

"LA ESTRATEGIA DEL "OTRO" EN LA AUTOBIOGRAFIA FEMENINA

AMERICANA DEL SIGLO XX"

ISABEL DURAN GIMÉNEZ-RICO
Universidad Complutense

(Abstract)

The strategy of the "Other", to borrow Sidonie Smith's words, represents a narrative strategy that allows women autobiographers to speak for themselves, and to express in different forms than those permitted by conventional narrative, what their sense of themselves is. Through a brief study of the autobiographical works of Maxine Hong Kingston, Lillian Hellman, and Mary MacCarthy, I try to suggest that this is a form of female autobiography that validates a speaking voice by placing it in the service of another, by defining itself through speaking of others, or by telling its own story as interwoven with others.

La autobiografía como género literario ha sido tradicionalmente una institución masculina: escrita por hombres y acerca de los hombres, ha sentado las bases de nociones tales como cómo son las personas, cómo son las vidas, y cómo debe escribirse sobre las personas y sobre sus vidas.

Por otra parte, conocer y revelar cómo era la persona es un imperativo de las escritoras feministas, que intentan comprender a la mujer tal y como es, y no como ha sido definida por una sociedad sexista. En consecuencia, un elemento primario para expresar la verdad del "Yo" en la autobiografía femenina ha sido encontrar formas verbales apropiadas a este acto, porque las formas tradicionales ya no sirven.

Así, en mucha ficción femenina moderna, se ve alterada la estructura básica de personajes primarios y secundarios. Los "otros" asumen una mayor importancia en la definición fundamental del "yo", y en la estructura literaria de la narrativa. La historia centrada en torno a un solo protagonista colocado en primer plano, con otros personajes en el fondo, ha dado paso a estructuras que colocan en primer plano a más de un personaje, a más de un protagonista. Esto altera no sólo la caracterización, sino también el punto de vista, generándose cada vez menos narrativas con un único punto de vista omnisciente y dominante. Cada vez más mujeres están usando protagonistas colectivos, múltiples puntos de vista, múltiples historias.

El uso de una voz colectiva, esto es, una voz que se define a sí misma al hablar por boca de los "otros", o que cuenta su propia historia entremezclada con otras, es una estrategia narrativa que han adoptado también las mujeres autobiógrafas. Esta estrategia les permite hablar, y expresar su percepción de ellas mismas de forma diferente a lo que permite la narrativa convencional. Así, hoy día

encontramos autobiografías escritas como biografía, en las que la historia de los "otros" es traída a un primer plano, y la propia historia de la autobiógrafa emerge desde un segundo plano.

Esta tendencia a presentar en primer lugar el punto de vista de los otros antes que el propio supone un reto a la técnica tradicional de pasar de una autocomprensión a la comprensión de los "otros". Es decir, el "yo" de estas mujeres es a menudo el último "personaje" en obtener una progresiva credibilidad, y su estrategia autobiográfica consiste en dejar que su "yo" surja a partir de su nexa y su implicación con otros personajes.

En los casos que pasaremos a comentar seguidamente, son más bien "otras" las que sirven de vehículo a las autobiógrafas. Maxine Hong Kingston utilizará a varias mujeres como modelos positivos o negativos; Lillian Hellman, de igual manera, mostrará dos ideales de mujer con las que se identifica, y Mary McCarthy penetrará el secreto de su pasado al intentar desvelar el misterio representado en la figura de su abuela.

Estelle Jelinek ha sugerido que las autobiografías masculinas y femeninas son fundamentalmente distintas. El énfasis de las mujeres recae sobre "the personal, especially on other people, rather than... their professional success, or their connectedness to current political or intellectual history".¹

Los hombres, por el contrario, tienden a idealizar sus vidas o a presentarlas de forma heroica, para así proyectar su alcance universal. Esto se refleja en el estilo generalmente lineal y cronológico de las autobiografías escritas por hombres, que parece reflejar su socialización primaria dirigida a conseguir la meta de una carrera brillante.

Así mismo, Virginia Woolf conscientemente intentó evitar el uso del "Yo" autoritario y estable. En A Room of one's own, Woolf dijo: "I is only a convenient term for somebody who has no real being... call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please". Es decir, la negación de la universalidad, de los valores absolutos, y de un "yo" autónomo, es un lugar común de la escritura femenina en particular, y de muchos grupos marginales en general.

