

AUTOBIOGRAFÍAS FEMENINAS PUBLICADAS EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

Aránzazu Usandizaga

Universidad Autónoma de Barcelona

ABSTRACT

This essay examines some of the recent theories on autobiography, and specifically on female autobiography. It tackles thus the particular problems of marginality and search for identity that recur in some of the autobiographies written by women in the last two decades, dealing with D.C. Stanton's proposal of *autogynography*. These theoretical principles are applied to the analysis of Rebecca West's *Family Memories* (1987), Antonia White's *As Once in May. The Early Autobiography of Antonia White and Other Writings* (1983), and Kathleen Raine's *Farewell Happy Fields* (1973), *The Land Unknown* (1975) and *The Lion's Mouth* (1977).

Stephen A. Shapiro definió el género de la autobiografía como el "Dark Continent of Literature" en un importante artículo que publicó en 1968.¹ Al hacerlo se refería a un hecho hoy ya histórico, pero entonces muy cierto, pues la crítica había considerado la autobiografía siempre como un género marginal. En unos pocos años, sin embargo, la situación había variado totalmente, hasta el punto de que la autobiografía es hoy objeto de atención y estudio detenido e intenso

Existe hoy una amplia literatura sobre la teoría y la poética de este género, que ha ido ajustándose cronológicamente con relativa exactitud a los tres momentos que su nombre evoca: bio, autos y grafos, según indica el crítico James Olney.² En un primer momento, en efecto, la crítica se centró en la "verdad" biográfica del relato, en la averiguación de si lo relatado coincidía con los hechos. A esta consideración inicial, sucedió la

atención a los problemas de presentación y determinación de la identidad que supone la escritura de toda autobiografía. Este momento crítico coincidía con la puesta en entredicho de la estabilidad del yo, por parte de la psicología del subconsciente, y con la crisis de referencialidad del lenguaje que empezaba a plantear la filosofía. Íntimamente conectado con la determinación y discusión en torno a la identidad, está otro importantísimo aspecto del género autobiográfico del que también se ha ocupado la crítica reciente; el de establecer los límites de la ficcionalidad en la obra de carácter autobiográfico. Como comenta Sidonie Smith,³ en el acto autobiográfico el yo se divide en dos. Por una parte está el yo que narra, por otra, el yo narrado, que se refiere tanto al pasado como al presente, situación narrativa que supone unas características determinadas e impone sus propias leyes. Finalmente, la fase más reciente de análisis del género autobiográfico se centra en su aspecto gráfico. Si por fin toda ficción carece de otra referencialidad que la del propio lenguaje, tal como afirman las posturas estructurales y deconstructivas más radicales, el énfasis del estudio de cualquier texto recae inevitablemente sobre la retórica del género, sobre los usos lingüísticos y estilísticos que lo caracterizan como género literario. A las mencionadas aproximaciones críticas hay que añadir las de quienes consideran al lector como elemento indispensable para la explicación del texto. La atención al lector puede orientarse de diferentes maneras. En el caso de la crítica atenta a la retórica del género, el crítico pone de relieve los recursos estilísticos y lingüísticos que el autor introduce en la autobiografía para crear la figura de un lector implícito, que colabora en la creación de la identidad del narrador, a la vez que la resiste. Para la crítica textual, en cambio, dado que considera que las palabras apuntan a significados que van más allá de su referencialidad, los lectores reales aportan códigos culturales al acto de lectura, y, en confrontación con los del autor, se convierten en verdaderos coautores del texto.

Ahora bien, toda la crítica a la que hasta aquí nos hemos referido, se basa en la convicción de que no existe distinción genérica en la producción autobiográfica, es decir, que aplica los mismos conceptos a las autobiografías escritas por hombres que a las escritas por mujeres, sin tener en cuenta las diferencias culturales, psicológicas y lingüísticas que supone la diferencia genérica. Frente a esto han reaccionado algunas críticas feministas. Tanto S. Smith como D.C. Stanton,⁴ autoras de las dos publicaciones más recientes en torno a la autobiografía femenina, delatan, en primer lugar, el olvido del que ha sido víctima el trabajo autobiográfico femenino por parte de la historiografía del género. Desde que se inició la tradición autobiográfica moderna, que George Gusdorf define y determina con precisión en su artículo "Conditions and Limits of Autobiography",⁵ han sido muchas las mujeres que han relatado su vida, tanto en la cultura

inglesa como en otras. Se trata en muchos casos de documentos casi olvidados hasta hace pocos años, y que la crítica feminista ha ido recuperando poco a poco. Pero no es sólo el olvido lo lamentable, sino sobre todo la aplicación de criterios de valor diferentes a los textos escritos por mujeres. Estas diferencias de criterio se observan también en las autobiografías —“autoginografías” las llama Stanton— anteriores al período moderno, algunas de las cuales son valiosos documentos culturales y políticos.

Si se puede afirmar que en la literatura inglesa anterior a nuestro siglo, las mujeres se expresaron más bien tímidamente en sus autobiografías, con la llegada del siglo XX la situación cambia profundamente, sobre todo a partir de 1920, en que muchas mujeres se sienten cada vez con más derecho y mayor deseo de buscar y definir su identidad. De acuerdo con la división que propone Elaine Showalter,⁶ también la autora de autobiografía alcanza a lo largo de este siglo una mayor libertad de expresión, y de femenina y feminista, puede empezar a expresarse como lo que es; mujer, distinta, pero no inferior. Ahora bien, como bien añade Showalter, este proceso no es exacto ni mucho menos, y aunque es cierto que la voz de la autora de autobiografía de finales del siglo XX está muy lejos de la voz de la mujer clásica, en lo que a su autoconciencia genérica se refiere, así como en su capacidad de ejercer su libertad personal, su escritura continúa, sin embargo, llena de contradicciones, heredera de una tradición patriarcal de la que no le es fácil independizarse. Otro factor definitivo en el cambio relativo de consideración crítica que recibe hoy la autobiografía femenina, tiene que ver con el gran número de textos que han escrito las mujeres en esta segunda mitad de siglo, que ha hecho inevitable, como mínimo, su reconocimiento. Curiosamente, en un momento en el que se ha pronosticado la muerte del género,⁷ cada vez son más las autobiografías que se escriben y leen.

