

DORIS LESSING: LA INTERMINABLE BÚSQUEDA DEL YO A TRAVÉS DE DORIS LESSING, MARTHA QUEST, Y ANNA WULF

Isabel Durán

Universidad Complutense de Madrid

“This business of ‘finding who I am’ has always left me wondering”, says Doris Lessing in the first volume of her memoirs. And yet, she has waited until well into her seventies to write a two-volume autobiography. It is not so paradoxical, though, since she has been all of her life “finding who she is” through her novels and her female characters. In this paper I analyze *Under My Skin* (1995) and *Walking in the Shade* (1998) in the light of the theory on women’s autobiography, but also in the light of two of her most celebrated works of fiction, which feature other versions of the subject who was Doris Lessing, namely Martha Quest, in the novel that bears that title, and Anna Wulf, the protagonist of *The Golden Notebook*.

Doris Lessing, el nombre de mujer eternamente propuesto para el Premio Nobel, seguramente la escritora más prolífica de Gran Bretaña; la pluma que se había atrevido con todos los géneros de la narrativa, desde el realismo a la ciencia ficción, pasando por el relato apocalíptico y la alegoría, la creadora de relatos ya clásicos y de series de novelas interminables (me refiero a sus dos pentalogías); la poeta, dramaturga, ensayista, guionista de cine y de ópera, activista política y favorita de la crítica feminista muy a su pesar, ha esperado hasta bien cumplidos los 70 años para escribir su autobiografía, una empresa que, cada vez con más frecuencia, acometen los escritores a una edad mucho más temprana y en ocasiones constituye su primera aventura literaria. Algo paradójico en una mujer que confiesa que “este asunto de descubrir quién soy siempre me ha despertado curiosidad” (1998:15)¹. O no tan

¹ Mi traducción. En adelante, todas las citas traducidas al español que aparezcan dentro del texto, para dar mayor ligereza a su lectura, serán mías.

paradójico, porque en el fondo lleva toda su vida buscándose y buscando a través de su literatura. No en vano dio a su primera protagonista el nombre de Martha *Quest*.

El primer volumen de su autobiografía, *Under my Skin*, se publicó en 1995, y le siguió el segundo, *Walking in the Shade*, en 1998. Es mi intención en estas líneas hacer lo que raras veces hago, por miedo a caer en suposiciones subjetivas y apriorísticas, o en especulaciones que empobrezcan los textos; y es leer la ficción más autobiográfica de Doris Lessing a la luz de su biografía, o mejor dicho, a la luz de su autobiografía. La propia Lessing, seguramente, se irritaría conmigo si supiera de mi empresa:

Readers like to think that a story is 'true'. 'Is it autobiographical?' is the demand. Partly it is, and partly it is not, comes the author's reply, often enough in an irritated voice, because the question seems irrelevant: what she has tried to do is to take the story *out of the personal into the general*. 'If I had wanted to write autobiography then I would have done it, I wouldn't have written a novel'.²

Totalmente de acuerdo. No obstante, voy a hacerlo porque Lessing no me deja otra alternativa. Leo sus dos autobiografías y, constantemente, me remite a "rellenar huecos", a ampliar información, o a descubrir otras verdades, tal y como las noveló en *Martha Quest* y en *The Golden Notebook* respectivamente. Y es que los dos volúmenes de la autobiografía de Lessing son mucho más que una narración más o menos cronológica de su vida, desde que nació en 1919 en Persia, hasta que cumplió 43 años en Londres. *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra* —con estos títulos han sido traducidos al español—, son, entre otras cosas, todo un curso monográfico sobre la literatura de Doris Lessing: como queriendo desdecir a críticos de pacotilla a los que abiertamente desdeña, la autora constantemente desentraña el origen de sus novelas y relatos (las que escribió durante la década de los cincuenta, pero también las posteriores); las analiza y medita sobre ellas, y expone ante el lector el proceso creativo de un sinnúmero de títulos, de forma que va creando toda una maraña intertextual en que realidad y ficción acaban siendo tan interdependientes como la causa del efecto. Por eso no es tan desacertado en este caso aprovecharnos de esta lección de literatura que constituyen las dos autobiografías, para tratar de descubrir cómo ha ejecutado Lessing la búsqueda de sí misma desde la ficción primero, y desde la no ficción después.

1. DORIS LESSING Y MARTHA QUEST

Una bella enfermera que hora a hora, de su enamorado, cuida de un mutilado de guerra totalmente inermemente, en un hospital del este de Londres. Se

² *Under My Skin* (Londres: Flamingo) 159. Las siguientes referencias a esta edición aparecerán en el texto, con las siglas UMS, seguidas del número de página.

consuelan mutuamente, se casan y él acepta un trabajo en el Banco de Persia, en Kermanshah. Unos meses después, el 22 de octubre de 1919, nace su primera hija, Doris. En 1925, el padre decide lanzarse al “sueño africano” y traslada a su familia a Rodesia del Sur. Allí la niña, Doris, tiene una infancia no precisamente idílica, hasta que la envían a un internado de hermanas dominicas, durante cuatro largos años. La niña se hace adolescente y decide que tiene que “escapar de su madre” y buscar su propia vida. En Johannesburgo y Salisbury encontrará la independencia trabajando de niñera y de secretaria, experimentará su despertar sexual, descubrirá su verdadera vocación de escritora y seguirá buscándose a sí misma. Hemos llegado a la página 160 de *Under my Skin*.