En efecto, si alguien pregunta a una mujer "¿Qué pasó?", ésta responderá con un estilo que McClelland llama circunstancial, complejo y contextual². Utilizará unos cuantos "él dijo" y "ella dijo"; nos contará lo que llevaban puesto, dónde estaban

sentados, lo que comían, y, poco a poco, la historia se irá desenebrando. La mujer no

omite ningún detalle que recuerde, porque todos los detalles tienen algo que ver con su idea de "lo que pasó". Un hombre, en cambio, hará un resumen que vaya al centro de la cuestión. Entonces, si es una mujer la que pregunta, se quedará insatisfecha y preguntará "¿pero cómo se desencadenó todo?", "¿y qué dijiste tú?", "¿y qué dijo ella?". Pero el hombre casi nunca se acordará de los detalles. Este pequeño ejemplo es un fiel reflejo de las diferencias formales entre autobiografía femenina y masculina: las autobiografías femeninas son como las historias que cuentan sus autoras; a veces, son un cúmulo de historias, que no muestran un

esquema de desarrollo lineal hacia algún claro objetivo, sino una estructura repetitiva, acumulativa, cíclica, y llena de "otros".

Dado el carácter breve de este estudio me limitaré a comentar sobre la estrategia del "otro" en tres conocidas escritoras americanas del siglo XX. Empezaré por la escritora chino-americana Maxine Hong Kingston, y su obra The Woman Warrior: Memories of a childhood among Ghosts, publicada en 1976, y considerada por el National Book Critics Circle como el mejor libro de no-ficción escrito ese año. Seguiré con la dramaturga Lillian Hellman, quien, a los 65 años abandonó su carrera teatral para dedicarse a escribir sus memorias, publicadas desde 1969 a 1983, en cuatro libros distintos: An Unfinished Woman, Pentimento, Scoundrel Time y Maybe. Terminaré con la primera autobiografía de Mary McCarthy, Memories of a Catholic Girlhood, publicada por primera vez en 1957.

MAXINE HONG KINGSTON

Un claro ejemplo de esta estrategia lo tenemos en Maxine Hong Kingston, una forma de autobiografía femenina que pone la voz del "otro" al servicio de la narradora, la cual no se coloca en el centro del escenario, sino que llega a un descubrimiento y a un entendimiento de sí misma a través de su lugar en un contexto más amplio, en el que las protagonistas son más bien los otros personajes femeninos: su madre, sus tías, y otras mujeres de la leyenda y la mitología china. Es, pues un "contar una historia propia" a través de las historias de los "otros".

The Woman Warrior ha adquirido el status de un clásico étnico, pero sus méritos van más allá de los materiales chinos y del drama de la lucha de una niña por reconciliar las demandas de dos culturas. Lo más significativo es la forma en que Kingston da sentido a su historia familiar y a su pasado, muy distinta de las formas de autobiografía tradicionales.

The Woman Warrior desafía todo tipo de clasificaciones dentro de los géneros convencionales. Es al mismo tiempo autobiografía y biografía, ficción y mitología, lírica e historia. Algunos no lo consideran como autobiografía, precisamente por su falta

de convencionalidad. Sin embargo, yo creo que la dependencia que pone Kingston en múltiples protagonistas, la circularidad de su estructura, y su uso de mito e historias representan una estrategia diferente de contar una vida. La obra resultante es un reto a la idea de que una autobiografía es un viaje lineal hacia la autonomía personal.

The Woman Warrior trata sobre intentar ser americana, cuando se es hija de emigrantes chinos, sobre intentar ser una mujer, cuando te han enseñado que sólo los hombres merecen la pena, sobre intentar ser escritora, cuando ni siquiera te has atrevido a hablar en voz alta.

A lo largo de los cinco capítulos de que consta el libro, Kingston se mira en otras mujeres, y estas "otras" que ve reflejadas en el espejo van a servirle como modelos positivos o negativos que le llevarán a encontrar su propia identidad de

mujer chinoamericana: Al narrar las historias de su madre, sus tías, la Mujer Guerrera y la Poetisa, Kingston nos está contando su propia vida, porque ellas son ejemplares de lo que Kingston podría llegar a ser.