Domna C. Stanton concluye su lúcido estudio sobre los problemas críticos de la autoginografía planteando una pregunta que cuestiona la posibilidad de distinguir la autoginografía de la autobiografía escrita por hombres. La discusión de los textos que este trabajo va a realizar se encamina a dilucidar tal cuestión, pero para ello es menester establecer los fenómenos feminocéntricos que, en nuestra opinión, se deben destacar en las obras que vamos a analizar. Dado que las autobiografías escogidas son obras de escritoras profesionales, Rebecca West, Antonia White y Kathleen Raine, una de las cuestiones que es necesario comentar es la de la tensión entre los roles vocacionales y los convencionales de hija, esposa y madre, tensión que provoca en muchos casos lo que P.M. Spacks define como “the rhetoric of uncertainty”.⁸ En íntima relación con esta cuestión está otro factor casi constante en las autobiografías escritas por mujeres: la

necesidad de justificar su impulso a la escritura, su deseo de expresión, que Stanton define como “the sin of writing”, y que el psicoanálisis atribuye a la usurpación de las prerrogativas sexuales y culturales masculinas por parte de las mujeres, a la irrupción femenina en el ámbito de lo simbólico que, según Freud, es refugio y recurso del varón cuando abandona las relaciones pre-edípicas con la madre, para integrarse en el ámbito de la cultura paterna de sustitución simbólica y de posesión lingüística.

Desde una perspectiva más convencional, es interesante también analizar las elecciones temáticas de las autoras de textos autobiográficos, por lo mucho que delata la selección inevitable entre alternativas narrativas posibles. Si los hombres hablaban en el pasado mayormente sobre vocación y acción, y en el presente sobre alienación, las autoras se han especializado siempre en las múltiples variantes de la vida doméstica, en los afectos y en el amor. Ahora bien, la batalla más dura que se libra en las autobiografías escritas por hombres y mujeres está en la compleja y huidiza determinación de la identidad. También en este ámbito, la escritora se enfrenta a dificultades casi insalvables. En primer lugar el concepto de individualidad, tal y como lo entiende nuestra cultura, tiene unos orígenes y unas características muy determinadas y bien conocidas, a partir del siglo XVIII, que desatienden y desestiman cualquier diferenciación genérica. El último esfuerzo imaginativo por incluir a la mujer en la aventura del individualismo occidental lo llevó a cabo D. Defoe en *Moll Flanders*. Y aunque es bien cierto que la noción de individualidad sufre hoy una profunda crisis, así como la noción de identidad, la mujer ha quedado siempre excluida del proceso, y sigue enfrentándose a serias dificultades en relación a su autodefinición. El psicoanálisis atribuye este estado de cosas a que la mujer ha sido definida siempre como alteridad, como espejo en el que se ha reflejado el varón en busca de su identidad. Como alteridad que, en su deseo de participar del orden de lo simbólico, penetra en un ámbito que no le es propio.

En la discusión sobre la individualidad e identidad de la mujer es importante también observar un hecho que se cumple en muchas autobiografías y en muchas obras de ficción escritas por mujeres. A diferencia de los hombres, las mujeres tienden a definir su propia identidad y la de sus personajes femeninos, en relación a los demás, hecho que Stanton confirma. La mujer autora, ya sea de una versión de sí como de un personaje literario femenino, rara vez se define o lo define como suma de sus diferentes roles, sino que, generalmente, se abre a una perspectiva generacional, tanto diacrónica como sincrónica. Si como hemos comentado, la ideología patriarcal había definido la identidad femenina como alteridad, la mujer ha asumido su destino y sólo ha sabido buscar su identidad desde la alteridad, es decir, no tanto dentro de sí,

como fuera, lo que tal vez sea una aproximación muy válida a la verdad misteriosa, dialéctica y flexible de la identidad.

Las teorías feministas actuales sobre la identidad femenina aportan también interesantes sugerencias. N. Chodorow y M. Homans⁹ destacan la menor represión a la que está en principio sometida la mujer en su adaptación al ámbito de la cultura patriarco-simbólica. Por su condición genérica, la mujer conserva el lenguaje pre-edípico implantado en la relación con la madre, de tal manera que puede cambiar ambas culturas. Las diferencias en lo que a identidad e individualidad se refiere, pueden ser importantes. La postura más radical en la materia es la que suscriben las feministas francesas, para quienes la autobiografía femenina está aún por escribir, ya que lo que hasta ahora ha escrito la mujer quedaba inscrito en el lenguaje masculino, y la mujer debe poseer su propio lenguaje antes de poderse expresar. El lenguaje masculino ha excluido a la mujer, o le ha ofrecido representaciones de sí realizadas desde una perspectiva rigurosamente masculina, y por tanto falsa. La autora debe dirimir esta difícil cuestión. ¿Es mejor guardar silencio hasta encontrar un medio de expresión propio y puro, y arriesgarse a quedar excluida del proceso histórico y cultural, o seguir expresándose dentro de un ámbito cultural que la destituye? En las autobiografías que analizamos a continuación intentaremos reconocer algunas de estas cuestiones, y observar cómo estas autoras han intentado resolver los problemas de expresión, y han intentado establecer los límites de su identidad.

Family Memories de Rebecca West (1892-1983)¹⁰ es obra publicada póstumamente en 1987, escrita por West al final de su vida, y se refiere íntegramente al pasado. Ésta va a ser una constante en las obras que vamos a discutir. La mayor parte de las personas tienden a escribir sus autobiografías al final de su vida, e inevitablemente a relatar un pasado a veces muy remoto. Las autobiografías en cuestión cubren un período histórico muy próximo, al pertenecer sus autoras a una generación también muy cercana. La autobiografía de West es muy importante para la autora, según opinan sus críticos y biógrafos, y la elaboró y reelaboró con gran esmero y atención durante los últimos veinte años de su vida. West, que siempre se había sentido sola y desarraigada, intenta en esta obra redimir este sentimiento, y ordenando los valores de su pasado, inventar las raíces de su identidad, y dejarlas delineadas y establecidas para la posteridad. *Family Memories* no incluye la palabra autobiografía en su título, ni la obra es una autobiografía en un sentido riguroso del término, sino que, como su título bien indica, el libro responde aparentemente a un deseo de revivir los recuerdos familiares, de evocar los personajes de la infancia. La identidad de la autora no parece ser en ningún momento objeto de interés directo a la autora. Es necesario leer el relato completo para comprender que, de alguna manera, todos los

personajes reflejan a la autora, cuya identidad resulta al fin la suma de todos los reflejos. Porque incluso su presencia como niña, a partir de la tercera parte del libro, parece estar en función de los personajes centrales del relato; de su abuela materna, y sobre todo de su propia madre, Isabella Mackenzie.