Y de pronto surge la respuesta a ese “si hubiera deseado escribir una autobiografía lo habría hecho”, cuando la autora reflexiona sobre la verdadera razón que le llevó a escribir este volumen que tenemos en nuestras manos:

More and more I realize I was part of *an extraordinary time, the end of the British Empire in Africa...* People no longer know what that time was like, even those who live in Southern Africa.... The sometimes paternalistic, sometimes brutal relations between white and black then have changed. (UMS 160-61)

Es decir, según esta declaración, Lessing nos estaría ofreciendo unas memorias de carácter público, histórico; no una autobiografía de búsqueda interior o de autorrevelación, sino la radiografía de una época y un país. Siguiendo la práctica de tantas feministas, estaría utilizando una forma autobiográfica para mostrar cómo lo personal es político (Smith and Watson, 36); estaría investigando su infancia y juventud como etapas metonímicas sobre las que explorar la historia colectiva de los blancos en la antigua Rodesia y en Sudáfrica, tras la Primera Guerra Mundial. Pues bien, nada más lejos de la realidad. No es ésta una autobiografía con un Yo histórico, colectivo o representativo de una clase o raza, sino con un Yo totalmente personal e íntimo. Es el autorretrato más intimista de la mujer que fue Doris Lessing hasta que, a los 30 años, decide romper con su pasado y tomar un barco hacia Londres. Sí que aparecen comentarios esporádicos sobre la política, el racismo de los blancos en Sudáfrica o el grupo Comunista de Rodesia al que ella perteneció, pero los temas principales se refieren a la vida privada de una mujer que vivió demasiado deprisa, que se casó demasiado pronto, que fue madre demasiado joven, que nunca entendió a su madre, que tomó decisiones demasiado difíciles, y que tenía que huir de sí misma y esconderse tras un Yo ficticio al que llamaban “Tigger”.

Seguimos leyendo, y en la página 197 encontramos esta frase: “... but it is in *Martha Quest*” (UMS 197). Y nos vemos remitidos a esta novela y a sus relatos africanos, porque, dice la autora, “if the novel is not the literal truth, then it is true

in atmosphere, feeling, more 'true' than this record, which is trying to be factual. *Martha Quest* ... is a reliable picture of the District in the old days" (UMS 162).

Hemos mencionado dos claves importantes: por un lado, decía antes la autora, ha trasladado lo privado de su vida a "lo general" en su ficción; y, por otro, acaba de decirnos que su novela *Martha Quest* es la imagen fidedigna y verdadera del África de aquellos tiempos. Y es que es aquí donde lo personal se hace político; donde el "nosotros" se disfraza de mujer con apellido explorador. En efecto, en casi todos sus libros Doris analiza al individuo en relación con la colectividad. Como *Martha Quest*, Lessing busca una visión de unidad que ayude al individuo a sobrevivir ante la fragmentación de la vida moderna, ya asociemos esa fragmentación al antagonismo entre las razas o los sexos, a la competitividad entre las naciones, a los conflictos de una mente dividida, o al modo de pensar dualista que habla de un nosotros y un ellos.

La libertad es el principal tema de las primeras novelas de su pentalogía *Children of Violence* (1952-69), que tiene sus raíces en África. Y aunque la protagonista es *Martha Quest*, la identidad de *Martha* es colectiva más que personal; y la heroína responde a fuerzas y estructuras históricas, especialmente las que atañen al declive del Imperio Británico en África, en el período de entreguerras. *Martha* es la representante de la clase dominante blanca, como lo era la *Doris* niña en Rodesia, aunque la *Doris* autobiógrafa no proyecte esta imagen representativa en *Under My Skin*. A *Martha* no le gusta esta situación, y, como *Doris*, también desea escapar de unas condiciones que no puede tolerar, para buscar otras alternativas vitales. *Martha* siente una fuerza; la necesidad de hacer algo para cambiarlo todo, pero no lo hace. Queda entonces desmoralizada, con la amargura de haber rechazado más de un reto crucial en su vida (Fullbrook, 1990). *Martha Quest*, como suele suceder, distraída de la clarividencia que aportan ciertos momentos puntuales, simplemente prosigue su viaje de la vida; la vida como una constante búsqueda.