Así pues, no es casualidad que el libro empiece con "No Name Woman", la historia de una tía en China que es condenada al ostracismo por tener un hijo de una relación adúltera. La noche en que nace el niño, los habitantes del pueblo destrazan la casa familiar, la tía da a luz sola y en silencio, y a continuación mata a su hijo y se suicida tirándose al pozo. Su familia decide olvidarla y no volver a mencionar su nombre jamás. Es, pues, "No Name Woman" el símbolo de la rebeldía femenina, de la búsqueda de una identidad individual en un contexto en que sólo cuenta la comunidad, y por eso Kingston termina el capítulo considerando a su tía su predecesora, la predecesora de su propia rebelión.

Así pues, el personaje más marginal de la historia familiar; la mujer que ni siquiera tiene derecho a ser nombrada, es para Kingston un modelo positivo. La autora llega a identificarse con su tía de tal forma que la narrativa funciona como un signo de su potencial fuerza subversiva. Y Kingston se convierte en la sustituta de su tía, pues ella también tendrá que romper el círculo familiar, ella también tendrá que salir de su silencio, no quitándose la vida, pero sí escribiendo su autobiografía, erigiéndose ella misma como la segunda mujer rebelde de la comunidad.

The Woman Warrior pasa de "No Name Woman" a la exploración de otros modelos femeninos, y de cómo pueden éstos acomodarse a la vida Americana. A primera vista, la historia de Fa Mu Lan, la Mujer Guerrera, parece aportar un ideal apropiado: fue entrenada en las artes marciales desde niña, fuera del círculo de su familia y su comunidad, para defender a su pueblo de las amenazas del Emperador.

Aunque la educación que recibe parece ser liberadora, a la larga presupone la identificación total de Fa Mu Lan con los deseos de su familia, pues, cuando regresa a casa, la mujer guerrera no ocupa su puesto como una mujer, sino como una mujer extraordinaria, es decir, como un hombre. Escondida tras su armadura, su cuerpo femenino queda suprimido, con el continuo recordatorio de la ley de su padre, grabada en su espalda. Y en su vientre crece un heredero masculino cuyo nacimiento asegurará la continuación de la línea patriarcal a la que ella sirve con su heroísmo.

El final de la historia es la total negación de la autorrepresentación: una vez que la venganza grabada en su espalda ha sido llevada a cabo, termina su vida como mujer guerrera, y se convierte en la silenciosa esposa-esclava que se arrodilla ante sus suegros... "Now my public duties are finished...I will stay with you, doing farmwork and housework, and giving you more sons".

La figura de la mujer guerrera, pues, no le sirve a Kingston: ella no quiere ocultar su cuerpo de mujer ni su identidad; ella no quiere luchar para volver a doblegarse ante su comunidad y, así, la escritora elimina la aureola mítica de su historia, y la relega al triste papel de una frágil ficción.

Si las fantasías de la infancia no sirven, ¿qué sirve entonces?. Los dos siguientes capítulos nos presentan otros dos modelos negativos: su madre, Brave Orchid, y su tía, Moon Orchid.

Kingston escribe la biografía de su madre haciendo hincapié en sus triunfos públicos, entrelazados todos ellos con fragmentos autobiográficos. En el texto de su hija, Brave Orchid aparece como una "mujer guerrera", ya que su historia nos recuerda a la de Fa Mu Lan: las dos mujeres abandonan el círculo familiar para ser educadas en su futura misión, y las dos regresan a servir a su comunidad y a liberarla de las fuerzas destructoras. Las dos son valientes, admiradas y brillantes.

Pero el mito termina con la llegada de la madre a América, "una tierra de fantasmas" donde su título de medicina no es válido y donde sus hijos no creen en la validez de sus historias. Tiene que trabajar duramente en la lavandería familiar, y acoplarse a las costumbres de sus clientes blancos. Su vida Americana, pues, también

ha sido una decepción ya que las proezas heroicas no pueden transportarse al suelo americano.