West habla de sí como persona adulta en el capítulo con el que introduce la historia, capítulo desconectado estructuralmente de los demás, en el que la autora y su marido, poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, cruzan el barrio londinense de Noting Hill Gate, y pasan casualmente por la calle y la casa donde ella naciera 47 años antes. De nuevo en el capítulo final, que se introduce bajo el encabezamiento de "Apéndice", volvemos a oír brevemente la voz adulta de la narradora. Este apéndice lo dedica West a narrar la historia de la familia de su marido, porque, según declara, "My marriage was certainly the most important thing in my life... The second most important thing was a political decision I made when I was quite young and which I still hold to...". Pero más interesante es lo que añade a continuación a propósito de su relación con la vida y el arte: "My work might have been as important as either of these if it had not been condemned to exist in limbo. I was never able to live the life of a writer because of these two over-riding factors, my sexual life, or rather death, and my politics".¹¹ Nada más dice de su larga y complicada vida, ni parece necesitar justificación o autodefinition personal. Su relato se inicia a continuación, y West empieza evocando a sus antepasados; a su abuela y a su madre, con las que se identifica afectivamente.

Para escribir las tres primeras partes del libro, en que la autora aún no ha llegado al mundo, o es tan pequeña que no le es posible recordar, West se basa en los relatos maternos, en la tradición matrilineal, y luego, poco a poco, en sus recuerdos de la abuela y de las tías y tíos, y en cartas de la familia que su madre conserva. A partir de la tercera parte del libro, la narradora relata más críticamente lo que es fruto de sus propias observaciones; la vida de sus padres en Londres, las imágenes ambivalentes y dolorosas del padre y, sin necesidad de recurrir a juicios de valor, los más mínimos detalles evocan los significados de su infancia: las diferencias culturales de su madre y padre, las relaciones entre ellos vistas desde la perspectiva de la hija, el lugar de sus hermanas en su vida. Dado que West acepta y asume afectivamente a la madre y a la abuela, las dos primeras partes del libro, en las que evoca exclusivamente el hogar de los Mackenzie, se describen con nostalgia y entusiasmo. La abuela, hija de una acomodada familia de comerciantes escoceses, huye con un artista, un violinista, que siendo aún muy joven, llega a director del Teatro Real de Edimburgo. Toda la familia vive bajo el estímulo del arte, en un estado de inspiración constante. Tan importante es la música en la tradición

familiar, que incluso la autora, que se declara medio sorda, hereda la pasión por dicho arte, y dedica un apéndice, el único en el que habla únicamente de sí, a sus relaciones con la música. La música es el centro material y moral de las vidas de todos los Mackenzie, y la extraordinaria abuela, que, aunque antes de cumplir los treinta años queda viuda con seis hijos y dos sobrinas a su cargo, da con la manera de sacar adelante a la familia, y de poderles ofrecer una carrera musical.

En este punto, sin embargo, las diferencias entre hombres y mujeres son muy importantes, y la amargura de West inunda los comentarios, siempre sobrios, sobre las limitaciones genéricas que le vienen impuestas a su madre Isabella Mackenzie que, a pesar de su gran talento para la música, sólo puede aspirar a ser profesora de piano. Su hermano mayor, Alick, en cambio, triunfa rotundamente en su carrera, gracias a una capacidad de trabajo y a una constancia que la autora reconoce y admira, y se convierte en el patriarca indiscutible y adorado de la madre y de todos los demás.

Gracias a Alick, los Mackenzie adquieren temporalmente nueva imagen, pues la familia victoriana exigía un varón a la cabeza. Pero para West, que no conoció la figura de un abuelo con el que contrastar la intensa personalidad de la abuela, Alick inicia también la larga serie de traiciones que cometieran tantos hombres en la experiencia de la autora y en sus libros, cuando al casarse, abandona material y moralmente a su madre y hermanos para siempre. Pero West no simplifica, y evoca con lealtad la intensidad de Alick como músico y como hijo y hermano, mientras vive en casa.

Los dos hermanos menores se idealizan. Menos afortunados que Alick, o menos tenaces, cuentan también con gran talento, y con el afecto y apoyo incondicionado de la familia. Pero Johnnie contrae pronto tuberculosis, y emigra a Australia en busca de curación. Joey, el favorito de Isabella, de gran belleza y talento, promete dedicar su vida a ayudar a sus hermanos, pero se ve envuelto en un escándalo homosexual, y huye al Canadá, donde muere en accidente. La decadencia de la familia se precipita, y West la evoca con dolor, sobre todo por el triste destino de su madre, que queda totalmente desplazada, y sometida a un ambiente reducido, que ha perdido el calor y la alegría del pasado, y la esperanza del futuro.

Australia es el último recurso posible también para ella, a donde debe viajar sola con el único fin permitido a una mujer: el de ayudar a su hermano, que de nuevo está enfermo. Australia es la posibilidad final para Isabella, tras unos años como institutriz y profesora de música de las hijas de un banquero londinense, años que concluyen tras un desengaño amoroso apenas insinuado, tras una nueva traición.

