos más adelante, el horror de la experiencia corporal de la mujer para Djuna Barnes no se reduce sólo al parto, sino a la inevitabilidad del incesto.

#### 1.3.5. El incesto

El personaje de Julie es un personaje secundario y de poca importancia aparente en la trama del argumento de la novela. A pesar de ello, es vital para nuestra crítica, puesto que plasma la infancia de la autora en esta niña de catorce años. Julie se nos presenta en conflicto constante con Wendell, y existen a su vez varias pistas, más o menos encubiertas, de intentos de violación en la novela. Este tema será de vital importancia en la obra posterior de Djuna Barnes, *The Antiphon*. Desde los diversos puntos de vista de la novela que marcan la ruptura de la línea argumental, los capítulos o los escasos fragmentos que muestran el punto de vista de Julie subrayan la gran diferencia que se establece entre el mundo adulto de permisividad que encarna Wendell con la injusticia y brutalidad con que son

tratados los niños en *Ryder*.

Es importante notar la percepción de Wendell con respecto a Julie y la comparación que hace de su hija con la tragedia griega,

"My daughter is simple and great, like a Greek horror, her large pale head, with its widset uncalculating eyes, is that of a child begotten in a massacre and nursed on the guillotine, in other words, she can live gently from now on" (R, 131)

La ironía de sus palabras finales se constata con las continuas dificultades con las que se enfrenta la autora a lo largo de su vida. El origen de los problemas tiene que ver con las situaciones brutales que Julie experimenta en el seno del hogar sin apenas protección de ningún adulto. A.M.Wagstaff (1987) y L.A.DeSalvo (1991), entre otros, establecen la trascendencia de las relaciones familiares de Julie (Djuna Barnes) para poder entender mejor las motivaciones de una obra tan compleja. En concreto, la lectura profunda de A.M.Wagstaff nos hace pensar que son cruciales muchos de los capítulos aparentemente insustanciales de *Ryder* y que parecen salirse por completo del leve argumento. La estrategia de ocultación tan común para la autora confirmaría este dato.

En uno de los escasos capítulos acerca de Julie, "Julie Becomes What She Has Read", se nos dan algunas de las claves de los horrores que Julie tuvo que sufrir en su infancia. La explicación que el narrador aporta al capítulo es bastante explícita, "Julie is many children, suffering the tortures of the damned, kneeling at the parent knee, in all ages, all times and

all bindings, becoming what books make of a child" (R, 106) Sin embargo, el capítulo es un sueño de Julie, el contenido pertenece a su inconsciente y es éste el que utiliza el contenido de los libros que ella lee para expresar su represión contenida. El capítulo comienza con un estilo paródico que hace referencia a la literatura sentimental del XIX y donde, a la vez de parodiar, se examina el mundo imaginativo de la niñez. El principio narra la historia de una niña santa, Arabella Lynn, desde los cinco años hasta su evolución al llegar a la madurez. Este comienzo, evidentemente paródico, tiene como objeto, tal y como apunta A.M.Wagstaff (1987, 26), el distraer la atención de la audiencia del hecho más importante y que constituye un secreto, la historia de la narración de la violación de Julie llevada a cabo por Wendell.

El sueño de Julie comienza con la confesión de los "numerosos pecados" de Arabella Lynn a su madre. Después, Arabella muere mientras duerme, y en la procesión a su tumba está acompañada por una procesión de niños entre los que se encuentra Julie. Julie, en su sueño, se encuentra "flung down in the marketplace, where they are selling Jesus for a price", y después con dieciséis años, inclinándose "all voluptuous...from the flowery casement" (R, 109) Cuando Julie despierta, se encuentra a su padre a su lado y a su abuela pidiéndole que no golpee a Julie. El capítulo termina con el abandono de Julie por parte de Wendell, "Keep her...she is none of mine. Did I not hear her deriding me greatly?" (R, 110) Este capítulo debe su complejidad no sólo al sueño sino también al hecho de que el sueño no está relatado por Julie, sino por un narrador al que la autora parodia

y que, a su vez, trata de una ficción de un personaje inventado, Arabella Lynn. No obstante, es un capítulo central para llegar a comprender la importancia de Julie en la novela.

La dificultad de este capítulo se debe al encubrimiento del hecho del incesto. Además, para A.M.Wagstaff (1987, 29), la excesiva sentimentalidad demostrada por la voz narrativa nos ofrece una pista a la respuesta emocional de Djuna Barnes frente a la violación. Al mismo tiempo, la parodia es una estrategia para socavar el ridículo de la excesiva emoción, y para preservar su hostilidad hacia la mentira del encubrimiento y a la verdad del incesto.

En el sueño de Julie, la confesión de Arabella muestra su experiencia traumática, "Oh, dear God, make me a better and a better girl...How small I am (five years), yet how great already is my iniquity! In my puny way, I too have said there is no God!" (R, 107) En la segunda parte del sueño, Arabella habla en el sueño negando su culpabilidad, "Accuse me not, it was not I, nor I, nor I!" (R, 107) Posteriormente, Arabella recuerda la violación, "...in a wide-eyed somnambulic sleep, she walks the floor, her groping hand playing madly over the features of the host that is her sleeping self, within that thrall" (R, 107) La sinceridad en la confesión de Arabella muestra la típica culpabilidad de las víctimas de incesto (Wagstaff 1987, 32) Al igual que Arabella, las víctimas a menudo protegen a sus violadores<sup>4</sup> al no proyectar la culpabilidad sobre ellos que son, en realidad, los verdaderos responsables.

---

<sup>4</sup> Generalmente, personas a las cuales las víctimas quieren y respetan, y de las cuales dependen para su supervivencia económica.

La inmediata muerte de Arabella es la única alternativa a las consecuencias del incesto. Ante el conflicto de Arabella de proteger a su padre o a ella o decir la verdad, la muerte se convierte en la mejor solución, "It is better, ah, far better, surely a thousand times better, that Arabella Lynn died while yet in bud! How comforting for her parents..." (R, 108) Gracias a este sueño y a la muerte de Arabella, Julie puede librarse del recuerdo de la violación. Después de él, Julie puede renacer una vez que ha evitado el terrible dilema de Arabella. Sin embargo, no es tan sencillo olvidar lo ocurrido y enterrarlo gracias al sueño. Julie se ve forzada al sacrificio y a la condena,

"It is Julie all horror, and terror, and great history. She becomes the shudder of the condemned. Her feet are all soles turned up, and her hands all backs for agony...The shadows of foreshortened destinies fall down from about her, and pray beside her with the head of a man, and the head of a woman, and the head of a child, and the head of a beast, and she stands turning among them, her own thickening at their knees" (R, 109)

Djuna Barnes describe el horror y el dolor de la hija traicionada. La acusación recae en el padre por haber procreado a sus hijos y por sacrificarlos después. También se convierte en una acusación sobre su función como hija. "Barnes gives voice to the agony of the betrayed child" (Wagstaff 1987, 36) En este punto es significativo señalar la importante función de la voz narrativa en la descripción del sueño y en las intrusiones que interrumpen la continuidad de la historia de Arabella Lynn/Julie. Después de la muerte de Arabella, el narrador obliga al lector a tomar partido,

"But pause to think, dear reader. Is this, perhaps, not best? What might have been the dubious outcome of longer tarrying? What foul demon might have weakened that structure had it reared into full womanhood? What sin might have battened on that edifice, dragging it down into inevitable ruin?.." (R, 108)

Este fragmento está repleto de ironía. La autora llama la atención al lector acerca de la muerte final del personaje ficticio de Arabella. Según ella, es preferible la muerte antes que la ruina que le hubiera causado el sexo cuando, en realidad, Arabella muere como resultado del incesto. A su vez, las palabras que utiliza la voz narrativa están llenas de rabia, puesto que el resultado de la violación es la fragmentación psíquica que la propia autora (Julie/ Barnes) ha tenido que soportar en su evolución hasta la madurez. En *Ryder*, Djuna Barnes se acerca a su pasado real, al mundo de la infancia. Al hacerlo, no nos relata un cuento idealizado, como podemos ver, sino una distorsión con grandes dosis de realismo. Quizá en los textos más oscuros y relacionados con Julie, la autora pretende romper con el trauma de su niñez. Julie es uno de los personajes menos accesibles de la historia. Es la nieta de Sophia, traicionada por la única mujer que parece quererla. Es la hija de Wendell, víctima del horror del incesto del padre. También es Arabella Lynn, sacrificada en el altar por la voluntad de su padre. Julie se convierte en "the shudder of the condemned" (R, 109)

Una forma de ver la función de Julie en *Ryder*, es entenderla como "portrait of the artist as a young girl". Julie, como niña, cree en su peculiar entorno y ve normales las costumbres de Wendell de vivir con dos esposas a la vez. Amelia y Kate, al no rebelarse contra esa situación lo convierten en un hecho natural

de la familia. Así lo entiende Julie y ella intenta contribuir a la vida familiar en momentos clave, como cuando atiende a su madre en el parto. Sin embargo, Julie presiente el engaño de la persona que más quería, su abuela Sophia, "You have betrayed me", le confiesa cuando descubre la mentira en la que se ha visto enredada.

Quizá toda esta decepción vivida desde el principio en el seno de su propia familia esté relacionada con el elegido auto-exilio en la madurez de Djuna Barnes. Marie Ponsot (1991, 111) señala el parecido de su vida con la del escritor y amigo James Joyce. En una entrevista realizada por Djuna Barnes, J. Joyce afirma que sus únicas armas son "silence, exile and cunning" (Barnes 1985, 296) Djuna Barnes coincide en estos tres puntos. Su obra está marcada por el silencio, por el exilio tanto artístico como personal, y por el ingenio y la agudeza de la autora. Estos rasgos característicos de D. Barnes se forjan también gracias a su experiencia en la infancia y todo lo que ésto trae consigo, violación, poligamia, incesto, abuso infantil, tiranía doméstica, lucha contra la injusticia, pobreza, mendicidad.

*Ryder* es una obra de gran riqueza. Cada capítulo es independiente y puede producirnos cierta confusión debido a su estructura aparentemente laberíntica. La novela se desarrolla en varios niveles. Hemos destacado el aspecto paródico como uno de los niveles que se repiten en toda la novela y que, finalmente, puede darnos varias pistas del fondo y de la significación de *Ryder* en cuanto a la terrible experiencia de la autora. El enfoque de los personajes y su implícita defensa de un posible

patriarcado o matriarcado nos indican la burla de la autora por sistemas estrictos y restrictivos que, en exclusividad, resultan poco razonables. Por último, la aproximación a Julie/ Djuna Barnes nos acerca a un conocimiento más profundo de la autora y nos hace reflexionar sobre algunos de los aspectos fundamentales en su obra, "silence, exile, cunning".

## 2. *The Antiphon*

AUGUSTA: She's so ambiguous, that morning dogs  
Follow her off graves, with weeping tongues.  
But when she rouses to the mark, I think  
She's one of awful virtue, and the Devil. (A, 140)

*The Antiphon* (1958) es la última obra publicada de Djuna Barnes, con la excepción de algunos poemas que fueron apareciendo de forma dispersa en el último período creativo de la autora. Se publicó en Inglaterra en 1958 y en Estados Unidos apareció inmediatamente después en la editorial Farrar, Straus & Cudahy (Field 1985, 224) En general, los críticos literarios enfatizaron los aspectos formales y lingüísticos de esta obra dramática. Djuna Barnes, después de un lapso considerable de tiempo, (*Nightwood* se publica en 1937) continúa con los temas y preocupaciones de su obras más tempranas. La utilización de la forma teatral en *The Antiphon* ayuda a la esquematización y tiene como resultado una mayor complejidad que la empleada en *Ryder* o *Nightwood*.

Como era de esperar, es una obra que plasma el exilio voluntario de la autora en Nueva York, donde vivía recluída en su apartamento de la calle Patchin Place en Greenwich Village. La guerra mundial hizo que regresara a Estados Unidos donde permaneció hasta su muerte en el año 1982, lejos esta vez del ambiente glamoroso del círculo de escritoras de París. Lo curioso de esta obra es que, a pesar del tiempo transcurrido, parece una prolongación de los temas que abordó en *Ryder*, y parcialmente en

*Nightwood*. Marie Ponsot (Field 1985, 224) fue la primera crítica que subrayó esta continuidad, en especial a través de los personajes de Julie en *Ryder*, Nora en *Nightwood* y Miranda en *The Antiphon*. Todas ellas retratan la trayectoria personal de la autora en sus distintas etapas, infancia, juventud y madurez, respectivamente.

*The Antiphon* no tuvo éxito entre el público, exceptuando la aceptación que obtuvo por parte de algunos escritores, entre los cuales se encontraban T.S.Eliot y Edwin Muir. Por otro lado, es una obra que presenta dificultades para ser representada en el teatro. Tan sólo se representó una vez gracias al entusiasmo del traductor de la obra al sueco, Dag Hammarskjöld. Con la ayuda del director del teatro de Estocolmo, Karl Ragnow Gierow, Djuna Barnes pudo por fin conseguir la representación de *The Antiphon* en 1961. Con ello se demostró a los más reticentes que la obra podía ser representada, y además con cierto éxito a pesar de la extraordinaria complejidad de sus versos. El crítico de teatro Ivar Harrie apuntó en el diario "Stockholm Expressen",

"-Yes, the audience really caught on, gradually. After the first act people were very awed and a little afraid of showing how lost they felt. The second act had a bewildering but inescapably exciting effect. The third act, which contains the real antiphon, the antiphon between a mother and a daughter, broke down all resistance: there was no alternative but to surrender to the dramatic poem. It was one of Dramaten's great performances" (Field 1985, 228)

Frente a la dificultad de representación se han suscitado diversas propuestas. Ciertos críticos han apuntado que *The Antiphon* no es una obra para ser representada. Richard Eberhardt

entiende la obra como un poema para ser leído, al igual que otros críticos. Esta idea viene a afirmar la declaración de la propia autora cuando dijo que *The Antiphon* no fue escrita para la representación, sino que iba dirigida principalmente a los escritores. L.Kannenstine, de acuerdo con la evidencia de estos críticos, se inclina también por esta visión e incluye la obra en lo que se denomina "closet drama" (1977, 154) En críticas más recientes se ha puesto de manifiesto lo contrario. Meryl Altman (1991, 272) afirma que *The Antiphon* es una obra concebida por su autora para ser representada. Los dramas para ser leídos están compuestos de largos poemas. *The Antiphon* tiene un guión estructurado de cara a la dirección de actores y por lo tanto, pone de manifiesto un objetivo distinto al de un poema. En las acotaciones escénicas aparecen diversos decorados y descripciones de los gestos de los distintos personajes así como de sus movimientos físicos. Esto sugiere que la autora prestó atención a la expresión dramática y plástica de la obra además de a su contenido.