En el cuarto capítulo, Brave Orchid convence a su hermana Moon Orchid de que venga a América, a reclamar a su marido que la dejó abandonada en Hong Kong y se casó con otra mujer americana. Las dos fracasan en su intento de reclamar sus

derechos de esposa original, y Moon Orchid enloquece y muere. Ante las demandas de su primera mujer, el marido, ya americanizado contesta: "The new life around me was so complete; it pulled me away. You became people in a book I had read a long time ago". Desde la perspectiva de Brave Orchid, su hermana es la primera esposa, lo que le da derecho a ciertos privilegios que debe reclamar, incluso en América.

Sin embargo, en su obsesión por las viejas tradiciones, Brave Orchid se desgasta y se convierte en una mujer destructiva. Y esto ocurre porque no quiere darse cuenta de que los mitos y las tradiciones a los que se aferra en América están fuera de lugar, ya no sirven, no son reales.

Una vez más, pues, las dos mujeres protagonistas de este capítulo son modelos negativos: su madre, por vivir en un mundo aferrado al pasado y a los mitos, y su tía, que simbólicamente representa a una Kingston en potencia, por dejarse seducir por estos mitos, y no ser capaz de alzar su propia voz contra Brave Orchid. Kingston debe continuar la búsqueda de sí misma...

El último capítulo, en el que Kingston, por fin, aparece como protagonista del drama, es un complicado nudo que ata y rodea a todo el libro. La madre y la tía sólo sirven como modelos que no pueden, no deben imitarse, y finalmente, en este capítulo, Kingston vuelve a encontrar su modelo positivo y a rechazar los que la sometían al silencio. Un día, Maxine intenta hacer hablar a una niña chinoamericana del colegio, forzarla a que salga del silencio, ese silencio que ella odia porque representa la subyugación de la mujer china.

En su recuento de la climática confrontación con su alter-ego, Kingston evoca su confusión frente a la falta de voz, respondiendo con crueldad y hasta con violencia a la imagen femenina que encuentra ante ella:

"You're such a nothing... You are a plant. Do you know that? That's all you are if you don't talk. If you don't talk, you can't have a personality... you've got to let people know you have a personality and a brain. you think somebody is going to take care of you all your stupid

life?...Nobody is going to notice you." 3

Maxine grita y llora mientras insulta a la niña porque en realidad, se está insultando a sí misma: la niña es sólo el reflejo del espejo en el que ella se ve, y no le gusta lo que ve, y así, al tirar de los pelos y sacudir violentamente a la niña, Kingston se está autocastigando por no hablar, por sentirse incapaz de plantarle cara a su madre y a todas sus historias de mujeres sin voz.

Liberada ya de todos los modelos negativos, el libro termina con la historia de Ts'ai Yen, la poetisa secuestrada a los veinte años por unos criminales bárbaros, con los cuales permaneció durante doce años en silencio, pues no entendían el chino.

La historia de Ts'ai Yen es la historia de Brave Orchid, quien también se siente secuestrada en América, una tierra de "bárbaros", donde ni sus hijos pueden entender su lengua. Pero al mismo tiempo, es la historia de Kingston, pues también ella se encuentra perdida entre dos culturas. Al final de la historia, Ts'ai Yen entona un cántico de tristeza, en chino, pero todos la entienden.

Kingston también canta con un instrumento extranjero, el inglés, pero lo que canta son historias sobre su familia y sobre su propia amargura y tristeza. Y al cantarlas, Kingston finalmente encuentra su identidad, la identidad que ya antes habían modelado Ts'ai Yen y su tía No Name Woman, los dos modelos de mujeres rebeldes e independientes con los que Kingston finalmente se identifica.

LILLIAN HELLMAN

Cuando aparecieron sus tres primeros volúmenes, los tres llegaron a ser bestsellers, ocupando la atención de críticos y de lectores durante años. An unfinished Woman (1969) ganó el National Book Award, Pentimento (1973) estuvo en la selección del Book-of-the-Month Club y Scoundrel Time, se mantuvo durante más de veintitres semanas en la lista de los libros más vendidos.