Así es como resume la propia Lessing el argumento de *Martha Quest* en su autobiografía:

Martha Quest has a simple plot. She has a childhood in the bush, quarrels with her mother, is taught politics by the Cohen boys, reads, escapes into the big town, Salisbury, learns shorthand typing, plans all kinds of attractive futures, but is swept away into dancing and good times, and marries a suitable young civil servant while the drums are beating for the second World War. (UMS 162)

Este argumento podría ser un resumen de la vida de *Doris* hasta los 25 años, y podría ser también una mala sinopsis de *Under my Skin*. Retomemos la autobiografía donde la habíamos dejado: siguiendo con el "argumento sencillo" de novela convencional, *Doris* cae en manos de un marido benefactor (el "young civil servant", Frank Wisdom) al que no ama, y con el que tendrá dos hijos. Empezará a

moverse en círculos intelectuales y se unirá al Partido Comunista. Tras unos meses, siente que se ahoga en su vida de esposa y madre y abandona a marido e hijos para iniciar una nueva vida, sola. Se muda a una habitación propia ... y otra vez se interrumpe la narración con la siguiente revelación:

We have reached the end of *A Proper Marriage*. Now begins *A Ripple from the Storm*, the third in the sequence *Children of Violence*, and of all my books it is the most directly autobiographical. If you are interested in the mechanisms of a Communist or left-wing group, there it all is. (UMS 267)

Es decir, parece como si Lessing estuviera jugando con el lector: nos zarandea de su vida a su ficción (que también es, en parte, una “generalización” de su vida), para volver a su vida. Lo que sigue estando claro es que es la ficción la que se encarga de “los mecanismos de un grupo comunista...” mientras que *Under my Skin* es, precisamente, eso: el buscarse “dentro de sí” de una mujer de los años 90 que vuelve la vista atrás y reconoce que esa búsqueda ya la había iniciado en la piel de Martha Quest, en los años 50.

La búsqueda de Martha Quest en los tres primeros volúmenes de la serie (*Martha Quest*, *A Proper Marriage* y *A Ripple from the Storm*) tiene que ver con hacer realidad su sueño utópico, y está articulada en torno a los grandes movimientos sociales y políticos de su tiempo, y a su búsqueda de libertad. Lessing lleva a Martha como figura ejemplar a lo largo y ancho de estados personales y sociales paradigmáticos, de modo que su vida como mujer liberada en la ciudad, lejos del control de sus padres, se convierte en una réplica de las ascendencias raciales y de clase que ella misma intenta rechazar. Como el de la propia Doris, su primer matrimonio convencional acaba en otro convencional fracaso. Su siguiente compromiso con la libertad, que ella cree conseguir al unirse al Partido Comunista en la colonia se disipa cuando su proyecto de comuna es arruinado por el egoísmo de sus miembros. Exactamente lo mismo le ocurre a la Doris Lessing protagonista de *Under My Skin*: los sueños de la ciudad utópica siguen siendo imposibles de alcanzar. No son de extrañar, entonces, los pensamientos que invaden a Martha, al mirarse el espejo, en *A Ripple from the Storm*:

She examined the severe young face and thought: If I didn't know myself, what would I think? Well, I certainly wouldn't guess all the things that have happened to *her* in the last year, getting divorced, being a communist, getting married again, all the complications and never sleeping enough. (193)

De la novela volvemos a la última parte de la primera autobiografía, donde narra su segundo matrimonio, esta vez con un militante del Partido, el alemán refugiado Gottfried Lessing. Otra vez, un matrimonio sin amor, del que nacerá un

hijo, y que acabará también en divorcio. A la incipiente escritora de treinta años le ha llegado el momento de buscar una nueva vida lejos de África. Toma un barco rumbo a Londres, y ahí acaba *Under my Skin*. En ese mismo barco comienza *Walking in the Shade*, que se ocupará de los siguientes diez años de la vida de la escritora en la capital inglesa.

Tras este vaivén, podemos concluir que *Under my Skin* tiene algunos rasgos característicos de la autobiografía femenina, según la describe Estelle Jelinek (1980). Pero llegados a este punto, hagamos un breve inciso. Y es que hablar hoy día de rasgos de la “autobiografía femenina” entraña el peligro de caer en reduccionismos inciertos o en generalizaciones inservibles, simplemente porque, de forma implícita podríamos estar sugiriendo que todas las mujeres negocian los discursos de su identidad de la misma manera, cosa totalmente incierta. Las generalizaciones sobre la naturaleza de las vidas de las mujeres son difícilmente sostenibles cuando se incorporan al análisis cuestiones de clase, raza, u orientación sexual. En su introducción a la citada primera antología feminista de crítica sobre la autobiografía, Estelle Jelinek nos convencía de que, puesto que las vidas de las mujeres se caracterizan por la fragmentación, la interrupción y la discontinuidad, sus autobiografías también son así. Si bien estas apreciaciones pioneras introdujeron el concepto de género (gender) en una discusión de género (genre) de la que hasta entonces había estado ausente, también es cierto que esos dictámenes sobre cómo la organización de la vida diaria “produce”, o incluso “causa” ciertas formas autobiográficas se fundamentaban en un tipo de lógica de género formalista que transcribía la experiencia vivida en producción textual (Gilmore 1994). Es por esto que todos los rasgos autobiográficos que una vez fueron aclamados por el feminismo de la diferencia como genuinamente femeninos —narrativas no lineales, textualidad fragmentada, “relacionalidad”, el modelo de identidad a través de la alteridad, la autoridad de la experiencia, etc.— han sido rebatidos y calificados de “esencialismo genérico” por críticas de finales de los años 80 que insisten en que la nueva geografía de la identidad exige la consideración de la mujer escritora en torno a unas matrices más fluidas, en vez de en torno a las oposiciones binarias masculino/femenino³.