### 2.1. Teatro experimental: "No audience at all?"

Sin duda, la complejidad tanto formal como de contenido de *The Antiphon* es una de las principales características de esta obra. El texto emplea palabras y oraciones de una dificultad extrema. Es el estilo de Djuna Barnes. Sin embargo, la obra dramática añade un nuevo factor a la complejidad: el uso de la máscara teatral que revela al mismo tiempo que esconde, así como la condensación en el diálogo y en el silencio donde apenas hay

descripciones. Con todo esto, comprender las intenciones de la autora no es una tarea fácil, sino compleja y múltiple.

Con respecto a la forma dramática empleada es importante recordar, como señala M. Altman (1991, 273), que las ideas de la autora acerca del teatro no parten de un idealismo ingenuo del poeta o novelista que se inicia por primera vez en el teatro. Por el contrario, éstas eran el resultado de una larga experiencia práctica, que incluye su participación como escritora y como actriz en los teatros "Provincetown Playhouse" y "Theatre Guild", y como columnista y crítica de teatro en la revista *Theatre Guild Magazine*. Sus ideas acerca de la representación se formaron en la primera etapa del teatro experimental americano, de modo que conocía este movimiento en profundidad, no era una principiante.

Asimismo, los escritores de obras de teatro experimental dirigían sus dramas principalmente a la audiencia más favorable, casi siempre a la bohemia que frecuentaba la zona de Greenwich Village. Personas como Djuna Barnes o Eugene O'Neill, dispuestos a experimentar y a discutir fervientemente acerca de teatro. M. Altman (1991, 273) señala la importancia de estos grupos experimentales como los de "Provincetown", "Washington Square Players" y "Actor's Group Theatre", en su contribución al desarrollo de formas dramáticas modernas y experimentales. El objetivo de estos grupos es fundamentalmente la innovación y la búsqueda experimental en todo lo relacionado con la representación dramática. En cuanto a la forma, la innovación se debe, en mayor medida, al tipo de lenguaje utilizado. Abundan los arcaísmos, las estructuras sintácticas difíciles y las metáforas compuestas. Se rechaza el argumento convencional al igual que en

el resto de su obra no dramática. La acción se reduce al mínimo y gran parte del texto alude a referencias del pasado de los personajes principales.

M. Altman (1991, 274) subraya la relación existente entre la elección del teatro experimental y el objetivo temático en *The Antiphon*. De este modo, Djuna Barnes encuentra en la innovación teatral la forma apropiada para el examen final de posturas, ficciones, decepciones y auto-decepciones que ella pensó que caracterizaban las relaciones entre los sexos y la familia.<sup>5</sup> Nos encontramos de nuevo ante las reminiscencias familiares de la vida de Djuna Barnes, una historia que ya se inició en *Ryder* y que, en *The Antiphon*, adquiere una dimensión histriónica. La forma teatral puede ayudar a construir las múltiples decepciones y el misterio a través de la interpretación de los actores, que en sí mismos son "mask-wearers by profession" (Altman 1991, 275)

La teatralidad en *The Antiphon* va ligada a la ansiedad comunicativa. Se duda del hecho de que exista una audiencia para esta obra y, en general, de que pueda existir la comunicación humana. Los "diálogos" de los personajes parecen monólogos, no guardan una relación de secuenciación lógica entre ellos. Al igual que en *Nightwood*, persiste ese temor de que nadie tenga la capacidad de escuchar. ¿Existe el público? En el primer acto,

---

<sup>5</sup> Djuna Barnes publica en 1929 el artículo titulado "The Days of Jig Cook: Recollections of Ancient Theatre History But Ten Years Old," en la revista *Theatre Guild Magazine*, acerca de la época en que comenzó a escribir obras de teatro. La biografía era uno de sus temas recurrentes, "... and so we went our separate ways home, there to write out of that confusion which is biography when it is wedded to fact, confession and fancy in any assembly of friends versus friend and still friends... Of such things were our plays made... I wrote out of a certitude that I was my father's daughter" (31-2)

Jack hace una referencia metafórica al teatro y sugiere a Miranda que él será su única audiencia,

JACK:... But where's your Uncle Jonathan?  
You said you came to kiss him fond farewell.  
The scene is set but seems the actor gone.  
No tither, weeper, wait or cicerone;  
No beadle, bailiff, barrister, no clerk;  
In short no audience at all.  
MIRANDA: Not so fast. (A, 83)

L.Kannestine (1977, 154-5) establece un paralelo entre *The Antiphon* y la obra de W.B.Yeats, *Purgatory* (1939), en relación al tema de la maldición familiar. En ambas hay un regreso involuntario al hogar ancestral, al lugar donde se forjaron muchas de las dificultades del presente. La acción del presente parece definirse por un conflicto sexual del pasado que surge a partir de la indignación sufrida por una madre por causa del padre y su adicción al placer. El pasado, a su vez, proporciona la fuente de odio neurótico del presente y la muerte final. El tema de profundizar en las fuentes psicológicas desde el pasado al presente no es nuevo en Djuna Barnes. Ya hemos visto en sus obras anteriores, especialmente en *Ryder*, cómo el fantasma familiar aparece en la configuración de la personalidad de la autora. *The Antiphon* no sólo continúa en esta línea sino que, además, clarifica y concluye la historia esbozada en *Ryder*. Wendell Ryder (padre de Djuna Barnes) es ahora Titus Hobbs, y Amelia (madre de la autora), reaparece con el nombre de Augusta. Sophia (abuela paterna) es Victoria, y a Kate-Careless se la menciona como la amante de Titus. Dudley, Elisha y Jack Blow son hermanos de Miranda y, por último, Jonathan Burley es hermano de

Augusta.

## 2.2. Evolución dramática

### 2.2.1. El prelude del horror

*The Antiphon* es una obra dividida en tres actos. La acción tiene lugar en Inglaterra, en una ciudad de ficción, Beewick, cerca de Dover. Los miembros de la familia se reúnen en el hogar después de haber transcurrido muchos años. La acción se desarrolla en un sólo día en el mes de octubre del año 1939, poco después del comienzo de la segunda guerra mundial. Al comienzo del primer acto, Miranda y Jack discuten sus recuerdos de infancia. Miranda alude al desafortunado matrimonio de Augusta, "...like a compass whirling without seat/ Fell victim to a dial without hours-/ Marriage to my father, and his folly" (A, 85) El recuerdo de su padre, "Titus Higby Hobbs of Salem", es aún más terrible al calificarle de "barbarian". El pasado familiar y, en concreto, el de sus padres, es recordado con una acritud feroz. La vida, a través de los ojos de Miranda, es fruto del horror y del sufrimiento. Jack así se lo hace notar cuando le contesta diciendo que Miranda es el resultado de ese matrimonio entre Augusta y Titus que "ha parido", "truncated grief" (A, 87) Y también expresando la naturaleza desmesurada de la imaginación de Augusta, "What a ferocious travel is your mind!" (A, 87), dice Jack, asombrado ante tanta pesadumbre.

Jack está disfrazado y no revela su identidad en la obra ni tampoco el hecho de que, gracias a él, se haya reunido la familia por una causa importante. Miranda expresa su miedo por sus

hermanos menores, "... I fear merchants" (A, 89) Tanto Dudley como Elisha son hombres de negocios que han triunfado en América. Jack reitera las palabras de Miranda y sospecha que ella se refiere en realidad a Dudley y Elisha, a lo que ella contesta, "I fear brothers" (A, 90) Posteriormente, Miranda sale de la escena y entonces Jack se expresa en un monólogo en el que Djuna Barnes aprovecha la ocasión y hace una referencia sutil a la forma empleada, "They say soliloquy is out of fashion,/ It being a kind of talking to your betters" (A, 93) En este monólogo, Jack expresa sus dudas acerca de su posición dentro de la familia y en la vida en general.

Jonathan Burley, tío de Miranda y vigilante en Burley Hall, interrumpe su monólogo. Burley hace una mención indirecta a la segunda guerra mundial y compara la casa, Burley Hall, con un refugio. El paralelismo entre la casa en ruinas por el conflicto bélico y la lucha psicológica de los personajes no es gratuito. El declive histórico y familiar se desarrollan simultáneamente produciendo en *The Antiphon* una sensación de universalidad. La disputa en la familia de Miranda no es más que el reflejo de lo que ocurre en ese momento en el mundo. Sin embargo, no se profundiza en el motivo de la guerra sino que está de fondo, actuando como decorado para el desafortunado recuerdo familiar.

Después de la salida de escena de Jack y Burley aparecen Dudley y Elisha. Ambos son despreciables y egoístas, interesados en la riqueza de su madre Augusta. La autora destaca la bestialidad basada en la ignorancia de ambos hermanos. Dudley, el mayor de ellos afirma, "In short, when I don't understand a thing-/ I kick it!" (A, 98) También pretenden disponer a su

antojo de su hermana Miranda, "Our deadly beloved vixen, in the flesh./ What more could two good brothers want?", ante lo cual Elisha responde, "So I say, let's have no sentiment". (A, 99) Dudley menciona la intención de aprovechar la situación de impunidad de la guerra mundial para matar a su madre y hermana, "We'll never have so good a chance again;/ Never, never such a barren spot,/ Nor the lucky anonymity of war". (A, 101) Sin embargo, dudan en su empeño de atacarlas y abandonan la escena.

Jack y Jonathan aparecen dando información del encuentro entre Jack y Miranda en París. Nos recuerda con cierta nostalgia el tiempo en que nuestra autora vivió en París en el período de entreguerras y en un ambiente donde la cultura y el arte eran todavía importantes, "Suspect her as a member of the Odeon;/ A dresser to the opera-and say,/ She swept the Comédie Française for tragedy". (A, 102) Jack, a través de Miranda, está describiendo, junto con su apariencia física, el destino trágico presente en la mente de la autora,

"Tall, withdrawn, intent and nothing cunning;  
... The tension lost, as in tragediennes  
Who've left the tragic gesture to the stage,  
And so go forth alone to meet disaster" (A, 104)

Casi al final del primer acto, Burley le dice a Jack que él va a traicionar a Miranda, pero éste señala que no será necesario, "... she is her own collision./... she has rash fortitude; she will undo herself,/ Meeting herself but totally unarmed". (A, 114) El acto termina con los cinco personajes escuchando los pasos de Augusta que se aproxima a la escena.

En el primer acto la acción es apenas perceptible. Da la

sensación de que es un prelude donde se sientan las bases para la acción de los actos segundo y tercero. Ya han aparecido todos los personajes excepto Augusta. Sabemos que existe un conflicto en la familia que tiene su origen desde el primer momento en que Augusta y Titus se conocen y deciden marchar a América junto con la madre de Titus. El primer acto parece ser un mero prólogo en *The Antiphon*. "Therefore, let us begin it" (A, 114), dice Jack a Burley casi al final. Y Miranda, desde el balcón, incapaz de prevenir el choque entre los personajes que da lugar al argumento dramático, contesta inútilmente, "No, no, no, no, no, no!" (A, 114)

#### 2.2.2. La tragedia familiar

El acto segundo continúa el desarrollo de la metáfora teatral tal y como surge de la desnuda caracterización de los personajes y también del esquema de la historia familiar esbozado en el primer acto (Altman 1991, 278) La acción psicológica comienza con el ataque familiar en torno a la actitud del padre (Titus), quien funciona como un chivo expiatorio de todos los enfrentamientos familiares. El ataque se desarrolla en dos direcciones. Por un lado, el grupo ataca a Augusta por su complicidad con Titus, y la madre, Augusta, y los hermanos, atacan a Miranda por su inconformismo y desobediencia a los estándares normales de conducta familiar, según los cuales el éxito se mide con el dinero. La lucha con Miranda se basa en el papel y en la apariencia que ella ha escogido. Miranda es también criticada por el mero hecho de ser actriz.

El acto segundo es el más extenso e incluye dos obras breves

en su interior. Al igual que en Shakespeare, el hecho de introducir "plays within the play" acentúa aún más la autorreferencialidad, como si viésemos la acción reflejada en un espejo pequeño dentro de otro mayor (Altman 1991, 279) En la primera de ellas, Dudley y Elisha se ponen máscaras que les ayudan a expresar de una forma más franca su hostilidad sexual hacia su madre y hermana. La idea de la utilización de máscaras y de la confusión carnavalesca es un tema implícito en las obras de Djuna Barnes y por la que Miranda también tiene predilección, "She is fond of carnivals and all processions" (A, 95) Lo paradójico aquí es que la confusión que crean las máscaras tiene como objetivo el provocar daño, frustración y muerte.