Los capítulos que transcurren en Australia resultan menos

convincientes, y es evidente que la información de West es más imprecisa y remota. Es muy posible que a su madre le resultara más doloroso recordar dicha estancia que su infancia y juventud felices en Edimburgo. El hermano que ha degenerado en artista ambulante queda desprovisto de coherencia o interés en la narrativa de West, y su mujer, una prostituta profundamente virtuosa, es sólo un esbozo. Otro tanto se puede decir de los demás personajes secundarios. Pero es un viaje definitivo para Isabella, porque en él conoce a su marido, y en Australia contrae matrimonio con el padre de la autora, y si parece evidente que West tiene poco interés en concentrarse en la observación creadora de su tío y de la mujer de éste, la situación es muy diferente con respecto al personaje que será su padre, Charles Fairfield, del que se ocupa cuidadosamente a partir de ahora. West evoca un personaje ambiguo, positivo y negativo a la vez, de enorme talento, cultura, facilidad verbal oral y escrita, pero sin sentido práctico alguno, y sin sentido de la responsabilidad. De origen anglo-irlandés, Fairfield es casi un prototipo, capaz de mantener el reto retórico de Bernard Shaw, pero incapaz de mantener o sacar adelante a su familia.

West define con precisión las grandes diferencias entre sus padres mientras viven en Australia, diferencias que se van acentuando e intensificando cuando la familia se ve obligada a trasladarse a Londres, porque el padre ha cometido la imprudencia de anunciar en las páginas del periódico para el que escribe, que se avecina una gran crisis bancaria y financiera. West es exacta en precisar las consecuencias desastrosas para la familia de las declaraciones del padre —evidentemente imprudentes—, pero también insiste en que su padre había tenido razón, y en que su mal presagio se había cumplido exactamente.

La ambivalencia en la consideración del padre va aumentando a medida que la autora va creciendo en edad y consciencia y, si por una parte, el padre, siempre vestido y activo durante la noche, crea una gran inseguridad a su hija, y demuestra una promiscuidad sexual que la autora no puede aceptar, y que critica abiertamente, por otra parte el padre es también un recuerdo cálido y afectuoso, hasta convertirse en motivo de dolor y compasión. Rebecca West no describe la muerte prematura y sórdida de su padre con amargura y odio, sino con infinita pena, y lo que evoca más intensamente es su soledad total y los detalles de su destitución. Cuando Fairfield aparece muerto en una pensión, no posee absolutamente nada, ni siquiera un reloj.

La actitud hacia la madre es siempre consistente, y sin falsos idealismos; West recuerda su capacidad casi mágica de vitalizar la pobreza en la que viven, de transformar cualquier ambiente en un hogar, de atraer a las pocas personas distinguidas que pudieran rodearle: "The house in Streatham Place was the first home I remember, and we had come there in such calamitous circumstances that I marvel I can have so many happy,

even ecstatic memories of the life we lived there".¹² Aunque la imagen del padre se diluye, y la verdadera figura paternal es su madre, West reconoce la herencia de ambos: "My defence has been the capacity for pure pleasure inherited by my father and mother... That pleasure was my perpetual anaesthetic and stimulant, and because of it I have not had such a bad life after all".¹³

West asocia a menudo esta imagen de placer al recuerdo de su madre tocando el piano, e inconscientemente la autora se debate entre las dos formas artísticas que representan en su subconsciente el padre y la madre, la música y la palabra, los dos lenguajes artísticos a su alcance. Es muy significativo que West dedique a sus relaciones con la música el capítulo más personal de su autobiografía, y que no enumere la escritura, la literatura, entre las actividades más importantes de su vida, tal como hemos citado más atrás. Y, aunque dedica su vida a escribir en el lenguaje paterno, es evidente que el lenguaje de sus afectos, el más íntimo, es el musical, aprendido de la madre.

La elección del lenguaje materno conduce directamente a West a las raíces más profundas de su feminidad, y de su identidad; de una identidad que no se limita a su propia vida y experiencia, sino que se extiende hacia el pasado en una raíz común, poderosa e inquebrantable. West se proyecta así en las imágenes de su madre y abuela, y encuentra una manera de describir su propia experiencia, lo más recóndito de sus pasiones, de sus dolores, oblicuamente, en la figura de sus mayores.

La narración de West concluye con un experimento, en el que la autora intenta, en un nuevo apéndice, realizar una descripción biográfica similar de la juventud de su marido. La fuente de información son esta vez una serie de cartas que West encuentra casualmente en un armario, que se refieren a la juventud de su marido, y que hablan de una identidad anterior a la que ella conoció: "... he had then quite a different self which had not survived till he met me...".¹⁴ También en el caso de su marido desea West rastrear la identidad huidiza y pasada de su marido en la relación de éste con su madre, pero el breve intento de West no lo consigue, y el relato se lee como documento histórico, más que como experiencia vivida.

La autobiografía de Antonia White apareció también en Virago, en 1983, es decir, cuatro años antes que la de Rebecca West, y tiene algunos otros aspectos en común con el relato de West. Escrito intermitentemente entre 1965 y 1980, la publicación del texto fue posible gracias a la edición de Susan Chitty, hija de White, que lo incluyó en el volumen *As Once in May*, junto con fragmentos inéditos de novelas, y otros escritos de White no publicados.

Como West, White se concentra en el pasado, y como ella, se

remonta a mediados del siglo XIX; ahora bien, el énfasis que White hace en el pasado es menor, como lo es la carga emotiva empleada por White en el análisis y consideración de las generaciones anteriores. En la autobiografía de White las figuras centrales del relato no son ni la madre ni la abuela, sino ella misma, y en tal medida se aproxima más a los esquemas clásicos del género. Sin embargo, el personaje creado en la autobiografía es el de la narradora siendo niña, y el relato no trasciende la infancia de Antonia White, es decir, los seis o siete años de su vida. Luego leemos en la introducción de la editora, Susan Chitty, lo que en verdad fue la vida de Antonia White, y como en el caso de West, resulta evidente que la suya fue una vida de muchas complicaciones afectivas.

La relación de las vidas de los antepasados de White es valiosa como documento de los hábitos sociales de determinados grupos sociales en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX, pero White no extiende su identidad en dicha dirección, sino que el sentimiento que más destaca en esta autobiografía es el de independencia afectiva. La autora insiste en los numerosos factores contemporáneos a ella, y directamente relacionados con su experiencia en la determinación de su yo, de su vida.