Sin embargo, y aceptada la crítica revisionista, insisto en que la primera autobiografía de Lessing puede ser analizada en torno a ciertos de los parámetros que marcaban la diferencia en los años 70 y principios de los 80, y que pueden seguir siéndonos válidos en el análisis de textos concretos. Así pues, otro de los puntos que apuntaba Jelinek, es que las relaciones y los detalles de la vida diaria son definitivos para las mujeres, porque sus vidas, sin duda, están mucho más ligadas a esas relaciones y a los factores que constituyen la vida diaria que las de los hombres. El énfasis suele ponerse en los asuntos personales, más que en los acontecimientos profesionales, filosóficos o históricos, que suelen ser un tema más recurrente en las

³ Ver, por ejemplo, Smith (1987), Brodzki (1988), o Durán (1992).

autobiografías escritas por hombres. Además, una cuestión temática que suele aparecer en las autobiografías femeninas es la maternidad en sus más variadas facetas (embarazos, abortos, partos). Pocas veces se narran embarazos felices y deseados, y niños rollizos y bienvenidos. La mayoría de las veces la memoria se desvía hacia los incidentes desgraciados, y la mujer escribe sobre ellos en un intento de explorar las razones que le llevaron a ese embarazo no deseado, o a ese aborto, y de confesar ese sentimiento de culpa del que nunca se ha liberado.

Pues bien, *Under my Skin* encaja perfectamente en esta catalogación clásica de “autobiografía femenina”. El énfasis puesto en los asuntos personales y en la vida de sus relaciones como esposa, hija y madre, ya ha quedado anteriormente ilustrado. Pero volviendo a este último tema, el de la maternidad, podemos adivinar que Lessing trata de enfrentarse a uno de sus fantasmas del pasado, al tema tabú que fue su fracasado deber como madre. ¿Cómo puede una madre dejar atrás a dos hijos pequeños e iniciar una nueva vida lejos de ellos? Así intenta explicarse a sí misma, y a sus lectores, sus razones; y así intenta hacer frente a su sentimiento de culpabilidad:

I explained to them that they would understand later why I had left. I was going to change this ugly world, they would live in a beautiful and perfect world where there would be no race hatred, injustice and so forth.... One day they would thank me for it.... I had been swept along on some surface, or public, wave ever since I had left the farm taking my fate in my hands, ... to become one of the town's marriageable girls, then a wife, then a mother ... the fact is *I would not have survived*. A nervous breakdown would have been the least of it. In the four years I was married to Frank I drank more than before or since. I would have become an alcoholic.... I would have had to live at odds with myself, riven, hating what I was part of. (UMS 262, 265)

Pero, pese a las justificaciones, continúa con esta escalofriante afirmación: “I know all about the ravages of guilt, how it feels, how it undermines and saps. I energetically fight back. Guilt is like that iceberg, but I'd say with ninety-nine hundredths hidden” (UMS 264).

A decir verdad, la historia y la ficción están llenas de estas situaciones que la feminista Betty Friedan describió en su libro *The Feminine Mystique* como ese “algo” inquietante y difuso que aparece en la vida de las mujeres y que ella llama “el problema que no tiene nombre”. Es el malestar desconocido, es la desesperación inexplicable —por innominada— que se apodera de tantas mujeres a su pesar, y que no saben confesarse a sí mismas porque —según se les ha inculcado— poseen todo aquello que representa la felicidad y la realización personal. Son unas contentas descontentas que no se entienden a sí mismas: tienen un marido con porvenir, unos hijos sanos, una casa agradable, dinero suficiente, relaciones sociales, y, sin

embargo, experimentan una asfixia interior tan misteriosa como intolerable. No saben lo que les pasa y se sienten culpables. Y no se trata de un problema sexual; sino de un problema de *ser*; es una agonía ontológica, de la propia identidad.