Dudley comienza su hostilidad hacia Miranda aludiendo a su virginidad, "She stands for Virgo-just for laughs in heaven" (A, 124) Ante el odio de los hermanos, Augusta adopta una actitud de comprensión, en ningún caso defiende a Miranda, "Jonathan, forgive my sons their malice" (A, 125) Las acusaciones también van dirigidas a Titus, el verdadero origen del desastre familiar. Aluden a su incapacidad para dirigir una familia, "A farm he never farm", "A house he couldn't keep" (A, 128), al abuso sexual de sus hijas, "And not a year standing, when his beasts,/ The girls" (A, 128), y se refieren a él como si se tratase de un patriarca, "Egoist and Emperor. Sufficient/ To a thousand geese, like Abraham" (A, 144)

El juego consiste entonces en la violencia física y la crueldad verbal extrema. Los hermanos golpean a Miranda, parecen culparla de todo, de lo que ellos consideran grandes fallos, como el no haberse casado, no haber tenido hijos, en suma, no

desempeñar un papel convencional en la sociedad patriarcal. De igual forma la acusan de haber vivido con escasos recursos materiales y con poco dinero, de tener una profesión tan poco ortodoxa como la de escritora, y, finalmente, de haber cometido el "delito" de la expatriación, "And prefers her bloodshed in an alien tongue/ And writes her savage comedies in French?/ As far as I am concerned, expatriate's/ The same as traitor" (A, 147)

Augusta también utiliza este juego para herir a Miranda. Le echa en cara su forma de vestir, según ella extravagante, "Dressed as though there were no God-/ All those feathers blowing from her hat;/ And such a drag of velvet!" (A, 130) Se compara con ella despreciándola, "... I was handsomer than she" (A, 142) La tragedia de Augusta reside en favorecer a sus hijos y en unirse a ellos en sus ataques a Miranda (Altman 1991, 279) Augusta no comprende que Dudley y Elisha desean su muerte y que tan sólo la presencia de Miranda hace que ellos no lleven a cabo el homicidio. Es importante apuntar la simbiosis que existe entre Augusta y Miranda en este acto. Madre e hija parecen ser una misma persona, Augusta, ante las acusaciones de Elisha y Dudley en torno a Miranda, afirma, "Do not affront her; she's that part of me/ I can't afford" (A, 131) Augusta no puede soportar el recuerdo por la verdad y la tragedia que comporta, "Miranda ... is born again to be my own account" (A, 146) Miranda tiene en *The Antiphon* la función de volver al pasado, "... you who have the habit of recalling" (A, 133) El papel contrario de ocultar y de no reconocer la realidad lo desempeña Augusta. Si relacionamos a Augusta con Amelia en *Ryder* se confirma este mismo rasgo de la conformidad y de su irresponsabilidad al encubrir el incesto.

En la segunda obra, incluida igualmente dentro del segundo acto, Jack introduce una casa de muñecas de juguete, en lugar del juego de máscaras anterior. Con la casa de muñecas surge en Augusta el sentido de la culpabilidad y su complicidad en la violación de Miranda a manos de Titus.<sup>6</sup> Augusta, junto con Victoria (madre de Titus), son conscientes de la práctica de la poligamia por parte de Titus, por lo tanto, también son responsables aunque no lo acepten de forma directa. Augusta, culpabiliza a Victoria ante Miranda, sabiendo que Victoria es un importante apoyo para su hija, "And knew her son Bull Titus had commenced/ The monstrous practice of polygamy" (A, 156) No obstante, Augusta no admite abiertamente su responsabilidad en la violación de Miranda, aunque confirma su culpabilidad al negarse a saber y al gritar de forma desesperada su supuesta inocencia, "Don't look at me! Your father was to blame/ For everything" (A, 165). Tampoco admite su culpa cuando, al final del acto segundo, expresa con gran agitación, "I did not see it! I did not hear it!" (A, 186)

Para M. Altman (1991, 280), *The Antiphon* es una doble tragedia de venganza. En primer lugar, Djuna Barnes al escribir la obra expresó su venganza simbólica. De este modo, la obra es teatro dentro del teatro. En ella la respuesta sería la nada puesto que Augusta y Miranda mueren a la vez y Miranda no puede

---

<sup>6</sup> Es importante señalar la importancia de la simbología de la muñeca en la obra de Djuna Barnes. La imagen de la muñeca aparece en *Nightwood* para expresar la fragilidad en la relación personal entre Nora y Robin Wood. De igual forma, la destrucción de la muñeca indica en este caso el destino trágico de la familia. Un ejemplo del uso de este término aparece cuando Miranda, en un momento de tensión y de enfado, le dice a Augusta, "... broken dolls/ And all such things that frightened children/ leave/ In tiger's dens..." (A, 156)

recordar o escribir su historia. En segundo lugar, y en un sentido más amplio, sin la obra *The Antiphon*, Augusta nunca habría tenido oportunidad para comentar este aspecto fundamental en la historia familiar.

### 2.2.3. La catástrofe final

El acto segundo ya ha introducido los elementos de tragedia que se desarrollarán en el tercer acto. Este se reduce básicamente a la relación entre madre e hija (Augusta/ Miranda) Augusta tiene la oportunidad de desempeñar un papel distinto dentro de la obra y ella "plays the fool" para justificar de nuevo su postura moral con este juego teatral (Altman 1991, 280) El acto comienza con un pequeño intervalo después de haberse celebrado una cena familiar. La escena viene acompañada por la figura mitológica del grifo, ese animal fantástico cuyo cuerpo comparte simultáneamente las características de águila y de león. El uso del grifo posee una gran fuerza, tal y como lo anuncia Augusta, "a solid beast, an excellent stage, fit for a play" (A, 192) Su simbología es también sugerente. Su doble componente animal es paralelo a la doble personalidad de los papeles (madre/ hija) adoptados por Augusta y Miranda.

Augusta, en el acto tercero, parece haberse olvidado de las acusaciones del acto anterior y prefiere escribir su propio papel inventado e imaginado y recurre a la fantasía de ser una mujer joven de nuevo;

"Let's jump the Day of Wrath. Let us pretend.  
The play is over and the boys are put to bed.

Let's play at being Miranda y Augusta.  
Say we're at some hunting-box with lords-  
Say duck sniping-on a lake, or snaring  
Woodcock in the hills-shooting and kissing-  
Your father wore the trappings, but his aim-" (A, 197)

Augusta se encuentra dentro de un mundo de romances y de novela rosa, "Was I ever princess in a legend?" (A, 199) Y valora a su hija desde esta perspectiva, "No man died for you?/ Nothing? No news of famous people?" (A, 206) Por contraste, Miranda se niega a cooperar con esta fantasía inventada. A pesar de que, en general, no tiende a mostrar explícitamente sus sentimientos y permanece casi siempre en silencio, Miranda restringe la vena romántica de Augusta y se lo hace saber a cada momento, indicando la falta de tiempo para rehacer quizá su relación, "Mother, there's no more time. All's done" (A, 199) Miranda no cree en la idea de que fingir puede hacer olvidar los terrores del pasado. Por el contrario, Miranda de forma constante le recuerda a Augusta la verdad de su vida familiar, y también la parte de culpa de Augusta al no protegerla de los abusos de Titus, "And all his sons rolled in the marketplace-/ But hands up, bidding on destruction!" (A, 208)

El papel que desempeña Miranda de volver a la realidad del pasado enfrentándose a todo el horror y culpabilidad es lo que la separa de Augusta. Para ello, Djuna Barnes escribe *The Antiphon*, una obra que llegará a publicarse después de la muerte de su madre, Elizabeth Chappel Barnes en 1945, cumpliendo las predicciones de Augusta en la obra, "May God protect us! I wonder what you'll write/ When I am dead and gone!" (A, 209) Miranda se niega al juego teatral del fingimiento y de la hipocresía y, por

ello, Augusta la abandona para tomar partido por sus hijos Dudley y Elisha. Para M. Altman (1991, 182), el rechazo de Miranda de compartir la ilusión de Augusta da como resultado la catástrofe final. En palabras de Augusta, "excellent arrangement of catastrophe" (A, 219) Precisamente este juego teatral al que se presta Augusta se compone en gran parte del papel atribuido a la mujer en la sociedad patriarcal. Así, la mujer se considera más femenina cuanto más oculte y se comporte de manera más infantil.

Asimismo, Augusta se muestra conforme con el papel de la mujer en la sociedad patriarcal en lo que se refiere a su papel de madre incondicional y de esposa fiel, "In my day we did not leave our husbands" (A, 160) Los hijos, Dudley y Elisha, tienen el respeto de su madre, mientras que Miranda es rechazada por Augusta. Augusta se aparta de Miranda al ponerse del lado de sus hijos varones y al coincidir con ellos en su condena. Coincide con Dudley y Elisha en que la vida de Miranda ha sido inútil por el hecho de no haber tenido marido o hijos. Ella tampoco comprende que su situación dentro del patriarcado no le ha aportado nada. Es más, Dudley y Elisha han intentado acabar con su vida.

Miranda actúa como un freno que en *The Antiphon* evita la fantasía evasiva y distanciadora de la realidad, por muy cruda que ésta sea. Miranda no permite que su madre se refugie en la irresponsabilidad femenina e infantil del papel de la mujer en el patriarcado puesto que, según Altman (1991, 282), Miranda comprende que las primeras fantasías de poder femenino en Augusta son responsables de las tragedias familiares del incesto, la ruina, la explotación y el engaño. El daño del patriarca Titus

no sólo ha recaído en Miranda, sino también en Augusta, tal y como ella termina por reconocer, "That man your father. I said his acts to me/ Were never gentle, fond nor kind;/ Nor he never held nor stroked me anywhere;/ And you stood up, as in a lost equation,/ As you had mended such economy" (A, 212) En realidad, esta lucha entre Augusta y Miranda es el elemento principal de este último acto. También se muestran de forma cruda los sentimientos más reprimidos de ambas. La fantasiosa infantilidad, irresponsabilidad e indiferencia de Augusta hacia su hija, y la ira escondida de Miranda hacia su madre, salen a la luz en este acto, "How is it that women who love children/ So often damn the children that they have?" (A, 213)

Uno de los desencadenantes de la tragedia no se refiere al mero hecho del incesto en sí, sino a lo que L. Curry (1991, 289) identifica como inconsciencia de Augusta, cuyos impulsos instintivos han dado como resultado el nacimiento de Miranda y el comienzo de su infelicidad y sufrimiento. Con la concepción de Miranda en el cuerpo de Augusta, "... began the trick/ The balking embryo, that mischief's parcel,/... that orphan,/... Praying without hands... And time commenced" (A, 194) La paradoja que nos sugiere el final tiene que ver con la estrategia del ataque. Miranda se defiende al impedir la "comedia" o la "representación" que Augusta quiere asumir como mujer dentro de la sociedad patriarcal en la cual no existe un espacio para el horror del incesto, "To think I had a mother should betray me!" (A, 195) Su comedia consiste en presentarse como mujer supuestamente femenina, inocente y, por supuesto, infantil. Aunque ésto en realidad no se mantiene, puesto que Augusta ha

sido una mujer que ha permitido el abuso sexual en el seno de su familia y que, como consecuencia de ello, ha apartado a Miranda del núcleo familiar considerándola como a una extraña;

AUGUSTA: *Who are your people?*

MIRANDA: *By the unrecording axis of my eye*

*It should be observed I have no people:*

*But on the dark side, there I entertain. (A, 205)*

Miranda, al intentar poner orden a esta situación de injusticia, basada en su experiencia del incesto, comienza con el intento de impedir la hipocresía y con poner la verdad encima de la mesa a pesar del miedo interior de Augusta, "I am too old to be so frightened, daughter" (A, 206) El esquema de comportamiento honesto de Miranda tiene que ver con un intento de asumir o de limpiar de una vez para siempre su experiencia familiar manteniendo una actitud que se ve teñida también de un cierto sentimiento de culpa. Lo irónico o terrible de todo esto es que la verdad no es posible y que la respuesta que Miranda como hija obtiene de su madre es la del ataque como defensa, "To think I have a daughter for Inquisitor!" (A, 195) El desenlace es, por lo tanto, duro para Miranda;

*"God have mercy on us all; and may He  
Forgive me my abominable innocence  
That I can't think what it is I've done,  
Who have not seen my people many years,  
To so estrange us" (A, 216)*

Augusta responde atacando físicamente a Miranda con una pesada campana de cobre hasta que termina con la vida de su hija y con la suya propia. El acto termina con la entrada en escena

de Jack y Jonathan, y con sus ambiguas palabras acerca de la acción que acaba de ocurrir. Jonathan le pregunta a Jack por qué ha causado las muertes, y éste le contesta que no sabe lo que ha ocurrido. Jack no se culpabiliza del hecho y revela al final su verdadera identidad para abandonar el escenario dejando a Jonathan con los cuerpos de Augusta y Miranda.

La muerte es el final en *The Antiphon*. Sin embargo, aunque es un tema que pueda parecer trágico en un principio, para Djuna Barnes no es más que un alivio para el sufrimiento que trae consigo la vida. La conclusión en esta obra estaba anunciada. Miranda no teme a la muerte y, aunque muere fortuitamente, no busca desesperadamente la huída sino asumir un destino que en la obra comparte con Augusta;

AUGUSTA: Don't tell me there's nothing left at all!  
You, who've always been too fond of death,  
Will soon be as nothing as your mother!

MIRANDA: Ah, the gauntlet in the gift!  
I've always been obliged to death, indeed.  
It is the rate in everything I do.  
It is the matter that I turn upon. (A, 218)

Ningún personaje en *The Antiphon* es tan consciente del hecho de la muerte como Miranda. Para ella, al igual que para la autora, la muerte es algo presente en la vida humana y que ha de aceptarse, puesto que el mismo nacimiento se convierte en el presagio del fin, "Perambulator rolling to the tomb;/ Death with a baby in its mouth. Procession/ Turning arc-wise to the turning cradle..." (A, 219) Este sentimiento trágico o de visión realista de la muerte es un rasgo presente, en mayor o menor medida, en la obra de Djuna Barnes. Pero es en *The Antiphon* donde cobra una

mayor fuerza trágica con la presencia de la propia muerte inventada de Miranda (Djuna Barnes), causada por y junto con la de Augusta (Elizabeth Chappell Barnes)

El origen de la tragedia para Miranda reside en la terrible relación entre padres e hijos. El matrimonio entre hombre y mujer da como resultado la siguiente generación de sufridores. De acuerdo con A.Singer (1983, 182), no se puede escapar a la tragedia hasta que no se pueda huir de la cadena de la procreación. Su historia condena al feto antes de que haya aprendido a mover un músculo. La vida de Miranda es consecuente con esta idea puesto que no elige el matrimonio ni la maternidad siguiendo la percepción, según la cual, los padres cometen un pecado con respecto a sus hijos al darles la oportunidad de nacer (Wolfe 1985, 319) Miranda ve el sufrimiento y la muerte en el momento del parto. J.Scott (1976, 182) coincide con esta visión cuando afirma que Miranda expresa en voz alta el tema oscuro de la obra, el haber nacido es un desastre. La concepción está teñida de asesinato, y todos los hombres están condenados.