Los padres, muy diferentes incluso físicamente, difieren también en cuanto al ambiente del que proceden. El padre, de origen más modesto que la madre, cuenta con antepasados campesinos en la línea paterna, y trabajadores manuales, herreros y carpinteros en la materna. De ahí que la promoción cultural y social de Cecil Botting merezca mención, pues es el primero en acceder a estudios superiores gracias a varias becas, en primer lugar en un buen colegio, y posteriormente en la universidad de Cambridge. El padre de White termina trabajando durante toda su vida en el prestigioso colegio de St. Paul, como profesor de lenguas clásicas. De su padre destaca su enorme dedicación al trabajo, tanto en el colegio como en casa, pues en sus ratos libres imparte clases particulares con el fin de ganar más dinero, y destaca una afición muy profunda por la cultura clásica, que inculcó en su hija desde muy niña. Antonia White siente gran afecto por su padre. Una de las escenas más memorables y convincentes del relato consiste en la descripción que hace la autora de la ocasión en que por vez primera su padre la lleva al Museo Británico, con el fin de que contemple la escultura y los relieves griegos. Luego meriendan juntos en un restaurante, y la glotonería del padre le humaniza y le aproxima afectivamente a su hija.

Tampoco el recuerdo de la madre es fuente de dolor o de tensión para White, que acepta lo mejor y lo peor de ambos mundos, el materno y el paterno, y los contempla con una dosis equivalente de ironía y distancia crítica, pero también de auténtico afecto. La madre es, sin duda, absurda y extravagante, pero White la presenta también como entrañable. Los detalles de la vida doméstica la delatan. El desorden de los armarios, su

incapacidad de controlar al servicio que se atreve a parodiarla en presencia de su hija, su falta de interés por los aspectos menos espectaculares de la vida doméstica. Pero muchas de las escenas que se describen, cuando ambas realizan las compras matutinas en su barrio de West Kensington, por ejemplo, o cuando madre e hija pasean por el parque, evocan un gran bienestar y el recuerdo de una infancia feliz. Luego la necesidad de ser objetiva impulsa a White a precisar el descuido de su madre por ella, pero se trata de un descuido de orden físico y superficial, que en ningún momento le hace a la hija sentirse psicológicamente abandonada o sola. La soledad de White, que no tiene hermanos, le es útil para adquirir una información insólita de las criadas, le permite también abandonarse a sus lecturas y a sus juegos. Le posibilita algo muy importante: la independencia mental y psicológica suficientes como para, a una edad asombrosamente temprana, descubrirse a sí misma, externa e internamente, y descubrir precozmente su sexualidad.

Antes de convertirse en objeto de su interés, White ha ido observando detenidamente cuanto le rodea, con la distancia crítica que conservará para siempre, y ofrece hábiles y originales versiones de su vida doméstica. Uno de los comentarios más originales que hace se refiere a la sorprendente relación entre las diferentes habitaciones de su casa y el talante de quienes las ocupan en cada momento: "When I was a child, it seemed to me that people's personalities changed according to the room they were in. For instance, my parents tended to be more irritable with me and with each other in the dining room. And (the maids) were quite different in the kitchen from what they were "upstairs".¹⁵

Binesfield es el gran descubrimiento de su infancia, la casa de campo en Sussex de la abuela paterna y sus hermanas, dos mujeres pintorescas y entrañables, que habitan el lugar en el que la autora se abre a nuevas y enriquecedoras experiencias. También aquí abundan los detalles domésticos en una casa sin agua corriente ni luz eléctrica, pero con todo el encanto de la simplicidad y paz rústicas. Y los veranos en Binesfield que pasará White durante toda su infancia, adquieren gran valor e importancia en su vida, hasta el punto de que la autobiografía concluye, sin pretender concluir, con el recuerdo de Binesfield y de cuanto supone para la autora de calor humano y de aventura. Es precisamente en Binesfield donde White se acostumbra a rezar, práctica a la que no se le obliga en su propia casa, y que llegará a adquirir gran importancia en su vida posterior.

La última parte del relato se centra en su precoz descubrimiento de la sexualidad, y su relación amorosa con un niño tres años mayor que ella, con el que se considera casada. Si la psicología establece que las relaciones amorosas se suelen iniciar espontáneamente en un período de la vida en que la persona deja de ser niña o niño, y cuenta con una independencia

suficiente como para que le sea posible establecer una relación bilateral y propia, el hecho de que White fuera capaz de plantearse una relación amorosa, incipientemente sexual, pero también intelectual con Gerard a tan temprana edad, confirma su extraordinaria precocidad en la adquisición de una identidad, porque al considerarse “casada”, le es necesario discutir con Gerard muchas materias, incluso cuestiones religiosas, que le preocupan ya. El diálogo con Gerard le obliga a adquirir opiniones. La relación que se establece entre ambos, y que no se cuestiona, es la de la indiscutible superioridad de Gerard, “Yet in spite of his greater age and experience, he did not treat me as an inferior. Naturally he exerted his male authority as my husband, but he never bullied me or snubbed me”.¹⁶ La respuesta de los demás, pero en particular de Gerard, a su belleza y personalidad, contribuyen en la temprana determinación de su identidad, que se forma en la interacción constante con los demás. Gerard es así importantísimo punto de referencia en el despertar de la autoconsciencia de White, tanto de su cuerpo como de su mente.

Desgraciadamente la autobiografía de White termina con la descripción de su primera infancia, y con el recuerdo de unos padres muy queridos a pesar de sus debilidades. Pero como indica la editora del volumen que incluye esta autobiografía, A. White se distinguió más por su capacidad para comenzar trabajos, que por su presteza en concluirlos. Sin embargo el relato de White, a pesar de no trascender la infancia de la narradora, es documento valioso dentro del género autobiográfico, porque refleja el despertar de una personalidad extraordinariamente independiente, y con gran capacidad crítica.