Este tema también lo exploraría Lessing en su inquietante relato *To Room Nineteen*, que se publicó en 1963, un año después de publicarse *The Golden Notebook*, la etapa en que Lessing centró su interés en los problemas de creatividad y de soledad de la mujer. *To Room Nineteen* es un relato sobre una mujer que decide abrirse a la libertad y al autoconocimiento después de vivir de una forma que su cultura considera triunfal y adecuada a su status, pero que a ella le resulta insustancial y llena de hipocresía.⁴ “I would not have survived”, decía Lessing. Seguramente por esa razón hace que Sarah Rowlings, la protagonista que tiene que refugiarse de esa asfixia vital en la habitación número 19 de un hotelucho, no sobreviva para contarlo.

También nuestra autobiografía dedica un buen número de páginas a reflexionar sobre su frustrado intento de abortar, y a describir sus tres partos en detalle, sobre todo para arremeter contra el régimen deshumanizado de los hospitales maternos en los años 40, regentados por ginecólogos y pediatras fríos y arrogantes que se empeñaban en arrebatar a los bebés de las madres inmediatamente, en ser rígidos con los horarios de las tomas aunque el bebé se desgañitara llorando, “para no malcriarlo”, etc. Y aprovecha para lanzar uno de sus dardos contra el sistema:

Never has there been a *regime* more guaranteed to make young women anxious, feel inadequate, inefficient, lacking, nor one more likely to make women lose milk and ... all pleasure in the process of having a baby. But that, I am sure, is the point. (UMS 221)

Por último, con la claridad y falta de rubor que le caracteriza al hablar de estos temas, Lessing nos presenta su historial ginecológico y sexual entrando en detalles tan íntimos como cuándo utilizó un diafragma, por qué se ligó las trompas tras nacer su tercer hijo, o cuándo le llegó la menopausia. Ya había roto moldes Lessing y había destapado tabúes con su explícita franqueza descriptiva al hablar del cuerpo, el deseo y la sexualidad femeninos en *The Golden Notebook*. Pero si en la novela el cuerpo de Anna Wulf era depositario de no pocas dudas, ansiedades, miedos, dependencias y represiones inconfesadas —no en vano Anna era una mujer de los años 60, cuyas ideas feministas progresistas todavía no habían impregnado del todo su identidad de “mujer libre”— el cuerpo del personaje Doris Lessing es utilizado por su descriptora de los 90 como vehículo para transmitir una imagen de mujer más fuerte, más segura, más independiente, sabedora ya de que su cuerpo puede ser fuente de orgullo y de placer; pese al “régimen” que se empeña en provocar los sentimientos opuestos.

⁴ Para un extenso análisis de este relato, ver Hidalgo (1995).

El otro gran trauma del pasado al que se enfrenta Lessing, como tantas otras mujeres, es al de su matrofobia. Lo que resulta llamativo en los dos volúmenes de memorias es que no sólo narra Lessing la típica relación madre-hija fallida durante la infancia y adolescencia, tan común en autobiografías de mujeres³; sino que trata de articular toda una vida de esfuerzo por llegar a querer y comprender a su madre -una mujer posesiva, egoísta y con afán de protagonismo. Uno de los aforismos estructuradores de *Under My Skin* es la continua repetición del pensamiento de la joven Lessing: "*I will not, I will not*". Casi siempre esa frase se refiere a su madre: "no seré como ella, no viviré como ella, no pensaré como ella, no trataré a mi esposo o a mis hijos como ella trata a mi padre y a sus hijos". El clímax de este odio llega tras dos incidentes en que la madre avergüenza a la hija, al anunciar a voces por la casa que Doris ha menstruado por primera vez, y al levantarla el vestido para mostrar a su padre los inflados pechos de su niña que ya es mujer:

When I shrank from her, defending my body, refusing to let her touch me, I knew I was saying: "*I will not* be infected by your illness, by your hypochondria, the diabetes, the scarred pitiful shrunken stump, by the war, the war.... *I will not*" (UMS 173)

Sólo después de haber tenido el valor suficiente para enfrentarse a ese sinecdótico "lamentable muñón hundido y lleno de cicatrices" de su madre, Doris empezará a sentir el orgullo de tener un bello cuerpo de mujer.

Hay un último elemento de esta autobiografía que comentaremos, y que se refiere a las autobiografías de infancia, puesto que ésta, en parte, lo es. Nos explica Richard Coe que casi sin excepción, todo hombre o mujer que regresa con la imaginación a su infancia para revisitarla y recrearla fue, durante esa infancia, un niño solitario o alienado, excepcional y, a menudo, infeliz. No es que Lessing presente su infancia como infeliz, pero sí se presenta a sí misma como una niña que nunca encajó en el colegio, pues era mucho más madura e inteligente que sus compañeras; como una adolescente esquiva que se pasaba días y días encerrada leyendo, y que vivía atormentada por continuas pesadillas obsesivas.