Si la muerte en sí misma no es motivo de sufrimiento, sí lo es el sentimiento de culpa. Este es también un aspecto clave para entender la obra. J.Wolfe (1985, 346) señala que una de las funciones de Miranda en la obra la acercan a la tragedia griega y se refiere a la función que desempeña como chivo expiatorio. Ningún personaje en *The Antiphon* reconoce sus errores y culpas en el destino trágico familiar. De hecho, ninguno pretende volver al pasado para borrar el terror a excepción de Miranda. Sus hermanos, Dudley y Elisha, la culpan por todos los actos de su vida haciendo pensar al lector que incluso no le han perdonado

el hecho de que haya nacido. Por otro lado, Augusta la culpa de los errores que ella misma ha cometido como madre de familia y, por consiguiente, en lo que respecta a su responsabilidad para con sus hijos. El final de *The Antiphon* muestra cómo los hijos abandonan a Augusta, después de haber intentado acabar con la vida de su madre. No obstante, Augusta culpa a Miranda de su huida, "Stop them! Stop them! You let them get away!/ It's your fault! You-you-you!" (A, 222)

Miranda funciona como un chivo expiatorio de todos los males de la familia a juzgar por las acusaciones de Dudley, Elisha y Augusta. Miranda no sabe el por qué de este juicio acusador, sólo comprende que está en su destino el ser sujeto del sufrimiento y castigo. De forma inconsciente, Augusta, al buscar una compañera inocente en Miranda con la que compartir su propio dolor, hizo que aflorasen los sentimientos de culpabilidad de Miranda. Las últimas palabras que Augusta dirige en la obra a su hija son para culpabilizarla de la marcha de sus hijos y de su propio envejecimiento, "Then why did you let me grow so old?/ And let them get away-and Jeremy?/ You are to blame, to blame, you are to blame-/ Lost-lost-lost, lost-" (A, 222-3)

### 2.3. El género

Al examinar las funciones que los personajes realizan en *The Antiphon*, merece destacar la importancia de la diferencia sexual y de la marca que, de acuerdo con esta diferencia, adelantará el destino de los personajes. Ya nos hemos referido a la importancia de los papeles femeninos y masculinos en la anterior obra que

plasma el pasado familiar de la autora, *Ryder*. En ella observamos un trato mucho más humorístico y paródico de los moldes con los que la sociedad delimita las funciones masculinas y femeninas. En *The Antiphon*, y guardando una coherencia con la atmósfera de gravedad que envuelve esta obra, los temas de género son tratados también de una forma más desgarrada, aunque siempre sutil y ambigua.

M. Altman (1991, 283) señala que el servicio final de la autorreferencialidad y de la autoconsciencia en *The Antiphon* es una exploración de los efectos peligrosos y dañinos que los papeles de "mujer" y el papel "femenino" desempeñan en las mujeres que aceptan tales roles y en las que no los aceptan. Efectivamente, en ambos casos, la mujer sale perdiendo cuando asume estas funciones en *The Antiphon*. En esta obra, Augusta (al igual que lo hiciera Amelia en *Ryder*) persigue el rol femenino de mujer impuesto por la sociedad patriarcal. El engaño es manifiesto porque no sólo afecta a la esfera superficial de la persona sino que provoca de alguna manera la tragedia. Miranda sufre los abusos sexuales de Titus con el consentimiento de Augusta, porque piensa que su papel como esposa es consentir los deseos de su marido, por muy crueles que sean.

Por otro lado, Titus, como "buen patriarca familiar" se cree con el derecho de disponer de las vidas y de los cuerpos de las mujeres que viven dentro de lo que él considera "su jurisdicción". Lo mismo ocurre con los hermanos de Miranda, Dudley y Elisha que, sin ningún tipo de miramiento, piensan que pueden disponer libremente de las vidas de Augusta y Miranda, y también juzgarlas de forma terrible, como vemos en *The Antiphon*.

Al otro lado del juego que pueden desempeñar los roles femeninos se encuentra Miranda. Esta hija de familia ha llevado siempre una vida contracorriente, lo cual se manifiesta al contrastarla con la de sus hermanos y su madre. Miranda no se ha comprometido con ningún hombre ni tampoco ha dependido económicamente de otra persona. Ha vivido como una artista bohemia en Nueva York y sobre todo, en París, en uno de los centros principales de la cultura y del arte en la época de entreguerras. Sus valores son, por lo tanto, muy distintos de un papel femenino restringido.

Es importante recordar que Djuna Barnes escribe *The Antiphon* en el período denominado "Trappist period" por la autora y que abarca desde el año 1947 hasta el año 1954 (Wagstaff 1987, 169) En esta época, Djuna Barnes vivía en un apartamento en Nueva York después de un breve espacio de tiempo que pasó en la casa de su madre. Después de haber residido en Europa (sobre todo, París) durante más de dos décadas, se ve obligada a regresar a América ante el comienzo de la ocupación alemana de París y el inicio inminente de la segunda guerra mundial. A pesar de las dificultades económicas logra la ayuda de Peggy Guggenheim para volver a Nueva York (Field 1985, 216) Con esta especial situación de la autora, su marcha forzada a América, sus posteriores desavenencias familiares, en especial con su madre, las dificultades económicas y su reclusión en un pequeño apartamento del Greenwich Village neoyorquino, pueden ayudar a comprender la especial ambientación de esta obra. Por otro lado, nos hace comprender su visión del exilio.

Djuna Barnes, en *The Antiphon*, expresa muy bien el contraste entre lo que la autora considera valores europeos y americanos.

Ambos surgen en una dicotomía imposible de unificar. Miranda representa lo europeo, mientras que sus hermanos representan lo americano. Miranda como europea se encuentra exiliada frente a sus hermanos, a pesar de que la obra tiene lugar en territorio europeo, Burley Hall (Inglaterra). Una vez más, como ya ocurría en las obras más tempranas de la autora, sus creaciones tienen que ver con seres exiliados, desarraigados. Es cierto que Djuna Barnes nunca se sintió americana. Tampoco vivió en Europa para experimentar lo pintoresco de su cultura. *The Antiphon* nos deja claro que ella elige Europa y París para vivir porque es el lugar donde puede llevar a cabo su obra artística con mayor libertad, donde encontró un círculo apropiado de escritoras con las que compartir inquietudes. Es por esto que la guerra, con todo lo que ello significa, pérdida completa de valores humanos, culturales y a su vez el florecimiento del fenómeno fascista, hizo de Europa un lugar irrespirable para una escritora tan independiente.

La casa donde se desarrolla la obra, Burley Hall, es un símbolo de esta atmósfera mundial y humana en completa decadencia y destrucción. Entre otros críticos, J.Scott señala que la casa (Burley Hall) es un símbolo del pasado y de sus tradiciones. Puesto que Burley está bastante destrozada, la casa también sería un símbolo de la destrucción del mundo moderno (1976, 120). Historia mundial y familiar se unen en *The Antiphon*.

El sueño americano queda expuesto con dureza e ironía por parte de la autora. América se identifica con los ídolos del siglo veinte representados en el tiempo y el dinero, valores venerados por Dudley y Elisha. Los hermanos de Miranda muestran un típico provincianismo con respecto a lo que no sea americano.

A través de esta actitud, atacan constantemente a Miranda que ha elegido vivir fuera. Dudley critica a su hermana por haberse exiliado, "As far as I am concerned, expatriate's/ The same as traitor" (A, 147) Augusta toma en este punto los valores europeos y reconoce que ese desprecio que muestran sus hijos se debe a su padre, "Pay no attention to my boys, they ape their father,/ Who looked down on the British with the utmost envy" (A, 125)

Dudley y Elisha se burlan de Miranda al sugerir que ha estado perdiendo el tiempo en Europa, "I hear Miranda's all get-out in France,/ And apparently a scribbler in England" (A, 125) Incluso cuando Jonathan señala que ella es famosa, tanto en el continente como en Inglaterra, los hermanos no lo consideran importante porque no ha tenido éxito en América, "Beewick's a little place-no credit in New York" (A, 125) La dicotomía América/ Europa coincide en el caso de Dudley/ Elisha y Miranda con la dicotomía de distintos valores de hombre/ mujer. Los hermanos llevan a su último extremo las máximas del patriarcado, probablemente imitando las enseñanzas de su padre, Titus. Miranda, por el contrario, no ejerce de mujer liberada en su respuesta a los hermanos sino que prefiere el silencio y no se defiende abiertamente de las feroces acusaciones a las que se ve sometida.

Djuna Barnes, al contrastar la pareja hombre/ mujer, no permite en ningún momento en *The Antiphon* la noción romántica de que las mujeres son protectoras de otras mujeres y de que las mujeres poseen una capacidad especial para la comprensión y el afecto. Esto es un hecho bastante permanente en toda su obra. El único personaje en el que se muestra una mayor debilidad es en

el de Victoria/ Sophia, abuela de Djuna Barnes (Zadel Barnes Gustafson) Sin embargo, Augusta/ Amelia, el personaje inspirado en su madre, es claramente defensor de los valores patriarcales. En *The Antiphon*, Miranda le dice a Augusta, "had you been a man/ you'd been the bloodiest villain of us all" (A, 311)

El concepto de maternidad tampoco se utiliza para dignificar a la mujer ni para sublimarla. Por el contrario, es motivo de sufrimiento y de esclavitud para la mujer. La mitología que la sociedad y su historia han asociado con la maternidad se destruye por medio de duras palabras, probablemente basadas en la experiencia infantil de Djuna Barnes cuando tuvo que asistir al parto de su madre, según las escenas que ocurren en *Ryder*. En *The Antiphon*, Miranda declara, "Every mother, in extortion for her milk-/... Draws blood" (A, 210) Como señala L.DeSalvo (1991, 311), la postura de la madre ejemplificada en Augusta trastoca los valores maternos, al exigir Augusta apoyo en sus hijos sin haber dado nada a cambio. En *The Antiphon*, Augusta le dice a Miranda, "What's never been remarked is that the mother,/ Fearing what it is a spirit eats,/ Goes headlong through her children's guts,/ Looking for bread" (A, 205) Como podemos ver a través de abundantes citas, *The Antiphon* es una obra donde se ejemplifica la norma del patriarcado familiar por medio de la brutalidad y del engaño hacia las personas más vulnerables, la mujer (Augusta) y, sobre todo, la hija (Miranda).

#### 2.4. El incesto

El incesto es un aspecto fundamental al abordar la obra de

Djuna Barnes, en especial cuando la autora busca los referentes del pasado para su creación literaria. En este sentido, *Ryder* y *The Antiphon* son las obras que más se inspiran en el pasado familiar de la autora. Aunque de forma abstracta, puesto que no estamos ante un libro de memorias ni ante una biografía exhaustiva, Djuna Barnes expresa de forma ambigua y confusa los abusos de que fue objeto en su niñez y con cuya trasposición están de acuerdo todos los críticos que han estudiado estas obras. La dificultad que acarrea la simple lectura ha constituido una barrera para la investigación. Los estudios de Lynda Curry (1991), Louise A. DeSalvo (1991) y Ann Marie Wagstaff (1987), son cruciales y definitivos al declarar que efectivamente la autora, a través de *Ryder* y sobre todo de *The Antiphon*, sufrió abusos sexuales por parte de su padre durante la infancia.

Es importante señalar que cuando *The Antiphon* se publicó, ya había sufrido una serie de transformaciones y cortes. Al igual que en obras anteriores, *Ryder* y *Nightwood*, Djuna Barnes se vio forzada a modificar su obra si quería verla publicada. T.S. Eliot se encargó de ayudar a la autora en la realización de esta tragedia en verso que comenzó a escribir en 1937. Como indican las cartas dirigidas a T.S. Eliot, la autora estaba ansiosa por cumplir su deseo de ver finalmente publicada su obra. El veintiuno de febrero de 1956, Djuna Barnes escribe, "And Tom, do take mercy on the author who has been twenty months in a fairly gruesome state of tension" (Curry 1991, 286) Sin embargo, T.S. Eliot lo consiguió exigiendo diversos cortes en la obra. El corte principal tuvo lugar en el segundo acto, precisamente donde se menciona de forma explícita el tema del incesto.

En este fragmento se mencionan detalles de Titus desde el punto de vista de Dudley y Elisha que no aparecen en la versión definitiva. En una conversación con Augusta en la que atacan de nuevo a Miranda, Dudley afirma, "She's been knocked into the stubborn ever since/ The hour she drove between our father and the gate,/ Where he tried to make her mutton at sixteen-/ Initiated vestal to his "cause"!" (Curry 1991, 290) Augusta se horroriza ante estas palabras y reacciona negando su autenticidad, por lo que Dudley reafirma la soledad que aqueja a Miranda ante el hecho del incesto al no encontrar ningún apoyo por parte de la familia, "I've observed the more Miranda lives/ Up to the general precepts of her scruples,/ The more she is abandoned" (Curry 1991, 290) Augusta defiende a Titus hasta el final, aún sabiendo que ha cometido incesto.