La autobiografía de Kathleen Raine es una de las más completas de cuantas se han publicado en los últimos veinte años, y la autora reparte en tres volúmenes la experiencia de su vida entera. A diferencia de los dos relatos autobiográficos discutidos, que se extienden hacia el pasado, la autobiografía de Raine cubre exhaustivamente su propia vida. En el primero de los tres volúmenes, titulado *Farewell Happy Fields*, publicado en 1973, Raine describe su infancia y adolescencia hasta el momento en que, gracias a una beca, inicia estudios superiores en Cambridge. Kathleen Raine es una de las pocas autoras de autobiografía de su generación que contará con una educación universitaria, y la suya es una de las primeras versiones femeninas de la vida intelectual universitaria, en una época sobre la que se ha escrito muchísimo: la década de los 30. Es también una de las primeras y pocas autoras que convierte su arte en el principal objetivo de su vida, y que discute sus conflictos culturales y personales en el ejercicio del mismo.

La descripción de la fase universitaria de la vida de Raine se inicia en

el segundo volumen, *The Land Unkown*, publicado en 1975, y concluye después de la Segunda Guerra Mundial, con la autora finalmente instalada con sus dos hijos en su casa de 9 Paulton's Square en Londres. El tercer volumen, *The Lion's Mouth*, relata la gran pasión de Raine por Gavin Maxwell, nieto del duque de Northumberland y homosexual. El amor estimula a la autora a seguir deseando vivir, y sobre todo a seguir escribiendo poesía, y le permite alcanzar una visión poética extraordinariamente intensa.

Es muy significativo que la pasión por Gavin Maxwell se inicie cuando ambos reconocen proceder del mismo lugar, Northumberland, y porque ambos responden a la naturaleza y al paisaje del norte de Inglaterra en particular, con un entusiasmo y una intensidad similares. Así lo define Raine al principio de este tercer volumen, tan pronto como conoce a Gavin: "... for both of us nature had been, and still was, a region of consciousness".¹⁷ Y es significativo, porque la autobiografía de Raine se inicia en Northumberland, en la aldea de Bavington y en la casa de la familia materna de la poeta, donde ella vive durante un período de su infancia no precisado, pero eso sí, el más feliz. Ahora bien, Northumberland es más que un paisaje favorito, y representa en la vida de Raine una forma de vida perfecta, un orden ideológico, moral y cultural mucho más adecuado que el que rige la vida de la civilización occidental.

Desde una perspectiva crítica, Raine delata los recursos ficticios del género autobiográfico al iniciar el primer volumen de su trilogía autobiográfica con la experiencia de Bavington, cronológicamente posterior a la que relata en los capítulos siguientes, que corresponden a su infancia en Ilford en casa de sus padres. Pero Raine decide iniciar su relato con la experiencia más importante, con lo que será para siempre en su vida recuerdo del paraíso perdido, de la felicidad irrecuperable, porque corresponde a una forma de vida pasada que no se deja ya nunca de añorar: "Northumberland was anterior only in a symbolic sense... because there I found... my own image of a Paradise already lost long before my birth".¹⁸ En Bavington conoce la autora lo que es la felicidad, y toda idea de felicidad tendrá que competir para siempre en la vida de Raine con el recuerdo de Bavington, que ella misma se pregunta si se trata o no de una invención. "I knew —I think I am not inventing this in retrospect— perfect happiness".¹⁹

Naturalmente Bavington y cuanto representa es un paraíso cultural perfectamente localizable y definido en la historia de nuestra cultura, y Raine rinde homenaje a las formas de vida correspondientes a una sociedad preindustrial en que trabajo y recreo coinciden, y en que toda actividad tiene sentido porque aproxima a los procesos naturales, en vez de distanciarse de ellos. Como el poeta W.B. Yeats, al que tan próxima se sentirá Raine posteriormente, o como el dramaturgo J.M. Synge, la autora

rechaza el positivismo y neopragmatismo que descubrirá en Cambridge, a favor de las tendencias simbolistas, y de conocimiento e intuición místicas. Su poeta favorito terminará siendo Blake, tal como lo fue de W.B. Yeats, y su interpretación de todo acontecimiento tenderá a ser religiosa y legendaria. Al igual que los poetas irlandeses, Raine descubre las leyendas que dan sentido y explican los detalles mínimos de la vida. Así por ejemplo, la autora transforma una actividad tan insignificante como la de ir a por agua a una fuente, en acontecimiento mitológico y religioso. "To drink that well-water, cold and clear, was a kind of austere luxury, almost a rite; ...years later, in the Highlands I again met country people who spoke of the water of their wells and springs in that ancient way as in the Book of Kings... or in Greek mythology".²⁰ El relato autobiográfico de Bavington es excusa para presentar las ideas y creencias más profundas de la narradora, que selecciona hábilmente el material de su experiencia y el lenguaje en el que expresarse. La infancia en Northumberland representa para siempre el paraíso del que queda exiliada para siempre, porque la felicidad de entonces es irrecuperable.

Este talante de destitución vincula a Raine muy estrechamente con su madre, relación que la autora reconoce y explica. De su madre adquiere Raine precisamente la noción misma del exilio, pues la madre procede de un paraíso similar y definitivamente perdido para ella, de la Escocia rural. Pero las afinidades entre madre e hija van más lejos, y ambas están sujetas a visiones similares de orden casi místico; visiones esporádicas y relacionadas siempre con la naturaleza, y que determinan en ambas una aproximación al mundo muy similar: "My mother and I had seen vistas of wonder, the green ways of fairyland. My mother only saw those vistas, I travelled them".²¹ Y aunque Raine rechaza y se aleja voluntariamente durante largos años del afecto materno, es consciente siempre de que fue su madre la primera en responder a su poesía. "I wonder, now, if my life has not been a realization of my mother's most secret dreams. It was she who wrote down, before I could hold a pencil, those first poems so many children make: she, not my father, English master as he was, who treasured my words in her heart".²²