Entre los factores que Coe menciona como causantes de la falta de seguridad y felicidad en el niño, destacaremos los dos que aparecen perfectamente reflejados en *Under My Skin*. El primero sería la configuración en el niño de una identidad doble: una negativa, y otra positiva, es decir, el niño tal y como él era y se veía a sí mismo, y el "otro" niño, tal y como le veían los demás. El segundo factor sería el hecho de que la seguridad que da un nombre es a veces destruida por un apodo con el que el niño no se identifica, o por un nombre que le disgusta, porque le resulta hostil a su propia identidad. Pues bien, en *Under My Skin* percibimos esa doble personalidad de la Doris niña, marcada de alguna manera por un apodo que le

³ Este tema queda ampliamente expuesto en Boom (1980).

pusieron justo antes de ir al Convento (“Tigger”, que era un personaje de A.A. Milne), y que le acompañaría hasta que abandonó Rodesia:

I was the fat and bouncy Tigger. I remained Tigger until I left Rhodesia.... Nicknames are potent ways of cutting people down to size. I was Tigger Tayler, Tigger Wisdom, then Tigger Lessing.... Also Comrade Tigger. This personality was expected to be brash, jokey, clumsy, and always ready to be a good sport, that is, to laugh at herself, apologize, clown, confess inability. An extrovert. In that it was a protection for the person I really was, “Tigger” was an aspect of the Hostess. There was a lot of energy in “Tigger” —that healthy bouncy beast. But it was not Tigger that went to the Convent, but a frightened and miserable little girl. (UMS 89-90)

La doble personalidad, que será un motivo recurrente en la ficción de Lessing,⁶ salpicará, a partir de este momento, toda la narración, con frases como “Era Tigger la que se escapaba”; “escribí un ensayo, o mejor dicho, lo hizo Tigger, sobre los métodos de enseñanza”; “Era Tigger quien le entretenía”; “Tigger siempre era amable, afectuosa y competente”; “La Camarada Tigger era, después de todo, una atractiva joven”; o esta otra afirmación mucho más impactante, por lo confesional, sobre su primer matrimonio: “There was a graceless wedding, which I hated. I remember exactly how I felt: it is not a question of the inventive memory. In the wedding photographs I look a jolly matron. It was ‘Tigger’ who was getting married” (UMS 207).

Sabia, visionaria, profeta, son los epítetos que suelen atribuirse a Doris Lessing (Fullbrook 1990). Pero antes de llegar a ser todo esto, la ahora afamada escritora también fue la niña y la insegura joven Doris-Tigger Taylor. Y es a este personaje al que buscó la joven escritora de los años 50, a través de Martha Quest; y es a este personaje al que ha buscado la Profeta de los años 90, a través de su autobiografía. En el fondo, la búsqueda es la misma, aunque los resultados hayan sido dos textos muy diferentes, porque como afirma la escritora al inicio de su primer acto autobiográfico:

You see your life differently at different stages... Had I written this when I was thirty, it would have been a pretty combative document. In my forties, a wail of despair and guilt: oh my God, how could I have done this or that? Now I look back at that child, that girl, that young woman, with a more and more detached curiosity. (UMS 12)

⁶ Para un estudio exhaustivo de los dobles en *The Golden Notebook* y otras novelas, ver Sprague (1987).

2. DORIS LESSING Y ANNA WULF

Durante cinco décadas la obra de Doris Lessing ha expuesto los temas morales más acuciantes del siglo XX; temas que constituyen una lista larga y dolorosa: racismo, exilio mental y físico, expatriación, y la fe o pérdida de fe en organizaciones políticas socialistas. También ha tocado la creciente autoconciencia femenina y la lucha de las mujeres por la autodeterminación; el potencial y el peligro de mentes o culturas inclinadas hacia la locura, o la amenaza de cataclismos ecológicos y de la destrucción nuclear. Es decir su obra ha sido y sigue siendo un escrutinio moral de la segunda mitad del siglo XX.

Su trayectoria de compromisos y pertenencia a grupos políticos o idealistas —al Partido Comunista en Rodesia e Inglaterra, a la Campaña para el Desarme Nuclear, y al Sufismo— refleja, en sus distintas manifestaciones, su necesidad de pensar en determinantes de acción y de pensamiento comunes, de reconocer y entender que la consciencia humana está emplazada en la experiencia histórica de los grupos. Esta atención a las totalidades le ha ganado, como decíamos anteriormente, el apelativo de “mujer sabia”: una escritora sensible y profética que no tiene miedo a seguir la lógica de sus observaciones, que suele llevarla a conclusiones pesimistas sobre la creciente fragmentación y sinrazón de la humanidad. Pues bien, esta es la Doris Lessing que emerge en el segundo volumen de su autobiografía, *Walking in the Shade*. Atrás quedó la joven Doris que se buscaba a sí misma; atrás quedaron Tigger y sus complejos: ahora tenemos a la Doris Lessing ya escritora encumbrada, al personaje público, a la mujer docta, profeta, que mira hacia atrás y escribe sobre una década y un lugar: el Londres de los años 50; o sobre una colectividad: la formada por los intelectuales de su generación y su ideología, más que sobre una identidad íntima e individual.