Otra referencia al abuso de Titus tiene lugar en otro de los cortes del segundo acto en el que Jack se dirige a Augusta, "So I say, both you and your husband Titus/ In the setting, and denying of her,/ Made of that doll's room a babes *borde*l" (Curry 1991, 292) Una de las escenas omitidas en la versión definitiva señalada por L. Curry (1991, 292) tiene lugar en el granero de la casa familiar en América. Titus agarra a Miranda y la levanta en alto. La familia se reúne alrededor para verlo a la vez que él intercambia a Miranda por una cabra, diciendo que la convertirá en el primer sacrificio virginal de su nueva "religión". Después, Titus elige a un hombre mayor para realizar la "ceremonia" y baja a Miranda al suelo. Mientras que ese hombre la violaba, Miranda gritaba intentando evitarlo. Por otro lado, Titus se frotaba las manos con satisfacción y Augusta es incapaz de actuar para

impedirlo. Al consumarse la violación, Miranda grita desesperada, "My mother, O my mother".

Esta escena no aparece en la versión definitiva. De la omisión, lo más importante según apunta L. Curry (1991, 292) es la información de fondo de los deseos sexuales de Titus hacia Miranda. Otro de los cortes del segundo acto oculta información sobre la infancia de Augusta. Las únicas escenas que permanecen intactas son las que describen el ataque de las máscaras y la escena de la casa de muñecas. En realidad, las omisiones del texto hacen aún más complicada la comprensión puesto que crean vacíos de información con respecto a los personajes y a la acción. El lenguaje se complica aún más al condensarse y perjudica la comprensión del lector a la vez que dificulta su puesta en escena.

En la versión final de *The Antiphon* también se hace patente el abuso sexual. La utilización del tema del incesto en sí no ha sido común en la historia de la literatura hasta la edad moderna.<sup>7</sup> En este período surge de lleno el interés por este aspecto paralelamente a la importancia del movimiento de liberación de la mujer, incluso por parte de aquellas personas que, preocupándose por la moralidad sexual, rechazaron simplemente el hecho de que muchos hombres y padres se sintieran con el derecho de utilizar a sus hijos/as para su disfrute sexual (DeSalvo 1991, 300) Uno de los elementos fundamentales para que ocurra el incesto es la existencia de un padre dominante en

---

<sup>7</sup> Según el estudio acerca del incesto de Judith Herman, *Father-Daughter Incest*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press. 21.

exceso, como ocurría en la familia de Djuna Barnes.<sup>8</sup>

A su vez, en las familias donde hay incesto, la autoridad del padre es incuestionable. Tanto en *Ryder* como en *The Antiphon* queda patente este hecho. El apoyo del padre, tanto por parte de su esposa como de su madre, es crucial y le permite la total libertad para actuar según le dicte su deseo para crear en América lo que Wendell/ Titus denomina una "nueva religión". El hecho del apoyo más o menos consciente por parte de la familia va unido al hecho del aislamiento físico y social que soportó la familia de Djuna Barnes según atestiguan sus cartas y su obra. El aislamiento social, como pudimos comprobar en *Ryder*, viene dado por su negativa a enviar a sus hijos a la escuela local y por vivir con dos mujeres/ esposas bajo el mismo techo. Así, Wendell/ Titus crea su propia ley al margen de la sociedad.

Todas estas coincidencias garantizan el hecho del incesto en la obra y en la propia vida de la autora. No obstante, podemos preguntarnos por qué no hay una referencia aún más directa sobre este aspecto en su obra. ¿Por qué el incesto ha sido un tema de fondo o meramente parcial en sus obras? A. Wagstaff (1987, 7) reflexiona sobre el fuerte tabú de este tema en la sociedad. Sólo al mencionarlo en sus obras, Djuna Barnes estaba rompiendo con este obstáculo en la esfera de lo social. La autora no habría tenido prácticamente ningún apoyo al mostrar el incesto en el año 1928 con *Ryder*, en 1936 con *Nightwood*, o en 1958 con *The Antiphon*. Hace tan sólo unos diez o quince años que el incesto

---

<sup>8</sup> Brenda May y Ronald Neff realizan un estudio extensivo de los factores que se conjugan en un determinado entorno familiar y que tienen como consecuencia el incesto en su libro *Incest As Child Abuse: Research and Applications*. New York: Praeger, 1986.

ha sido definido como un problema social. Por este motivo, parece evidente que la principal motivación de la autora parte de una fuerte necesidad de contar la verdad de su experiencia vivida.

El incesto, observado de una forma más amplia, es el reflejo o la consecuencia del trato vejatorio y utilitario de la mujer por parte del hombre en una sociedad patriarcal que no tiene en cuenta la libertad plena de la mujer. Este desprecio se muestra claramente en *The Antiphon* a través de Dudley y Elisha, que tratan sin respeto alguno tanto a Augusta como a Miranda. Sus vidas no merecen la pena hasta el extremo de que intentan acabar con ellas. Precisamente porque ellos tienen una posición privilegiada en la familia, Miranda les teme desde el principio con toda la razón. Dudley al comienzo dice, "... when I don't understand a thing-/ I kick it!" (A, 98)

La obra parece demostrarnos también, de acuerdo con L.DeSalvo (1991, 302), que Dudley y Elisha poseen todo el derecho sobre el cuerpo de su hermana Miranda y que, de hecho, han abusado sexualmente de ella. Dudley alude a la violación cuando, por ejemplo, afirma, "we loved the lamb-/ Till she turned mutton" (A, 147) Cuando Dudley ve por primera vez a Miranda en *The Antiphon* la llama "zorra", "Our deadly beloved vixen, in the flesh./ What more could good brothers want?" (A, 99) La fijación sexual parece ser uno de los rasgos preponderantes de esta familia. La utilización del sexo tiene, a su vez, como fin, la expresión de poder del hombre sobre la mujer convirtiéndola en su víctima.

El resultado de esta jerarquía familiar en la que el poder patriarcal prevalece frente a la igualdad, es la minusvaloración

de Miranda como persona. Su propia existencia refleja el testimonio de la bestialidad en su propio cuerpo por parte de los miembros varones de su familia. Según lo aprecia Augusta, su estatus de víctima ha propiciado su degradación. También, su mera existencia se convierte en amenaza para su familia. Precisamente, una de las terribles conclusiones de *The Antiphon* son las nefastas consecuencias que recaen en la víctima del incesto cuando decide romper su silencio (DeSalvo 1991, 304) Al intentar la reconciliación con el pasado y al buscar el compartir la culpa con su madre, Miranda experimenta un fuerte choque. Augusta no está dispuesta a reconocer su culpabilidad al no haber impedido el incesto y, por el contrario, incide en la rivalidad como mujer con su hija y en el supuesto sentimiento de desamparo propio de la víctima que ha sufrido el incesto.

El comportamiento de Augusta es el de la mujer apresada en la trampa patriarcal. La dependencia económica de su marido, Titus, la vuelve complaciente frente a todas sus actividades. De hecho, la situación extrema conduce a la mujer y a los hijos a elegir entre, huír de su casa, o soportar cualquier comportamiento irregular que proceda del cabeza de familia. Con todo esto, la autora parece sugerir que la sociedad que no permite el acceso de la mujer a su independencia económica, es la que por otro lado acepta cualquier comportamiento irregular del cabeza de familia por abyecto que sea (incluso si se comete incesto). Djuna Barnes también apunta especialmente en *The Antiphon* hacia otro tema que puede incluso constituir un mayor tabú que el del incesto. Como afirma L.DeSalvo (1991, 309), en esta obra se explora de manera resuelta el hecho de que las hijas

están solas en el universo y que las madres son a menudo los instrumentos de la necesidad patriarcal de aniquilarlas siempre que puedan, o, en caso contrario, de mutilarlas.

Esta afirmación nos parece crucial pues describe muy bien la situación de Miranda. Y, en un ámbito más amplio, corresponde al reflejo biográfico de Djuna Barnes. Miranda vuelve al hogar después de un exilio autoimpuesto. En el exilio, Miranda ha realizado su deseo de escribir, de pertenecer a un ambiente que favorecía enormemente la creación artística. Por ello ha elegido París, opción que se ve como extravagante desde el punto de vista de Dudley y Elisha que sólo piensan en lo material. Y tampoco consideran el modo bohemio de actuar de Miranda como algo positivo sino como el de haber fracasado como mujer al no haberse casado ni tenido hijos en una sociedad patriarcal que sólo valora a la mujer desde ésta óptica. El regreso de Miranda a Burley Hall es una búsqueda de reconciliación con el pasado. Es también una forma de buscar un acercamiento hacia Augusta para así encontrar un alivio para su sentimiento de culpabilidad. Sin embargo, Augusta no accede a reconocer abiertamente su culpabilidad ante Miranda y responde con la aniquilación de la víctima.

De cualquier forma posible, Miranda ha sido engañada. Este es el lema terrible de la víctima de incesto (DeSalvo 1991, 309) Sea cual fuere la alternativa que busque creer, las consecuencias para su psique son las mismas, ella se encontrará sola en un universo de lujuria masculina y sin nadie que la proteja, se encontrará también totalmente sola en un universo que Miranda sabe que está a punto de acabar con ella y que finalmente la destruirá en el caso de que se rinda o de que se rebele. Como

dice Miranda, "It should be observed I have no people:/ But on the dark side, there I entertain" (A, 205) *The Antiphon* nos hace creer que el culpable en el acto incestuoso no es sólomente el que lo lleva a cabo (Titus), sino también las personas que no lo evitan y que lo pasan por alto (Augusta), y todos aquéllos que minusvaloran y objetivizan a la mujer, relegándola a un segundo plano y convirtiéndola en sujeto/ objeto para el uso exclusivo del hombre (Dudley y Elisha).

El significado de la palabra que sirve como título, "antiphon" es crucial para comprender el tema de la obra. "Antiphon" significa respuesta. En su origen era un canto en el cual participaba el público con su respuesta; un buen ejemplo de esta estructura se encuentra en la misa católica. En un sentido más amplio, este término significa cualquier tipo de respuesta verbal, incluyendo la idea de la conversación y del intercambio verbal. En *The Antiphon* es importante la comunicación entre los individuos. El lenguaje es un elemento esencial para la comunicación del autor con la audiencia.<sup>9</sup> Por otro lado, podemos comprender la respuesta en *The Antiphon* como una revelación del engaño. Esto es así porque en la obra observamos que la víctima del incesto no tiene derecho a una respuesta sino que debe permanecer en silencio si quiere seguir viviendo. Miranda muere por romper el silencio que Augusta pretende imponer.

La historia que se revela en *The Antiphon* es "terriblemente real" puesto que no deja ninguna duda para el lector acerca de

---

<sup>9</sup> La idea de la importancia del significado del título está desarrollada en la tesis doctoral de C.L. Curry, "The Second Metamorphosis: A Study of the Development of *The Antiphon*." Miami University, 1978. Citado en Wolfe 1985, 361.

la posibilidad de reconciliación entre la hija, víctima del incesto, y la madre. Augusta es el reflejo de todas las madres que restringen el comportamiento de sus hijas según normas rígidas y prescritas por el género, de silencio, de autoanulación, y de sumisión (DeSalvo 1991, 312) La única respuesta o "antiphon" que se sugiere en la obra para la víctima de incesto que pide desesperadamente la ayuda de su madre es la decepción del engaño.

### 3. Conclusión

*Ryder* y *The Antiphon* son las obras que vierten, de forma más o menos velada, la vida de Djuna Barnes en su entorno familiar. No obstante, existen diferencias evidentes en cuanto a la forma y al contenido. *Ryder* es una novela con molde picaresco. La parodia y el humor se manifiestan claramente a través del lenguaje experimental, las escenas, los personajes, etc. Sin embargo, es una parodia que a veces se vuelve manifiestamente amarga. *Ryder* es un ejemplo de novela experimental al igual que *Nightwood* o *Ladies Almanack*. La comprensión en su conjunto no es una tarea fácil, cada capítulo parece desviar al lector de una acción principal apenas perceptible. El lenguaje en sí constituye otro importante impedimento para la comprensión. Tan sólo una lectura repetida y atenta consigue que una obra laberíntica en un principio se muestre accesible para el lector, siempre que éste haya puesto todo su empeño en ello.

Hemos relacionado *Ryder* y *The Antiphon* por el contenido. Es evidente en estas obras la evolución de la autora desde su niñez

hasta su madurez. Por la forma, *The Antiphon* difiere en gran parte de *Ryder* puesto que es una obra dramática. Sin embargo, coincide en la experimentación, aunque en este caso referida al teatro. El lenguaje tampoco es de uso común, lo cual convierte a esta obra en otro desafío para la comprensión. Wagstaff (1987, 11) establece la diferencia entre ambas obras debido a la dificultad derivada, en parte, del impacto emocional de la infancia. De esta forma, en *Ryder*, Djuna Barnes utiliza expresiones creativas para comunicar las vivencias y emociones de su infancia imbuídas en su psique. Debido a que cada contacto con la niñez era doloroso, potencialmente explosivo, y peligroso para su equilibrio psicológico, Djuna Barnes adoptó varias estrategias para distanciarse de la intensidad emocional de su pasado. En *Ryder*, la autora utiliza diferentes puntos de vista, diversos tonos y todo tipo de experimentos con la forma y el estilo para proporcionar la distancia necesaria con el pasado. En *The Antiphon*, Djuna Barnes utiliza la alegoría y una sintaxis y un lenguaje deliberadamente oscuros.

*Ryder* tiene un tono aparentemente más ligero. A primera vista parece que está dedicado a narrar las peripecias de Wendell Ryder en tono humorístico. No obstante, subyace en esta obra la tragedia de las mujeres que aparecen en ella, cuyas vidas giran alrededor de los caprichos de un hombre. En *The Antiphon*, la historia narrada en *Ryder* se clarifica y concluye. De forma similar, el tono tragicómico se mantiene. *The Antiphon* comienza con un cierto tono cómico gracias a la utilización de recursos dramáticos como máscaras y simulaciones. El juego del inicio se transforma, poco a poco, en una "Tragedia en Verso" (Wolfe 1985,

286) En *Ryder* hay humor, mientras que en *The Antiphon* hay terror. *Ryder* juega con el humor inherente a un matrimonio poco convencional y con una situación familiar poco ortodoxa. *The Antiphon* trata de la agonía.