Pero donde la estrategia del "otro" se ve perfectamente ejemplificada es en las dos primeras memorias de Lillian Hellman, An Unfinished Woman y Pentimento. Al evitar escribir autobiografía tradicional y al centrarse en personajes y en las circunstancias históricas de su pasado, Hellman no hace otra cosa que invitar al lector a un mundo de "otros" que actúan de espejos ante los cuales ella intenta crear su propia presencia, articulando así su propio "Yo".

Cuando Hellman escribió An Unfinished Woman, no debía tener una idea preconcebida de lo que sería su modo autobiográfico. Es una mezcla de estilos, algo así como un experimento para ver cuál de las formas se acomodaba mejor a su personalidad y a sus habilidades como escritora. Hellman comienza su primera memoria como una "autobiografía clásica", con la tradicional recitación de la fecha y lugar de nacimiento, los antecedentes de sus padres, y con una narrativa cronológica de sus primeros años.

Entrada ya en la madurez, los capítulos intermedios no son sino un recuento de anécdotas sobre amigos y conocidos, sus primeros días en Nueva York y su primer trabajo allí, su primer matrimonio, Hollywood y sus primeros encuentros con Hemingway y Dashiell Hammett, y sus viajes a Rusia y a España durante la Guerra Civil.

Por fin, Hellman parece haber comprendido que escribir sobre un país entero es más difícil que hacerlo sobre personajes individuales, y así, en los tres últimos capítulos, encuentra su estilo, en tres retratos de personas muy importantes para ella: Dorothy Parker, Dashiell Hammett y Helen Jackson. Hellman parece haber descubierto que el retrato es su forma de escribir, que al mirarse en los rostros de los otros, ella veía el mundo, y a sí misma, con más claridad, y decide terminar An Unfinished Woman con estos tres retratos, a los que seguirían otros cuatro más en Pentimento. En su decisión de revelarse a sí misma a través de los retratos de "otros". Hellman entra en un nuevo terreno de pensamiento a cerca de la identidad, y en su elección de estructuras, de sujetos y de imágenes, reconoce que la identidad humana está hecha de una interrelación entre el "Yo" y el "otro".

Como nos llevaría demasiado tiempo un estudio de todos los retratos, me centraré en los dos que me parecen más significativos: los de dos mujeres-modelo: **Bethe**, su prima venida de Alemania, y **Julia**, su amiga de la infancia, capítulo que se llevó al cine en una película con el mismo título, protagonizada por Vanessa Redgrave y Jane Fonda en los papeles de Julia y Lillian Hellman, respectivamente.

A su llegada a Nueva Orleans, **Bethe Bowman** se casa con su primo **Styrie Bowman**, que la abandona seis meses después. Inicia entonces un apasionado romance con **Arneggio**, un miembro de la mafia, y este "affaire" se convierte en la comidilla de la familia Hellman.

Cuando **Lillian** tenía trece años y el marido de **Bethe** acababa de desaparecer, ésta le revela a la niña: "No longer am I German. No longer the Bowmans. Now I am woman and woman does not need help". La niña no entiende lo que le ha ocurrido a **Bethe**; pero la autobiógrafa adulta sí entiende lo que sintió entonces: celos. Lo que

Bethe ha dicho es que no tiene una identidad heredada: ella es una persona independiente que ha elegido su propia vida, ignorando lo que los demás esperen de ella.

Un día, en un restaurante tiene lugar un drama de amor intenso entre **Bethe** y **Arneggio**. La adolescente **Lillian** observa aterrorizada cómo, a través de los gestos de ambos, se desarrolla un apareamiento lleno de pasión brutal y salvaje:

"The man turned from the wall, the eyes dropped to the table, and then the head went up suddenly and stared at **Bethe** until the lips took on the look of her lips and the shoulders went back against the chair with the same sharp intake of muscles. Before any gesture was made, I knew I was seeing what I had never seen before and, since like most only children, all that I saw related to me, I felt a sharp pain

as if I were alone in the world and always would be".⁴

Ocurre una simbiosis, y tal es la identificación de Hellman con Bethe, que es Hellman la que ha sido penetrada con la mirada, y, al vivir a través de la "otra", experimenta "un dolor agudo", que proviene de sentirse excluida de esa unión entre los dos seres que se han convertido en uno, de sentirse sola y de sentir que siempre estaría sola.