Under my Skin, decíamos, terminaba en 1949, cuando la incipiente escritora de treinta años daba un portazo a su pasado en Rodesia y, dejando atrás dos matrimonios rotos y dos hijos, se lanzaba a intentar alcanzar sus sueños en Inglaterra. *Walking in the Shade*, de estructura mucho más heterodoxa y experimental que la anterior, se abre justamente cuando una joven madre llena de ilusiones muestra a su hijo Peter de dos años, desde la cubierta del barco, el Londres de 1949, un Londres todavía dominado por los traumas de la posguerra.

La vida como viaje, probablemente la metáfora más utilizada en la literatura universal, se torna en estas memorias en la vida como mudanza: cuatro son las calles que dan nombre a los cuatro enormes capítulos que constituyen el esqueleto de esta historia, cuya protagonista va de casa en casa, como también lo hiciera su admirada Jane Eyre en “su autobiografía”; y en cada mudanza va dejando atrás, junto a los viejos muebles, creencias superadas, convicciones modificadas, ideologías desgastadas, y esperanzas rotas, para ir abrazando otras nuevas. Como ha argumentado Susan Stanford Friedman (1993), la “espacialización” es especialmente apropiada para los textos femeninos, ya que enfatiza la naturaleza psicodinámica, interactiva y situacional de los procesos narrativos, a la vez que posibilita un

planteamiento fluido y relacional que conecta al texto con el contexto; al escritor con el lector. La memoria, pues, más que cronológica es ahora espacial y, como tal, deambula libremente por los contextos textualizados, prescindiendo del decoro y haciendo burla a lo políticamente correcto.

Y es que estamos ante la historia de un desencanto: desencanto con el *Zeitgeist*, o “lote ideológico” de toda una época, de toda una generación en la que “todo el mundo era comunista”.⁷ Lanzando los más duros ataques contra un Partido Comunista que consintió y desmintió los crímenes de Stalin, y contra un comunismo, al que ella considera “el reino de la mentira” (WS 59) y que, eventualmente, no tuvo nada que ver con aquel “comunismo utópico que propugnaba el amor mutuo de toda la humanidad” (WS 60), la ex-militante reconoce cuarenta años después de abandonar el Partido, “qué fácil es ser inteligente ahora y qué difícil era entonces” (WS 39). Ya en *Under my Skin* dedicaba algunas páginas a intentar explicarse a sí misma y explicarnos a los lectores las razones que le llevaron a unirse al Partido en Rodesia. Sencillemente, creían en la utopía...

What did we believe?...

First, that, within ten years, well, fifteen then, the whole world would be Communist, from free choice, because of the manifest superiorities of Communism... Who would lead the world thither? Why, we would, people like us, Communists, the vanguard of the working class, destined by History for the role...

Secondly, that there was no way to paradise but by Revolution... It was morally superior to believe in Revolution...

Thirdly, we were part of a family that covered the world...

Yet we still believed that the future of the world depended on us. (UMS 280, 300)

Pero en *Walking in the Shade*, desde la perspectiva de la mujer de setenta años, la que ha pasado de las dudas a la seguridad, de la incomprensión y la ceguera a la clarividencia, confiesa qué difícil le resulta ahora encontrar sentido a una manera de pensar que considera “lunatic” (WS 53):

I am talking of a generation, and we were part of some kind of social psychosis or mass self-hypnosis.... I now believe all mass movements—religious, political—are a kind of mass hysteria.... This was a religious set of mind, identical with that of passionate religious True Believers.... We inherited the mental framework of Christianity. Hell: capitalism; all bad. A Redeemer: all good—Lenin, Stalin, Mao.

⁷ *Walking in the Shade* (London: Flamingo) 238. Las siguientes referencias a esta edición aparecerán en el texto, con las siglas WS, seguidas del número de página.

Purgatory: you can't make an omelette without breaking eggs (lagers, concentration camps, and the rest). Then paradise ... then heaven ... then Utopia. (WS 53)

Como en *Under my Skin*, es la de Doris Lessing una narración salpicada de anécdotas, de recuerdos repentinos que interrumpen la narración cronológica, de digresiones sobre los temas más diversos (el mundo del teatro, de los editores, la locura, o el sexo), de cartas que se sacan de los archivos polvorientos. Su tono fresco e informal, casi conversacional, nos hace imaginar el libro como una larguísima conversación delante de una taza de té de la Doris Lessing anciana, sabia, encumbrada y experta en la vida, con la mujer que pasea casi a tientas por la sombra de la treintena, ese puente entre la juventud y la madurez; esa década plena y definitiva en la vida de cualquier mujer, pero también tremendamente difícil en la vida de una madre soltera sin unos ingresos seguros, y tocada por la experiencia del desamor.