El de Raine es el primer relato autobiográfico de los que aquí discutimos, en que la narradora persigue a lo largo de toda su vida, como primer y casi único objetivo, la realización de su arte, y por él sacrifica otras muchas responsabilidades y obligaciones. También en relación con su vocación artística está, en el caso de Raine, esa incansable búsqueda del amor apasionado, pues es en esos momentos de intensa plenitud amorosa cuando consigue su mejor expresión. El objeto del arte es para ella siempre la evocación de la perfección de la felicidad y del Paraíso, y el rechazo de las irrealidades que nuestra civilización acepta y ofrece como reales. Su egoísmo es, sin embargo, aparentemente muy grande, y Raine

rechazará padres, marido e hijos en busca de su sueño, de las condiciones de vida que exige su vocación. En el segundo volumen, *The Land Unknown*, la narradora declara su posible culpabilidad, "...reminding me that, after all, my poetry has amounted to nothing of value and is not justification for a life whose mere selfishness has masqueraded as vocation".²³ Pero, en última instancia, Raine, como Shelley, justifica su proceder y sus decisiones, pues sólo el ministerio de la vida puede conducirlo a la verdad de la misma. Este sentimiento de culpabilidad reaparece intermitentemente a lo largo de los tres volúmenes; culpabilidad por abandonar a su marido, por no atender debidamente a sus hijos, por haber rechazado durante muchos años a los padres. Ahora bien, el sentimiento se supera siempre, pues su vocación es genuina.

El capítulo segundo del primer volumen de la autobiografía plantea la solución estructural de Raine al desorden que supone el no haber respetado rigurosamente la cronología de su vida, a la vez que vincula el presente y el pasado, pues la autora se describe en el presente, redactando su texto en Italia. El relato es, a partir del momento en que prosigue con la descripción de su infancia en Ilford, cronológico, si bien a menudo la autora se refiere al presente en el que escribe, tanto en el primer volumen como en los dos que le siguen.

También Ilford es en un principio casi un paraíso, pero por poco tiempo, pues la avidez inmobiliaria de un Londres en expansión, transforma lo que era un área rural en un suburbio. La vulgaridad cultural y lingüística que les invade produce reacciones diversas en el padre y la madre de la autora. Para la madre, el sentimiento del exilio aumenta a la vez que lo hace su incapacidad de adaptarse a la degradación creciente del ambiente que les rodea, y en ella perdura el impulso cada vez más estéril de soñar y añorar algo mejor. El padre, en cambio, metodista riguroso y profesor, entiende la vida principalmente como un sacrificio, y como tal acepta su destino sin desear cambiarlo. Su falta de ambición y resignación son obstáculo insalvable para Raine en la relación con su padre: "My father... (found) relief in his habitual role of doing good to his inferiors rather than taking pleasure in the company of his equals".²⁴

La infelicidad profunda de estos años está vinculada a la falta de identidad por parte de la autora que, desde el presente, apenas puede evocar a la adolescente de Ilford como a sí misma: "I revive the story of my thirteen-year-old self as if that Kathie... had never been myself at all... It is not that I wish to disown her – on the contrary, her story is not without poetry... I find it extremely difficult to make a start on the narrative, to bring myself to look at those old photographs stored in my memory, but of which my soul has no memory at all".²⁵ Para Raine la identidad es sinónimo de plenitud, de vitalidad, de felicidad, e invierte su

vida entera en la persecución de la compleja plenitud vital, del bienestar interior que potencia su identidad.

Su primer despertar a una experiencia mejor tiene lugar también en Ilford, y se materializa en la forma de un enamoramiento, que es principalmente estímulo cultural, ya que, tanto Rowland como ella, aspiran a un ámbito más rico que la monotonía y falta de imaginación suburbiales, y los rigores del metodismo. Rowland tiene acceso a una cultura superior por razones familiares, y juntos intentan vivir su pasión de acuerdo con un estilo que escogen, y que se inspira en el *art nouveau* y en el Renacimiento Celta. Gracias a Rowland, Raine empieza a conocer a los autores y acontecimientos artísticos contemporáneos a ella.

La presión familiar es, sin embargo, muy intensa, y contraria a sus amores precoces, que acaban en nada. Para Raine, sin embargo, la relación con Rowland es muy importante pues le permite atisbar unas formas de cultura y vida muy superiores a las que le rodean, y hacia las que, de momento, desea orientar su vida. Y el primer volumen de su autobiografía concluye con su desilusión total por cuanto compone su vida familiar, intelectual y social en Ilford, y con la esperanza de Cambridge, universidad a la que puede acudir gracias a la obtención de una beca.

El segundo volumen de la autobiografía de Raine, *The Land Unknown*, describe la juventud y madurez de la autora, a la vez que se refiere al período histórico anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. El primer acontecimiento cultural al que se refiere, es nada menos que la famosa visita de Virginia Woolf a Girton College, donde estudia Raine, y a la conferencia que allí pronuncia Virginia Woolf, que esta autora menciona en *A Room of One's Own*. A partir de aquí, el volumen es un valioso documento sobre el ambiente cultural e ideológico de Cambridge en los años 30. La relación de Raine, que estudia ciencias debido a su afición a la naturaleza, con el ambiente intelectual de Cambridge, es ambivalente, pues aunque reconoce haber aprendido mucho allí (sobre todo reconoce la importancia de haberse tenido que someter a una disciplina intelectual importante), es también mucho lo que rechaza. Su fe en el conocimiento semimístico choca frontalmente con el positivismo, el pragmatismo y el materialismo ideológico que prevalecen en Cambridge: "In the Cambridge of those days the materialist view prevailed... For the time being, religion and poetry perished together in the same ignorance; an ignorance eagerly adopted as knowledge".²⁶

En Cambridge conoce Raine a W. Empson, a M. Lowry, T.S. Eliot entre otras muchas personalidades, y traba amistades entrañables con las que mantendrá relación a lo largo de toda su vida. Pero las tendencias ideológicas y literarias que predominan en aquellos años en Cambridge, le desvían de sus verdaderos intereses y objetivos poéticos, de su identidad

literaria, que aún no puede reconocer desde el presente en que escribe. Una vez concluidos sus estudios, el temor a tener que volver a su casa le impulsa a contraer matrimonio precipitadamente con Hugh Sykes Davis, estudiante graduado entonces, y con ello consolida su deseo de prolongar su estancia en Cambridge. Este matrimonio equivocado inicia la lista de errores personales que Raine comete durante esos años, que le producen gran dolor mientras los vive, y un gran sentimiento de culpabilidad posteriormente. Su segundo matrimonio con el poeta Charles Madge, con el que tiene dos hijos, supone para Raine la comprensión definitiva de que la poesía que ellá está intentando escribir está lejísimos de la poesía marxista y “comprometida” de Madge, de Auden, de Spender, y que para encontrar su verdadera voz poética, le es imprescindible huir de las ideologías dominantes durante la década de los 30: “I no more belong with those contemporaries of the thirties, with their political idealism and social realist imagery, than with William Empson and his “metaphysical” positivism...”²⁷