Según afirma Stephanie Demetrakopoulos en su estudio arquetípico de varias autobiografías femeninas, Bethe representa el arquetipo femenino de Venus (belleza, erotismo), extrañamente ligado al arquetipo de Artemisa (la mujer errante, independiente, sin parientes) 5. Por eso, como arquetipo de la rebelde, con quien Hellman se identifica, "Bethe" ocupa el primer marco en su galería de retratos. En efecto, en "Bethe" está representado el amor idealista, romántico, pasional y hasta ilícito, frente a un concepto del matrimonio prosaico y convencional, representado por sus padres. Por eso Bethe es la imagen de Hellman reflejada en el espejo: ella también huyó de su absurdo matrimonio con Arthur Cowan y se entregó a la poco convencional relación con Hammett.

Hellman nos cuenta que desde los catorce hasta los veinticinco años no supo nada de Bethe, pero que pensó mucho en ella. A esa edad, tuvo lugar la "epifanía" del reencuentro con Bethe cuando Lillian ya es una mujer madura y ha regresado a Nueva Orleans para comunicar a sus tías su divorcio y su decisión de vivir con Hammett. Bethe es tan obstinadamente "ella misma" que se le aparece a Hellman como la madre tierra, característicamente desnuda, con las proporciones de una desnudez heroica:

"I saw Bethe hanging clothes... She was naked, and I stopped to admire the proportions of the figure: the large hips, the great breasts, the tumbled auburn hair... She must have heard the sound of the wet, ugly soil beneath me, because she turned, put her hands over her breasts, then moved them down to cover her vagina, then took them away to move the hair from her face" (p.37)

El simbolismo cristiano no puede ser más claro: Eva ha pecado y, ante ese sentimiento de culpa, siente vergüenza y se tapa cuando Dios la llama. Pero descubre que no es Dios, sino Lillian la que la reclama. Por eso se descubre ante ella, porque sabe que Lillian no la condena, porque sabe que Lillian quiere ser como ella... porque Lillian es ella misma.

Hellman le dice entonces: "It was you who did it. I would not have found it without you." (p.37). Por supuesto, "it" se refiere al amor verdadero, sin ataduras convencionales

de las que ahora Hellman se ha liberado. Gracias a ella, Hellman ha adoptado la figura de Venus y Artemisa para compartirlas con un hombre al que ama, rechazando el papel de objeto sexual pasivo que había heredado de su madre. Por eso, concluye la escritora este capítulo diciendo que Bethe había tenido mucho que ver con la relación entre Hammett y ella.

El incidente en torno al cual "Julia" está construido ocurrió en 1937, cuando Hellman pasó, a petición de su amiga Julia, \$50.000 de contrabando a través de la frontera alemana, que serían destinados para pagar la fianza de antifascistas

encarcelados. Pero la esencia de "Julia" no es la línea argumental, sino la relación Julia-Hellman.

Desde niñas, para Lillian Julia era siempre la intelectual superior, y la profesora, que más tarde se convertiría en el modelo de radical comprometida que Hellman nunca pudo ser.

McCracken y otros críticos opinan que "Julia" no "suena" a verdad y que toda la aventura del dinero es una fabricación porque la adulta Julia está basada en una psicoanalista americana llamada Muriel Gardiner. Por tanto, concluyen que Hellman ha usado esta historia para presentarse como una mujer heroica y radical que arriesga su vida por la causa antifascista.

Si "Julia" es realmente Julia o Muriel Gardiner, poco me importa a la hora de intentar ver el verdadero significado de este capítulo. Lo que está claro es que, como Hellman afirmó, es mezcla de realidad y ficción, y que Julia es el nombre que le dio a este personaje sacado de su infancia... el nombre de su madre. Hellman necesitaba

madres, y, seguramente no es casualidad que decidiera dar a su personaje el nombre de su madre: Julia es la perfecta figura materna que le permite a Hellman ser la perfecta hija. Porque Julia es exactamente todo lo que la madre natural de Hellman no es: la describe como grande, fuerte y bella; una mujer de ideas claras, que abandona su acomodada posición social por sus inquietudes intelectuales y políticas y que está sexualmente liberada.