La alusión al incesto está mucho más escondida en *Ryder*. En *The Antiphon*, Titus Hobbs está muerto, pero su memoria le hace presente en toda la obra en el sentido de que sus acciones del pasado han determinado el presente con el que se enfrentan los personajes de la obra. Es éste un texto que intenta reconciliarse con el pasado. También es una obra sobre la comunicación entre los miembros de una familia y de las trágicas consecuencias cuando ésta falla. Las dos historias, no obstante, coinciden al final cuando las mujeres se enfrentan con el terror de la soledad y la inminencia de la muerte.

## CONCLUSIONES

La parodia y la experimentación son dos elementos vertebradores de la obra de Djuna Barnes. A través de la experimentación formal, observamos cómo se violan las nociones de las tradicionales divisiones y subdivisiones en géneros literarios. Es difícil aplicar los conceptos más ortodoxos de novela y de teatro a su obra, puesto que mezcló diversos géneros y estilos junto con sus propias habilidades plásticas. Djuna Barnes muestra en todo momento una profunda coherencia entre su vida bohemia y su creación artística subversiva. En parte, la experimentación de la lengua se debe a que nuestra autora es consciente del tremendo poder que confiere el lenguaje a través de los textos sagrados, la historia o la literatura. Al igual que Nora Flood en *Nightwood*, hubiera deseado creer en el Logos, en la palabra con capacidad de regenerar.

Por el contrario, el lenguaje se retuerce sobre sí mismo en consonancia con el mundo moderno, mostrando su relatividad y complejidad. De esta forma, nuestra autora ataca los géneros y períodos literarios anteriores a través del uso de la sátira, la parodia o el elemento burlesco. Precisamente, el uso de la parodia frente a una tradición literaria que consideró masculina pudo perjudicar a Djuna Barnes a la hora de decidir su inclusión en el modernismo. Dependía en cierta forma y buscaba la aprobación de T.S.Eliot para la publicación de *Nightwood* y *The*

*Antiphon*. La censura que ella misma se vió obligada a realizar en estas obras subraya su temor y ansiedad de cara a la publicación y contrasta con la vertiente más subversiva de obras como *Ladies Almanack*.

Poder publicar es una preocupación legítima, especialmente para una escritora en un período histórico muy determinado. Y más aún, teniendo en cuenta la complejidad de su obra. Precisamente, uno de los objetivos de este trabajo es enfocar la obra fundamental de Djuna Barnes teniendo en cuenta su inclusión en el modernismo, factor que no siempre ha sido considerado por la crítica y que, en consecuencia, ha apartado a su obra del canon. Para ello ha sido crucial, entre otros estudios, la colección de artículos compilados y editados por Mary Lynn Broe, *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes* (1991). Las diversas perspectivas basadas en el género son fundamentales para entender su posición dentro del canon modernista y sus compromisos con las mujeres en general o con el lesbianismo en particular.

Con respecto al género, Djuna Barnes juega con los conceptos rígidos que la sociedad patriarcal atribuye a los sexos masculino/ femenino. La respuesta es diferente en cada una de sus obras. Sin embargo, podemos distinguir entre la burla paródica que favorece el universo femenino en *Ladies Almanack* y la parodia con tinte amargo de *Nightwood* o *The Antiphon*. Considerando la época en que escribe nuestra autora, podemos afirmar que se adelanta a su tiempo en relación al género. Sus obras plantean la problemática de la mujer en la sociedad patriarcal de forma indirecta. Djuna Barnes muestra el género a través de la parodia distorsionadora, por lo cual, al manifestar la ambigüedad

inherente de este recurso, muchos críticos no han reconocido su compromiso con el género.

En algunas de las historias breves de *Smoke* y, sobre todo, de *Spillway*, se cuestiona la identidad del género y la homosexualidad al rechazar las oposiciones binarias de lo masculino/ femenino. Narraciones como "Cassation" y "The Grande Malade", están impregnadas de seducción y de un significado sexual que nos introduce de lleno en el universo lesbiano de obras posteriores. En este sentido, *Ladies Almanack* es la obra donde se expone con mayor claridad su defensa del género femenino y del lesbianismo. Escrita exclusivamente para mujeres, canta las glorias del amor lesbiano de forma explícita; aunque también se incluye parcialmente la condena a la que se ve sometida la mujer en la sociedad patriarcal. Sin embargo, se ofrecen visiones positivas para todo tipo de mujeres desde la perspectiva lesbiana. *Nightwood* trata el género y el lesbianismo desde el enfoque de la sociedad heterosexual. La dicotomía masculino/ femenino se confunde en el "tercer sexo", el hombre que se disfraza de mujer y viceversa, mostrando la arbitrariedad del género. La relación lesbiana no se muestra en *Nightwood* con tanta claridad como en *Ladies Almanack*, a pesar de estar basada en la apasionada relación que Djuna Barnes mantuvo con la escultora Thelma Wood.

Las teorías sobre la sexualidad de estas obras son sofisticadas, y los textos acerca de la homosexualidad de una gran complejidad. A ello se suma la posición contradictoria que Djuna Barnes mantuvo en la vida real al no pronunciarse abiertamente sobre este tema. Efectivamente, Djuna Barnes no

sitúa el lesbianismo en el centro de su universo, aunque en obras como *Nightwood* y *Ladies Almanack* ocupe un lugar importante. En este sentido, la identidad lesbiana se puede llegar a comprender mejor en sus obras si optamos por un enfoque plural.

Frann Michel (1993) defiende la perspectiva de la identidad bisexual, basada en la propia biografía de nuestra autora, para unificar criterios con respecto a este tema. Al hacerlo así, la propia complejidad de la sexualidad entraría en consideración (de la interacción del deseo, la fantasía, el comportamiento, la afiliación social o la conexión emocional). Suscribimos este punto de partida a la hora de definir el compromiso de Djuna Barnes con el lesbianismo. De este modo, la bisexualidad puede servirnos como marco para incorporar las contradicciones y ambigüedades del texto y aunar todo tipo de posturas posibles, sin olvidar la importancia de la censura y de los prejuicios sociales y religiosos contra la homosexualidad.

La identidad sexual se inscribe necesariamente en un pasado familiar, tema crucial en la mayoría de las obras de Djuna Barnes, especialmente en *Ryder* y en *The Antiphon*. En ambas se revela la dificultad de hablar directamente y con claridad acerca de la vida familiar, especialmente de la de Djuna Barnes. A menudo, lo que escribe sobre la familia, puede herir la sensibilidad del lector. Ejemplo de ello son las agrupaciones poligámicas en ambas obras, o la relación madre/ hija en *The Antiphon*. Es importante observar la relación entre forma y significación en las obras en las que se trata más a fondo el pasado familiar de Djuna Barnes. Precisamente, cuanto más se habla de la familia, mayor complicación y ambigüedad adquieren

los textos. Las metáforas y los epigramas se intensifican. La parodia brota jubilosa o descarnada.

*Ryder* es un texto modernista que busca, en buena medida, la transgresión de las normas. En él se diluyen y confunden las nociones de patriarcado y de género a través del personaje de Wendell Ryder. La parodia basada en este personaje subvierte la seriedad y la autoridad de toda posible idealización del patriarcado, convirtiéndolo en algo grotesco y, lo que es más, en la causa del sufrimiento de las mujeres que tienen que convivir bajo la autoridad del patriarca. *Ryder* ejemplifica a la perfección la idea del carnaval de Mikhail Bakhtin. En esta obra se ofrece un desafío feminista de la tradición al utilizar la mezcla de diversos estilos literarios y diversas estrategias en confusión carnavalesca. El resultado es un auténtico *collage* de imitaciones de estilos muy distintos entre sí. Se parodia desde la biblia, hasta autores como Fielding, Chaucer y la literatura sentimental del siglo XIX.

Tal torrente imaginativo provoca también la perplejidad del lector que, tan sólo con una lectura reiterada, puede entrever los retazos autobiográficos de la vida de la autora a través de la profusión de estilos y géneros utilizados. A través del personaje autobiográfico de Julie Ryder, trasciende la voz reprimida de Djuna Barnes como hija. Sus experiencias en el entorno familiar parecen explicar buena parte de las contradicciones y de la amalgama de estilos y lenguajes de esta novela.

*Ryder* coincide con *The Antiphon* en exhibir la importancia del pasado familiar y de las relaciones de poder dentro de los

vínculos de parentesco. En realidad, la propia Djuna Barnes aparece en casi todas sus obras, *Ryder*, *Nightwood* y *The Antiphon*. La abuela paterna de Djuna Barnes también aparece en las mismas obras, ya sea a través de los sueños, de recuerdos de infancia, o de menciones hechas por otros personajes. Lo mismo podemos decir de los padres de Djuna Barnes, en especial en *Ryder* y en *The Antiphon*. En estas obras se plasma la violencia familiar, la influencia matriarcal poderosa de la abuela paterna, Zadel Barnes Gustafson, así como la opresión del patriarcado ejercido por Wald Barnes. Además, es importante señalar que la identidad sexual viene marcada precisamente por ese aprendizaje de lo erótico en el seno familiar.

*The Antiphon* constituye, en cierto sentido, el reverso de *Ryder*. En la obra de madurez de Djuna Barnes, la parodia ha dejado de ser el recurso vertebrador. Existe una necesidad de mostrar el lenguaje en su vertiente más descarnada sin renunciar a la complejidad. La forma dramática experimental es la elegida para exponer, una vez más, no sólo la función negativa de los roles femeninos, sino también los efectos peligrosos de jugar a ejercer esa función en la sociedad. El resultado en *The Antiphon* es trágico en este sentido. El lenguaje expone injustamente la preferencia de la madre, Augusta, por sus hijos varones frente a su hija Miranda. Augusta ha internalizado el odio a su propio sexo. Por otro lado, sus hijos varones exponen crudamente la violencia contra la mujer a través de los insultos a Augusta y, sobre todo, a Miranda.

*The Antiphon* exhibe la violencia familiar que experimentó nuestra autora a lo largo de su propia vida. En este drama se

revela la ruptura de tabúes sexuales en la complicidad de la madre frente al incesto que sufre Miranda a manos de su padre. Las prácticas de la poligamia, del incesto, y del maltrato infantil brotan del hogar familiar encubiertas por el ideal poligámico del padre, Titus Hobbs, y por la condescendencia y la victimización económica que impiden que la madre tome partido y defienda a su hija. Por consiguiente, Miranda se convierte en el chivo expiatorio de la familia, en gran parte debido a Augusta. La muerte final de madre e hija provocada por Augusta es el final esperado para una vida de dolor y de miseria. Sin embargo, la muerte para Djuna Barnes no es signo de tristeza sino de alivio, frente a la verdadera tragedia que supone la procreación. La muerte, por tanto, es sinónimo de paz para las víctimas que sufren.

*Nightwood*, la obra más conocida de Djuna Barnes, exhibe a través de su barroquismo formal una estrategia de escondite que favorece en todo momento la ambivalencia y la paradoja. A través de la experimentación y de la parodia se exploran los aspectos de género y del amor entre mujeres. El amor lesbiano es en *Nightwood* el reflejo de la experiencia real de nuestra autora. La relación muestra la angustia de unos roles de género aprendidos y la herencia del aprendizaje erótico en el entorno familiar. El amor lesbiano entre Nora y Robin en *Nightwood* parodia los valores de lo considerado en la sociedad patriarcal como "femenino". También se muestra el engaño que constituyen los roles del género aprendidos en los cuentos infantiles.

Para entender la relación lesbiana en *Nightwood* es importante comprender los sueños de la protagonista, Nora Flood.

En ellos se vislumbra la influencia de las relaciones eróticas aprendidas en la familia, donde la abuela paterna ocupa un papel crucial. La pareja lesbiana no sólo parodia los roles del género, sino que a veces los transforma en la dicotomía madre/ hija como ocurre con Nora/ Robin. El resultado es una relación desigual, insatisfactoria y que conduce al sufrimiento de la amante. El amor lesbiano es observado en *Nightwood* a través del concepto de desviación y de condena por parte de la sociedad patriarcal. Por consiguiente, no se ofrecen pautas firmes para situar al lesbianismo dentro de la normalidad. Sin embargo, Djuna Barnes utiliza con frecuencia ese discurso de "guerra de guerrillas" para criticar aquello mismo que inevitablemente acepta como condena por parte de la sociedad patriarcal.

La parodia y la transgresión que se percibe en obras como *Ryder* o *Nightwood*, y el ambiente destructivo final de *The Antiphon* tienen un trasfondo político. Este aspecto ha sido ignorado en la obra de Djuna Barnes. Sin embargo, nos ha parecido crucial destacar este hecho por cuanto afirmamos que estos textos son representativos de la modernidad. Se inscribe en ellos la humillación y el surgimiento del fascismo, en cuyo seno, todos los "outsiders", por su raza o por su inclinación sexual, se ven obligados a inclinarse ante el poder totalitario y a sus prescripciones de pureza racial y de "normalidad."

La parodia y la experimentación son recursos frecuentes en el modernismo, pero en Djuna Barnes son motores para la subversión creando un modernismo de la marginalidad, donde los *outsiders* sociales y familiares muestran su victimización, no sólo por causa de la sociedad patriarcal, sino por toda visión

exclusivizadora que juzgue sus orígenes y que condene sus actos.

En futuras investigaciones sobre la obra de Djuna Barnes sería importante profundizar en temas tan poco estudiados como el trasfondo político que late en sus obras. Asimismo, sería un importante objeto de estudio el desafío que propone nuestra autora en relación a los mitos de la maternidad, al romanticismo que se atribuye a las mujeres por la crianza de los hijos, o a la posibilidad de conciliación entre madres e hijas en la sociedad patriarcal.