El impulso necesario para abandonar a su marido lo obtiene Raine de la pasión intensa que le inspira otro hombre. A partir de este momento de su vida, las dos grandes pasiones amorosas que aún siente y vive la autora son más proyecciones suyas que relaciones amorosas bilaterales, y responden sobre todo a su necesidad de sentir profundamente el misterio de la comunicación y del amor, en una relación más mística que real. Raine abandona a su marido en busca de una nueva intensidad de sentimiento y de visión, a la que desea dar expresión en su poesía. Pero las consecuencias de su decisión son, a corto plazo, muy dolorosas y difíciles, y la autora huye a Northumberland poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, sola, sin dinero y con la responsabilidad no deseada de dos hijos pequeños.

Northumberland, la aldea de Martindale donde se instala, le permite iniciar una vez más su vida, iniciar una nueva fase de autocomprensión poética, de intimidad mística con la naturaleza, de bienestar familiar con sus hijos. Desde Martindale establece nuevas relaciones; con Helen Sutherland que la ayudará mucho, y a través de Helen con muchos artistas a los que ella protege. Gracias a Helen puede también volver a Londres en plena guerra, en busca del estímulo sentimental e intelectual que le es imprescindible en su desarrollo poético. Tras tiempos muy difíciles, sin casa, con trabajos mínimos, consigue, también gracias a Helen, una agradable vivienda en 9 Paulton's Square, donde puede restablecer su hogar, un hogar precario, pero estable. También en Paulton's Square vive Antonia White, a quien Raine conoce durante la guerra, cuando ambas trabajan para el British Council. Y White y Green, que también trabaja con ellas, convencen a Raine de que se convierta al catolicismo, experiencia a la que se somete Raine durante un breve

tiempo. La identidad de la autora va adquiriendo cada vez más solidez, a medida que pasa el tiempo, y su interés por Blake, por Yeats, por el misticismo y por la religión católica, van confirmando las intuiciones del pasado. A esto se une un gran respeto por las formas del clasicismo, por los rituales y por los valores aristocráticos.

El tercer volumen de esta autobiografía, *The Lion's Mouth*, tiene entidad propia, pues Raine lo dedica íntegramente al relato minucioso de su última relación amorosa platónica con el aristócrata Gavin Maxwell, relación muy completa y de una gran intensidad por parte de la autora. Gracias a Gavin, Raine recupera el "paraíso terrenal" perdido cuando niña en Northumberland, y lo recupera en un paraje remoto y salvaje de la costa de las Highlands, en donde Gavin posee una casa a la que acude a menudo Raine. Allí entra la autora en comunicación con la fuerza de la naturaleza, con los animales, con los árboles. Allí vuelve a encontrar la belleza y el ritmo de la vida primitiva, y llega a alcanzar una capacidad de sentir nueva, así como de expresarse.

Luego su afán de poseer a Gavin, o las fuerzas del mal, deterioran las relaciones entre ambos, que terminan tristemente alejados, y tal vez el poder maléfico que Raine ejerce sobre Gavin a partir del momento en que, dolorida por el mal trato que de él recibe, la autora le maldice, acaban con la casa que arde, y más adelante con la vida de Gavin, que muere prematuramente de cáncer. El final parece patético, pues Gavin no reconoce la realidad de la relación entre ellos, tal como la ha sentido y descrito Raine. Pero tal vez sea éste un detalle que carece de gran importancia, pues la autora lo ha vivido intensamente y ha recibido el beneficio personal y literario de tal vivencia.

La abundancia de autobiografías literarias escritas durante los últimos veinte años en Inglaterra hace imposible su descripción y análisis exhaustivo en un trabajo de esta índole. Este trabajo sólo aspira a ofrecer una muestra de lo que sin duda es un tesoro cultural poco conocido. Queda, pues, para otro lugar y otro momento la continuación de su discusión.

Notas

1. *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), 421-454.
2. Olney, James, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction" en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Ed. by James Olney, Princeton University Press, Princeton, 1980.
3. Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987.
4. Smith, Sidonie, op. cit., Domna C. Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?" en *The Female Autograph*, ed. Domna C. Stanton y Jeanine Parisier Plottel, New York Literary Forum, 1984.
5. En *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, 28-49, 1980, (1956).
6. Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, 1976.
7. Sprinker, Michael, "Fictions of the Self: The End of Autobiography" en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, 1980, 321-343.
8. Stanton, Domna C., op. cit., pág. 14.
9. Homans, Margaret, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pág. 13.
10. West, Rebecca, *Family Memories*, Virago Press, 1987.
11. Op. cit. pág. 223.
12. Op. cit. pág. 194.
13. Op. cit. pág. 220.
14. Op. cit. pág. 224.
15. White, Antonia, *As Once in May, The Early Autobiography of Antonia White and Other Writing*, Virago Press, 1983, pág. 235.
16. Op. cit. pág. 316.
17. Raine, Kathleen, *The Lion's Mouth*, Hamish Hamilton, London, 1977, pág. 15.
18. Raine, Kathleen, *Farewell Happy Fields*, Hamish Hamilton, London, 1973, pág. 78.
19. Op. cit. pág. 54.
20. Op. cit. pág. 42.
21. Op. cit. pág. 131.
22. Op. cit. págs. 129-130.
23. *The Land Unknown*, Hamish Hamilton, London, 1975, pág. 76.
24. *Farewell Happy Fields*, pág. 168.
25. Op. cit. págs. 124-126-127.
26. *The Land Unknown*, págs. 37-38.
27. Op. cit. pág. 110.