A pesar de que las dos tienen aproximadamente la misma edad, Hellman crea una estructura entre ella y Julia en que ella tiene el papel de la niña miedosa, despiadada, siempre interrogante, mientras que Julia funciona como la "otra" valerosa, competente, doctrinal (en una ocasión Julia le dijo a Lillian: "People are either teachers or students. You are a student").

Julia, el personaje ficticio, es una buena madre que nutre, anima e instruye a

Hellman a lo largo de un simbólico viaje a través de la frontera alemana para entregar un dinero. Los datos históricos pueden ser falsos; probablemente aquí trabajó más la imaginación que la memoria de Hellman, pero lo importante es comprender por qué la escritora inventó esa aventura: por fin su "madre" ha confiado en ella, y le ha dado la oportunidad de tomar parte directa en una situación comprometida; por fin Lillian consigue una total reunión con su "madre".

Podría, pues, considerarse "Julia" como una "autobiografía imaginaria", por utilizar la definición que da Walter Allen de Robinson Crusoe 6. También Defoe fue acusado de mentiroso, a lo que contestó que su libro era alegórico. Hellman también escribe un capítulo alegórico, y en sus aventuras imaginarias ha dramatizado, ha creado un personaje que corresponde a su ideal de mujer.

Porque es indiscutible que el arte es más ordenado que la vida, y aquel nos permite darle a ésta una forma catártica, facilitándonos la creación de modelos más convincentes. Una reconstrucción de una vida poética o imaginada, con sus oportunidades de explorar nuevas experiencias de las que no disfrutó la autora, ha permitido a Hellman, entre muchas otras mujeres escritoras, ampliar las dimensiones

de la autobiografía.

MARY MCCARTHY

Mary McCarthy nació en Seattle en Junio de 1912, hija de un católico irlandés y de una americana protestante convertida a la religión católica. En 1918 sus cuatro hermanos y ella viajan con sus padres a la casa de sus abuelos paternos, en Minneapolis. A los pocos días de su llegada, quedan huérfanos al morir sus padres de una epidemia de gripe. Los cinco niños quedan al cuidado de unos tíos, cuya tiranía y egoísmo son descritos en Memories of a Catholic Girlhood. A los once años, Mary va a vivir con sus abuelos maternos en Seattle, donde lleva una vida más cómoda y segura, asistiendo a un colegio católico hasta los trece años. Tras perder la fe, cambia el colegio por una escuela pública, y luego otra en Tacoma donde termina su enseñanza secundaria en 1929. Este es el período de la vida de Mary que ocupa Memories.

Como ya hemos comentado, Patricia Spacks y muchos otros críticos señalan que, frente a la estructura lineal, unidimensional y progresiva de las autobiografías masculinas, las escritas por mujeres son discontinuas, fragmentadas, interrumpidas por "sketches", anécdotas, cartas, "flashbacks", etc.

Este aspecto ciertamente se da en Memories, una colección de ocho ensayos

narrativos, independientes entre sí, la mayoría de los cuales fueron publicados originalmente en The New Yorker entre 1946 y 1957. Las Memories de McCarthy son, si se me permite esta doble inflexión, una meta-autobiografía, o, dicho de otro modo, una autobiografía autoexplicativa, pues siete de los ocho capítulos acaban con unos comentarios en letra cursiva, añadidos por la autora para la publicación de 1957, en los que McCarthy ofrece una mayor reflexión, o más información, o se retracta de ciertas afirmaciones, o explica hasta qué punto los capítulos han sido ficcionalizados:

"This is an example of Story-telling; I arranged actual events so as to make a "good story" out of them. It is hard to overcome this temptation if you are in the habit of writing fiction; one does it almost automatically". 7

A estas alturas, ya habrá quedado suficientemente demostrado el hecho de que la metáfora más obvia de la autobiografía es la del espejo. Las palabras autobiografía y espejo están estrechamente unidas, y ya Freud en su ensayo The Uncanny trató el tema de la búsqueda de un doble como vehículo que transporte al escritor a la búsqueda de su yo secreto y pasado.

Esta es la explicación del último capítulo de Memories, totalmente centrado en Augusta Morgansten Preston, la abuela materna de Mary McCarthy. Es el capítulo más largo, y también el único que no va seguido de un comentario. Por eso el cuerpo del texto soporta más peso, más verdad. Es aquí cuando Mary McCarthy llega hasta

el final de lo secreto y lo desconocido, y penetra en el misterio que se resiste a ser penetrado, representado por Augusta Morgansten Preston.