## APENDICE

Djuna Barnes fue también una destacada artista plástica. Intercalados en sus obras, aparecen numerosos dibujos relacionados con las historias o temas que trata. Especialmente en su época de juventud, compagina las narraciones breves, artículos periodísticos o novelas (*Ryder (1928)*, *Ladies Almanack (1928)*) con ilustraciones no menos enigmáticas que sus textos. En ellas, podemos observar una vuelta al pasado medieval, al igual que en *Ryder* y *Ladies Almanack*. De acuerdo con Frances Doughty (1991, 137), el retorno al pasado que se observa en estos dibujos es un medio de esconder la experiencia real más que de crear nuevas formas cuyo referente sea el proceso creativo en sí mismo. Es cierto que Djuna Barnes buscaba a menudo el encubrimiento a través de un lenguaje oscuro y difícil. Pero, también es un hecho su fascinación por el medievo, por ese desorden prerracionalista y falta de perspectiva, como podemos apreciar en sus dibujos.

En *Ryder*, por ser una novela más cercana a lo autobiográfico, podemos identificar las ilustraciones como un elemento más de que se sirve nuestra autora para esconder su propia biografía a través de la familia *Ryder*. El acto de descifrar los dibujos depende con frecuencia del propio conocimiento del lector. Junto con el conocimiento de los textos, es importante para la comprensión el uso de grabados en los libros, o las prácticas sexuales habituales en la familia de Djuna Barnes.

Es evidente la influencia en las ilustraciones de *Ryder* y de *Ladies Almanack* de la obra de 1926, *L'imagerie populaire*.<sup>1</sup> Se muestra principalmente, de acuerdo con Frances Doughty (1991, 141), en las imágenes del folklore tomadas de la cultura popular en las cuales Djuna Barnes insertó las caras de su familia y de sus amigos. Por ejemplo, en la primera ilustración de *Ryder* tenemos oportunidad de ver el árbol familiar de la familia *Ryder* (figura no.1). En ella aparecen Wendell y su esposa Amelia (los padres) a ambos lados del árbol, y contrastan con la pareja de apariencia más risueña de Sophia/Zadel y Alex/Axel (los abuelos). En el dibujo, Amelia se encuentra más alejada y su figura no destaca tanto como la de Wendell. La figura más pequeña del árbol familiar corresponde a Julie (Djuna Barnes) que se encuentra en lo que podemos denominar la rama materna, a la izquierda de Amelia y debajo de su hermano. También queda claro en este dibujo la distinción entre los miembros legítimos e ilegítimos de la familia. Estos últimos se encuentran en la tierra, fuera del árbol familiar. En ellos se encuentra Molly Dance (prostituta) con sus perros y numerosos hijos, y Kate Careless (amante de Wendell) sentada bajo el árbol con sus hijos. De pie a la derecha, el Dr. Matthew O'Connor, personaje que vuelve a aparecer con un mayor protagonismo en *Nightwood*.

La figura no.2 corresponde al primer capítulo de *Ryder*, "Jesus Mundane". Wendell aparece con un abrigo y cuello de piel. Rasgos faciales como la nariz, la boca y el pelo rizado muestran similitud con las fotografías de Wald Barnes, padre de Djuna

---

<sup>1</sup> Pierre Louis Duchartre and René Saulnier. *L'imagerie populaire*. Paris: Librairie de France, 1926.

Barnes. La figura no.3 corresponde a Matthew O'Connor, médico y amigo de la familia, y la figura no.4 a Amelia y Kate Careless, las dos mujeres que compiten como esposas en el hogar de Wendell Ryder.

*Ladies Almanack* también muestra en sus ilustraciones la influencia de la cultura medieval. El dibujo que abre el libro (figura no.5) expresa una vez más la mezcla entre el mundo divino y el mudo animal a través de la imaginería de los santos y las nubes que contrastan con la figura del león. El tema religioso asociado con el personaje principal del almanaque, Evangeline Musset, destaca en la figura no.6. El personaje que encarna a la escritora Natalie Barney, aparece como una santa coronada y rodeada por una aureola repleta de pequeños ángeles. A sus pies, aparecen unos santos o peregrinos de tamaño muy reducido que ayudan a aumentar la importancia de este personaje tan mitificado/ ridiculizado en el libro.

La figura no.7 exhibe más claramente el fondo lesbiano de este libro. Aparece introduciendo el mes de mayo, y en un entorno de renacimiento y de alegría vital, dos mujeres yacen juntas rodeadas de naturaleza, de animales, de un ángel y de una mujer que parece observarlas. Al igual que en el resto de dibujos observamos la ausencia total de perspectiva.

Por último, la figura no.8 expone la ruptura de un mito, el mito de la creación bíblico. Los ángeles han perdido el sexo masculino y son en cambio doce mujeres que presiden la caída de un huevo después de nueve meses de incubación y del cual surgirá la primera mujer con "una diferencia", tal y como se expresa en el capítulo que corresponde al mes de mayo.



FIGURA no.1 (R, ii)



FIGURA no.2 (R, 2)





FIGURA no.5 (LA, 5)



FIGURA no.6 (LA, 16)



FIGURA no.7 (R, 30)



FIGURA no.8 (R, 25)

## BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Julie L. "'Woman, Remember You': Djuna Barnes and History." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 252-270.
- Allen, Carolyn. "Writing toward *Nightwood*: Djuna Barnes' Seduction Stories." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 54-66.
- . "The Erotics of Nora's Narrative in Djuna Barnes's *Nightwood*." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 19.2 (1993): 177-200.
- Altman, Meryl. "The Antiphon: 'No Audience at All?'" *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 271-285.
- . "A Book of Repulsive Jews?: Rereading *Nightwood*." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 160-171.
- Baird, James. "Djuna Barnes and Surrealism: 'Backward Grief.'" *Individual and Community: Variations on a Theme in American Fiction*. Eds. Kenneth H. Baldwin & David K. Kirby. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1975. 160-81.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. and trans. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Barnes, Djuna. "A Night Among the Horses." *Little Review* 5.8 (1918): 3-10.
- . "Finale." *Little Review* 5.2 (1918): 29-30.
- . "The Lament of Women." *Little Review* 5.8 (1918): 37.
- . "Beyond the End." *Little Review* 6.8 (1919): 7-14.
- . "The Valet." *Little Review* 6.1 (1919): 3-9.
- . "Mother." *Little Review* 7.2 (1920): 10-14.
- . "Oscar." *Little Review* 6.11 (1920): 7-23.
- . "The Robin's House." *Little Review* 7.3 (1920): 31-38.
- . "Katrina Silverstaff." *Little Review* 7.4 (1921): 27-33.
- . "Vagaries Malicieux." *Double Dealer* 3.17 (1922): 249-60.
- . "To the Dogs." *A Book*. New York: Boni and Liveright, 1923.
- . *Ladies Almanack*. 1928. Elmwood Park, Illinois: Dalkey Archive Press, 1992.
- . "Selections from the Letters of Elsa Baroness Von Freytag-Loringhoven." *transition* 11 (February 1928): 19-30.
- . "Confessions-Questionnaire." *Little Review* 12.2 (1929): 17.
- . *Nightwood*. 1936. New York: New Directions, 1937.
- . *Selected Works of Djuna Barnes: Spillway, The Antiphon, Nightwood*. New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1962.
- . *Creatures in an Alphabet*. New York: The Dial Press, 1982.
- . *Interviews*. Ed. Alyce Barry. Washington, D.C: Sun & Moon Press, 1985.
- . *Smoke and Other Early Stories*. Ed. Douglas Messerli. Los Angeles: Sun & Moon Classics, 1987.
- . *Djuna Barnes's New York*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1988.
- . *The Book of Repulsive Women: Eight Rhythms and Five*

- Drawings*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1989.
- . Ryder. 1928. Lisle, Illinois: Dalkey Archive Press, 1990.
- . "Behind the Heart." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 17-21.
- Barney, Natalie C. *Adventures of the Mind: the Memoirs of Natalie Clifford Barney*. 1929. Trans. John Spalding Gutton. New York & London: New York University Press, 1992.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977. 142-48.
- Bauer, Dale. "Gender in Bakhtin's Carnival." *Feminist Dialogics*. 1988. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R. Warhol and D. Price Herndl. 671-689.
- Baxter, Charles M. "A Self-Consuming Light: Nightwood and the Crisis of Modernism." *Journal of Modern Literature* 3 (July 1974): 1175-87.
- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986.
- . "Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History." *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. New York & London: New York University Press, 1990.
- Blankley, Elyse Marie. "Daughters' Exile: Renee Vivien, Gertrude Stein, and Djuna Barnes in Paris." Ph.D. diss., University of California, Davis, 1984.
- Booth, Wayne C. *A Rethoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bradbury, Malcolm. *The Social Context of Modern English Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1971.
- . "Modernisms/ Postmodernisms." *Innovation/ Renovation: New*

- Perspectives on the Humanities*. Eds. Ihab Hassan & Sally Hassan Madison: University of Wisconsin Press, 1983. 311-27
- Bradbury, Malcolm & James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. London: Penguin, 1976.
- Broe, Mary L. "Gunga Duhl, the Pen Performer." *Belles Lettres* 1 (Sept.October 1985): 2-3.
- Broe, Mary L. & Angela Ingram, eds. *Women's Writing in Exile*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1989.
- Broe, Mary L. "Djuna Barnes." *The Gender of Modernism*. Ed. Bonnie Kime Scott. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.
- . Ed. *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- . "'A Love from Back of the Heart': The Story Djuna Wrote for Charles Henri." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 22-32.
- Brooke-Rose, Christine. "Illiterations." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Eds. Ellen G.Friedman & Miriam Fuchs. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 55-71.
- Burke, Carolyn. "Getting Spliced: Modernism and Sexual Difference." *American Quarterly* 39.1 (1984): 98-121.
- . "'Accidental Aloofness': Barnes, Loy, and Modernism." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 67-80.
- Burke, Kenneth. "Version, Con-, Per- and In- (Thoughts on Djuna Barnes's Novel *Nightwood*)." *Language as Symbolic Action;*

- Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, California: University of California Press, 1968. 240-53.
- Cataño, Jose C. "Retrato de Djuna Barnes." *Quimera: Revista de Literatura* 14 (December 1981): 25-29.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." 1975. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. 334-349.
- . "Castration or Decapitation?" Trans. Annette Kuhn. *Signs* 7 (1982): 41-55.
- Clark, Susan F. "Misalliance: Djuna Barnes and the American Theatre." Ph.D. diss., Tufts University, 1989.
- Clark, Suzanne. *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Cook, Blanche W. "'Women Alone Stir My Imagination': Lesbianism and the Cultural Tradition." *Signs* 4 (Summer 1979): 718-39.
- Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. New York & London: Penguin Books, 1976.
- Curry, Lynda. "'Tom, Take Mercy': Djuna Barnes' Drafts of The Antiphon." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 286-299.
- Daghistan, Ann & Jeffrey Smitten. Eds. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Dalton, Anne B. "Escaping from Eden: Djuna Barnes's Revision of Psychoanalytic Theory and Her Treatment of Father-Daughter Incest in *Ryder*." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 22.2 (1993): 137-262.
- . "'This is obscene': Female Voyeurism, Sexual Abuse, and

- Maternal Power en "The Dove." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 117-139.
- Davies, A. Ed. *An Annotated Critical Bibliography of Modernism*. Sussex: Barnes & Noble, 1982.
- De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity." *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed. London: Methuen, 1983. 142-65.
- DeKoven, Marianne. "Male Signature, Female Aesthetic: The Gender Politics of Experimental Writing." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Ed. Ellen G. Friedman & Miriam Fuchs. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 72-81.
- Derrida, Jacques. "Choreographies." Interview with Christine V. McDonald. *Diacritics* 12.2 (Summer 1982): 66-76.
- DeSalvo, Louise A. "'To Make Her Mutton at Sixteen': Rape, Incest, and Child Abuse in *The Antiphon*." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 300-315.
- DeVore, Lynn. "The Backgrounds of *Nightwood*: Robin, Felix, and Nora." *Journal of Modern Literature* 10 (March 1983): 71-90.
- Doughty, Frances M. "Gilt on Cardboard: Djuna Barnes as Illustrator of Her Life and Work." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 137-155.
- Duncan, Erika. *Unless Soul Clap Its Hands: Portraits and Passages*. New York: Schocken, 1984.
- DuPlessis, Rachel B. *The Pink Guitar. Writing as Feminist Practice*. New York: Routledge, 1990.
- Faderman, Lillian. "Internalization and Rebellion." *Surpassing*

*the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: Morrow, 1981. 357-373.

Ferguson, Suzanne C. "Djuna Barnes's Short Stories: An Estrangement of the Heart." *Southern Review* 5 (Winter 1969): 26-41.

Fetterley, Judith. "Introduction: On the Politics of Literature" and "Palpable Designs: An American Dream: "Rip Van Winkle." 1977. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. 492-508.

Field, Andrew. "Minor Work of a Major Writer." *New York Times Book Review*, 9 January 1983, 9.

---. *Djuna: The Formidable Miss Barnes*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1985.

Fitch, Noël R. "Silence and Power." *Tulsa Studies in Women's Literature* 10 (Winter 1981): 323-4.

---. "Silence and Power." *Contemporary Literature* 33 (Spring 1992): 144-49.

Frank, Joseph. "The Meaning of Spatial Form." *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1963.

Fuchs, Miriam. "Djuna Barnes: "Spillway" into Nightmare." *Hollins Critic* 18 (June 1981): 1-9.

Gablik, Suzi. *Magritte*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

Garret, George. "Djuna, the Life and Times of Djuna Barnes." *The Sewanee Review* 92 (Summer 1984): 495-505.

Gerstenberger, Donna. "The Radical Narrative of Djuna Barnes's

- Nightwood.*" *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction.* Eds. Ellen G. Friedman & Miriam Fuchs. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- . "Modern (Post) Modern: Djuna Barnes among the Others." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 33-40.
- Gilbert, Sandra M. "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature." *Writing and Sexual Difference.* Ed. Elizabeth Abel. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 193-219.
- . "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War." *Signs* 8.3 (1983): 422-450.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English.* New York: W.W. Norton Company, 1985.
- Giroux, Robert. "'The Most Famous Unknown in the World' Remembering Djuna Barnes." *New York Times Book Review*, 1 December 1985, 30-1.
- Green, Barbara. "Spectacular Confessions: 'How It Feels to Be Forcibly Fed.'" *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 70-88.
- Griffin, Barbara J. "Two Experimental Writers: Djuna Barnes and Anaïs Nin." *American Women Writers: Bibliographical Essays.* Eds. Maurice Duke, Jackson R. Bryer & M. Thomas Inge. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983. 135-66.
- Gubar, Susan. "Blessings in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists." *Massachusetts Review* 22 (Fall 1981): 477-508.
- . "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity."