En este capítulo, titulado "The word for mirror" (la palabra "espejo"), Mrs. Preston es el espejo en el que se mira la Mary adulta. McCarthy se siente atraída por una personalidad extraña y diferente, por una mujer tan preocupada por su belleza y su imagen pública, por el misterio y por narrar historias, como la propia escritora. Y la elige como su paralelo, para buscar su yo secreto, y al buscarse a sí misma en la imagen de su abuela, McCarthy escritora recurre a la metáfora del "espejo" del Yo.

La abuela es un enigma: su belleza oculta tras la pintura, su ausencia en las fotos familiares, su cuerpo siempre escondido tras sedas y encajes, su negativa a responder a las preguntas de Mary... pero Mary quiere descifrar ese enigma, y la búsqueda de su abuela se convierte en la propia búsqueda de la narradora. Mrs. Preston es una mujer impenetrable, que, en su senilidad, olvida la palabra "espejo". Con este símbolo de la desaparición del espejo, Mary McCarthy parece reiterar el hecho de que no podemos acercarnos a nuestro pasado, porque la inaccesibilidad de su abuela es, por extensión la impenetrabilidad de la propia autobiógrafa y de su pasado.

Podríamos seguir llenando páginas con ejemplos de autobiografías femeninas en las que las autoras buscan su propia identidad a través de otros personajes. Margaret Mead, por ejemplo escribe sobre su hija en Blackberry Winter; Nikki Giovanni, como McCarthy, se refleja en su abuela y su madre para autodefinirse como poetisa de color en Gemini; También Maya Angelou parece escribir la biografía de su abuela en I Know why the caged bird sings; Edith Wharton dedica un capítulo de más de cien páginas a hablar sobre su amigo Henry James en A Backward Glance, y Gertrude Stein, cómo no mencionarla, se retrata a través de su amiga y amante Alice toklas en su Autobiography of Alice B. toklas.

Pero no es esta técnica una innovación de las escritoras contemporáneas: Ya en el siglo XIV el descubrimiento de la identidad femenina reconocía la presencia real de otra consciencia, y la revelación del "yo" femenino iba unida a la identificación de algún "otro". Así, en su artículo "The Other Voice", Mary G. Mason ha estudiado cómo Dame

Julian of Norwich, en Sixteen Revelations of Divine Love (1393), establece una absoluta identificación con Cristo en la cruz, y cómo Margaret Cavendish, la duquesa de Newcastle, en su True relation of my birth, breeding and Life (1656), presenta su autorretrato con una doble imagen: la de ella y la de su marido.⁸

Así pues, vemos cómo la autobiografía femenina está poblada de "otros". Ya sean maridos, amantes, Dios, madres, abuelas, tías, amigas, hijos, personajes ficticios o imaginados, las mujeres han tendido y tienden a dramatizar la realización y la transcendencia de sí mismas a través del reconocimiento de un mundo de "otros", desafiando así a una historia occidental de obsesión con el "yo" como ente único e individual.

NOTAS

- (1) Jelinek, Estelle. The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- (2) Citado en Juhasz, Suzanne. "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography", en Jelinek, Estelle (ed.), Women's Autobiography: Essays in Criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1980: 221-37.
- (3) Kingston, Maxine Hong. The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among ghosts. New York: Vintage, 1977 (p.210).
- (4) Hellman, Lillian. Pentimento: A Book of Portraits. New York: Signet, 1974: 22.
- (5) Demetrakopoulos, Stephanie. "The Metaphysics of Matrilinearity in Women's Autobiography". En Jelinek, Women's Autobiography: Essays in Criticism. Bloomington: Indiana U.Press, 1980: 180-273.
- (6) Allen, Walter. The English Novel. Middlesex: Penguin Books, 1986: 39.
- (7) McCarthy, Mary. Memories of a Catholic Girlhood. Middlesex: Penguin Books, 1983: 141.
- (8) Mason, Mary G. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". En Olney, James (ed.) Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton U. Press, 1980.