1981. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literary and Theory*. Ed. Elaine Showalter. 292-313.
- . "'This Is My Rifle, This is My Gun': World War II and the Blitz on Women." *Behind the Lines: Gender and the two World Wars*. Eds. Margaret Randolph Higonnet, Jane Jenson, Sonya Michel & Margaret C. Weitz. 227-259.
- Gunn, Edward. "Myth and Style in Djuna Barnes's *Nightwood*." *Modern Fiction Studies* 19 (Winter 1973-74): 545-55.
- Gutman, Judith M. "She Could Have Stopped Hitler." *Interview* 20.10 (1990): 98.
- Hanrahan, Mairéad. "Djuna Barnes's *Nightwood*: Where Man is With Wo(e)." *Writing Differences: Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. Ed. Susan Sellers. New York: St. Martin's Press, 1988. 81-94.
- Hardwick, Elizabeth. "The Fate of the Gifted." *Times Literary Supplement*, 7 October 1983, 1071-72.
- Harris, Bertha. "The More Profound Nationality of Their Lesbianism: Lesbian Society in Paris in the 1920's." *Amazon Expedition: A Lesbian Feminist Anthology*. Eds. Phyllips Birky, Bertha Harris, Jill Johnston, Esther Newton & Jane O'Wyatt. New York: Times Change Press, 1973. 77-88.
- Herring, Phillip. "Djuna Barnes remembers James Joyce." *James Joyce Quarterly* 30.1 (1992): 113-117.
- . "Zadel Barnes: Journalist." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 107-116.
- Herzig, Carl. "Roots of Night: Emerging Style and Vision in the Early Journalism of Djuna Barnes." *Centennial Review* 31 (Summer 1987): 255-69.

- . "A Study of Djuna Barnes and *Nightwood*." Ph.D. diss., State University of New York at Stony Brook, 1989.
- Higonnet, Margaret R., Jane Jenson, Sonya Michel & Margaret Collins Weitz. Eds. *Behind the Lines: Gender and the two World Wars*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Hoffman, Michael J. "Fancy's Craft." *Modern Fiction Studies* 33 (Winter 1987): 668-70.
- Humm, Maggie. "Feminist Literary Criticism in America and England." *Women's Writing: A Challenge to Theory*. Ed. Moira Monteith. Sussex: Harvester, 1986. 90-115.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- Irigaray, Luce. "This Sex Which Is Not One." 1977. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. 350-356.
- . "When the 'Goods Get Together.'" Trans. Claudia Reeder. *New French Feminisms : An Anthology*. Eds. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980. 107-110.
- . "Women's Exile." Trans. Couze Venn. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Ed. Deborah Cameron. London: Routledge, 1990. 80-96.
- Jacobus, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Jardine, Alice. "Gynesis." *Diacritics* 12.2 (Summer 1982): 54-65.
- Jay, Karla. "The Outsider Among the Expatriates: Djuna Barnes' Satire on the Ladies of the Almanack." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 184-194.

- Jehlen, Myra. "Gender." *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 263-273.
- Kaivola, Karen. "Djuna Barnes and the Politics of the Night." *All Contraries Confounded: The Lirical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marguerite Duras*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991. 59-155.
- . "The "beast turning human": Constructions of the "Primitive" in *Nightwood*." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 172-186.
- Kannestine, Louis F. & Allan Smith. *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*. New York: New York University Press, 1977.
- Kent, Kathryn R. "'Lullaby for a Lady": Lesbian Identity in *Ladies Almanack*." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 89-96.
- Kristeva, Julia. "Oscillation Between Power and Denial." *New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981a. 165-7.
- . "Woman Can Never Be Defined." *New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981b. 137-141.
- Lang, Candace. *Irony/Humor: Critical Paradigms*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- Lanser, Susan S. "Speaking in Tongues: *Ladies Almanack* and the Language of Celebration." *Frontiers* 4.3 (1979): 39-46.
- . "Speaking in Tongues: *Ladies Almanack* and the Discourse of Desire." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*.

- Ed. Mary Lynn Broe. 156-169.
- Lee, Judith. "Nightwood: "The Sweetest Lie."" *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 207-218.
- Levin, Harry. *James Joyce*. 1941. Trans. Antonio Castro Leal. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Levine, Nancy J. "'I've Always Suffered from Sirens": The Cinema Vamp and Djuna Barnes's *Nightwood*." *Women's Studies* 16.3-4 (1989): 271-81.
- . "'Bringing Milkshakes to Bulldogs": The Early Journalism of Djuna Barnes." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 27-36.
- . "Works in Progress: The Uncollected Poetry of Barnes's Patchin Place Period." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 187-200.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ed. Edward Arnold. London: Hodder & Stoughton, 1977.
- Macciocchi, Maria-Antonietta. "Female Sexuality in Fascist Ideology." *Feminist Review* 1 (1975): 67-82.
- Maillaux, Peter. "Djuna Barnes's Mystery in Morocco: Making the Most of Little." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 141-48.
- Marcus, Jane. "Carnival of the Animals." *Women's Review of Books* 1 (April 1984): 6-7.
- . "Corpus/ Corps/ Corpse: Writing the Body in/ at War. *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*. Eds. Helen Cooper, Adrienne Munich & Susan Squier. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989. 124-163.

- . "Mousemeat: Contemporary Reviews of *Nightwood*." 1991a. *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 195-204.
- . "Laughing at Leviticus: *Nightwood* as Woman's Circus Epic." 1991b. *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 221-250.
- Martin, Stephen P. "Djuna Barnes: The Non-Temporal Novel." *Open Form and the Feminine Imagination: The Politics of Reading in Twentieth Century Innovative Writing*. Washington, D.C: Maisonneuve Press, 1988. 105-116.
- Meese, Elizabeth A., & Karla Jay. *(Sem)Erotics: Theorizing Lesbian Writing*. New York: New York University Press, 1992.
- Merrill, Robert. "Djuna, The Life and Times of Djuna Barnes." *American Literature* 56 (May 1984): 292-5.
- Messerli, Douglas. "The Newspaper Tales of Djuna Barnes." *Smoke and Other Early Stories*. Djuna Barnes. 11-23.
- . "The Role of Voice in Nonmodernist Fiction." *Contemporary Literature* 25 (Fall 1984): 281-304.
- Michel, Frann. "Displacing Castration: *Nightwood*, *Ladies Almanack* and Feminine Writing." *Contemporary Literature* 30 (Spring 1989): 33-58.
- . "All Women Are Not Women All: *Ladies Almanack* and Feminine Writing." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 170-183.
- . "'I just loved Thelma': Djuna Barnes and the Construction of Bisexuality." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 53-61.
- Moi, Toril. Ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia

University Press, 1986.

- Morrison, James E. "The Preface as Criticism: T.S.Eliot on *Nightwood*." *Centennial Review* 32 (Fall 1988): 414-27.
- Muecke, D.C. *Irony and the Ironic*. New York: Methuen, 1982.
- Nadeau, Robert L. "*Nightwood* and the Freudian Unconscious." *International Fiction Review* 2 (July 1975): 159-63.
- Nelson, Gerald B. "Dr. O'Connor." *Ten Versions of America*. New York: Knopf, 1972. 93-107.
- Newton, Esther. "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 9 (1985): 557-575.
- O'Neal, Hank. *Life is Painful, Nasty and Short... In my case it has only been painful and nasty. Djuna Barnes 1978-1981*. New York: Paragon House, 1990.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. 314-338.
- Pais, Sara V. "Shapes of the Feminine Experience in Art" *Women, the Arts, and the 1920s in Paris and New York*. Eds. Kenneth W. Wheeler & Virginia Lee Lussier. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1982. 49-55.
- Parker, Alice A. "A Pen Dipped in Lifeblood: Silence and Power: A Reevaluation by Djuna Barnes." *Belles Lettres: A Review of Books by Women* 7.2 (Winter 1991): 26-7.
- Pease, Donald E. *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

- Pierman, Carol J. "The Cutting Edge: Lesbian Life and Literature" *Belles Lettres: A Review of Books by Women* 8.3 (Spring 1993): 22-4.
- Pinckney, Darryl. "Sweet Evening Breeze." *New York Review of Books*, 20 December 1984, 35-43.
- Plumb, Cheryl J. *Fancy's Craft: Art and Identity in the Early Works of Djuna Barnes*. Selinsgrove, Pennsylvania: Susquehanna University Press, 1986.
- . "Revising *Nightwood*: "a kind of glee of despair."" *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 149-159.
- Pochoda, Elizabeth. "Style's Hoax: A Reading of Djuna Barnes's *Nightwood*." *Twentieth Century Literature* 22 (May 1976): 179-91.
- Ponsot, Marie. "Ghazals for Djuna Barnes: The Fall Back." *The Kenyon Review* 13.3 (Summer 1991): 97.
- . "A Reader's *Ryder*." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*. Ed. Mary Lynn Broe. 94-112.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rawson, Claude. Ed. *English Satire and the Satiric Tradition*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1984.
- Reizbaum, Marilyn. "A "Modernism of Marginality": The Link between James Joyce and Djuna Barnes." *New Alliances in Joyce Studies: "When It's Aped to Foul a Delfian."* Ed. Bonnie Kime Scott. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 1988. 179-92.
- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. New York: W.W. Norton, 1986.

- Rieke, Alison. "Two Women: The Transformations." *Faith of a (Woman) Writer*. Eds. Alice Kessler-Harris & William McBrien. New York: Greenwood Press, 1988. 71-81.
- Rose, Margaret. *Parody and Metafiction*. London: Crown Helm, 1979.
- Rose, Phyllis. "The Stature of an Eccentric." *New York Times Book Review*, 26 June 1983, 9, 22-23.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy " of Sex." *Toward an Anthropology of Women*. Ed. R.Reiter. New York: Monthly Review, 1975. 157-210.
- Runzo, Sandra. "Searching for Djuna: Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes." *Kenyon Review* 14.4 (Fall 1992): 190-96.
- Schehr, Lawrence R. "Djuna Barnes's *Nightwood*: Dismantling the Folds." *Style* 19 (Spring 1985): 36-49.
- Schneider, Lissa. "'This mysterious and migratory jewelry': Satire and the Feminine in Djuna Barnes's "The Terrorists." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 62-69.
- Scott, Bonnie K. Ed. *The Gender of Modernism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.
- . "Barnes Being "Beast Familiar": Representation on the Margin of Modernism." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 41-52.
- Scott, James B. *Djuna Barnes*. Boston: Twayne, 1976.
- Seidel, Michael. *Satiric Inheritance, Rabelais to Sterne*. New Jersey: Princeton University Press, 1979.
- Shaktini, Namascar. "A Revolutionary Signifier: The Lesbian Body." *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. Eds. Karla Jay & Joanne Glasgow. New York: New York University

- Press, 1990. 291-303.
- Sharrock, Roger. "Our Health Is the Disease, or the One and the Many." *Agenda* 23 (Spring-Summer 1985): 97-102.
- Showalter, Elaine. Ed. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Singer, Alan Stewart. *A Metaphorics of Fiction: Discontinuity and Discourse in the Modern Novel*. Tallahassee, Florida: University Presses of Florida, 1983.
- . "The Horse Who Knew Too Much: Metaphor and the Narrative of Discontinuity in *Nightwood*." *Contemporary Literature* 25 (Spring 1984): 66-87.
- Showalter, Elaine. Ed. *The New Feminist Criticism Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- . *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago Press, 1985.
- Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. New York, Knopf, 1985.
- Spencer, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. Chicago: Swallow Press, 1971.
- Stearns, Harold. Ed. *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*. New York: Harcourt & Brace, 1922.
- Stevens, Jamie. "Djuna Barnes: An Updated Bibliography." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 201-204.
- Stevenson, Sheryl. "Writing the Grotesque Body: Djuna Barnes' Carnival Parody." *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna*

- Barnes. Ed. Mary Lynn Broe. 81-93.
- . "Ryder as Contraception: Barnes versus the Reproduction of Mothering." *The Review of Contemporary Fiction* 13 (Fall 1993): 97-106.
- Stimpson, Catherine R. "Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English." 1981. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. 301-315.
- Suleiman, Susan Rubin. "(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism." *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan R. Suleiman. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Sutton, Walter. "The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16 (1957): 112-123.
- Symons, Julian. *Makers of the New: The Revolution in Literature, 1912-1939*. New York, Random House, 1987.
- Wagstaff, Ann Marie. "The Backward-Looking Prophet: An Examination of the Consequences of Childhood Exploitation in the Work of Djuna Barnes." Ph.D. diss., University of California, Davis, 1987.
- Warhol, Robyn R. & Diane Price Herndl, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- Weisstein, Ulrich. "Beast, Doll, and Woman: Djuna Barnes's Human Bestiary." *Renascence* 15 (1962): 3-11.
- West, Paul. "Djuna Barnes at the Stake: An Imaginary Retort." *Parnassus: Poetry in Review* 15.1 (1989): 71-82.

- Wittig, Monique. "The Point of View: Universal or Particular?"  
*Feminist Issues* 3 (1983): 62-69.
- . *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press,  
1992.
- Wolfe, Judy Louise. "Anti-Patriarchal Strategies in the Major  
Works of Djuna Barnes." Ph.D. diss., Rice University, 1985.
- Zimmerman, Bonnie. "What Has Never Been: An Overview of Lesbian  
Feminist Literary Criticism." 1981. *Feminisms: An Anthology  
of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol &  
Diane Price Herndl. 117-137.