Es siempre una narración llena de sinceridad, de transparencia que no admite dobleces ni ambigüedades al expresar opiniones casi prohibidas en una década de los 90 anodina y apolítica, o al confesar sus propias contradicciones y dudas. Como si estuviera de vuelta de todo, tampoco titubea Lessing al desmitificar algunos de los grandes estandartes representativos de la Gran Bretaña rebelde de los años 50, como los "Jóvenes Airados" (grupo en el que ella estaba incluida), el feminismo (cuando roza el fundamentalismo), o la desmedida obsesión por lo freudiano. Veamos sólo uno de los comentarios-dardo que lanza, cargado de su mordaz ironía, contra las feministas exacerbadas:

Like Victorian ladies ..., contemporary women scream or swoon at the sight of a penis they have not been introduced to, feel demeaned by a suggestive remark, and send for a lawyer if a man pays them a compliment. And all this in the name of equality of the sexes. (WS 165-66)

"This business of 'finding who I am' has always left me wondering" (WS 15), admitía la escritora al principio de su autobiografía. Y sin embargo, el lector pasa páginas y páginas conociendo al personaje público; leyendo historia de una generación; aprendiendo pasados políticos, descubriendo un Yo colectivo, representativo de la intelectualidad más progresista de la posguerra, pero ávido de llegar a un atisbo del interior de la mujer que fue Doris Lessing; de la mujer que amó (por vez primera) hasta el delirio a Jack; la mujer que tuvo que aprender a ser madre en la soledad; la que necesitaba psicoanalizarse con la "Mother Sugar" real, para mantenerse cuerda; la que fue amiga y compañera de piso de una mujer polaca (Joan Rodker) a la que ficcionalizó en la figura de Molly, en "Free Women". Quizás la única concesión que hace a la transmisión de su Yo más privado es cuando confiesa su alcoholismo con una frase tan tajante como "the middle-aged woman

who slides into drinking, feeling abandoned, unloved, unwanted. This is what I had become ... that was what I was, an alcoholic” (WS 262-3). Pero incluso esta confesión rápidamente es desviada hacia un uso metaautobiográfico, y le sirve a su autora para hacer un comentario sobre los inconvenientes que puede acarrearle al autobiógrafo sacar a la luz datos tan íntimos como el mencionado, por lo que a menudo los escritores optan por ocultarlos.

En todo caso, parece que el Yo escribiente, consciente de la avidez del lector por adentrarse en la verdadera mujer (no en vano hemos seguido su rastro a lo largo de las páginas de *Under My Skin*), nos remite, esta vez, a *The Golden Notebook*, a la Anna Wulf que era una generalización de ella misma, porque es allí donde ya dejó plasmada toda su “energía emocional” (WS 156):

The Golden Notebook's fuel was feelings of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy —rather, I had been dragged by *my* emotional needs.... Peter, the third and last child, was growing up. Loss, departures, the ending of dramas begun long ago, the need for drawing lines —*finis*. All this dynamic energy went into *The Golden Notebook: emotional* energy, which is so much stronger than we think. (WS 306, 308).

No piense el lector, pues, encontrar ahora una autobiografía como búsqueda, como autodescubrimiento de uno mismo; que era lo que encontrábamos en *Under My Skin*. Es, más bien, una reafirmación y defensa de sus ideas; una especie de *apologia pro vita sua* para los que la “tomaron por estúpida” (WS 324) cuando se convirtió al Sufismo al final de los años cincuenta. En efecto, nos encontramos ante una autobiografía estructurada, al más puro estilo de las confesiones espirituales masculinas, en torno a un proceso de conversión: conversión del ateísmo y comunismo al más feroz independentismo y a la espiritualidad transcendentalista que descubrió en las religiones orientales primero y en el maestro Idries Shah después: el “camino” que le llevó hacia su “real life” (WS 323).

Así pues, como la propia Lessing una vez más nos envía nuevamente a su ficción, vayamos allá para buscar esa “emotional energy”. Lessing empezó a escribir al final de los años 1930, pero su primer libro (*The Grass is Singing*, 1950) no apareció hasta que se estableció en Londres, que es cuando se abre este volumen. El estilo de sus primeras novelas era realista y, de hecho, Lessing reconoció en un principio su deuda con el realismo y con la novela del siglo XIX, y mostró, implícita o explícitamente, su acuerdo con la definición lukacsiana del realismo como un movimiento progresista, y con la consideración de la novela del XIX como la máxima expresión del individuo en relación con la colectividad, y con las dimensiones sociales de la personalidad (Lukács 1957).

Posteriormente abandonaría esta creencia, pues pasó a opinar que su definición de lo real es demasiado estrecha, y que su preocupación por las categorías y las

distinciones sociales ocultaban, en lugar de revelar, la fuerza motor de la vida humana. El momento crucial de su carrera llegaría cuando interrumpió su serie *The Children of Violence* para escribir *The Golden Notebook* en 1962. Este libro rompió con su adhesión al realismo y transformó la naturaleza de su escritura. De manera indirecta, nos explica el porqué de este alejamiento del realismo en *Walking in the Shade*, en un párrafo que constituye toda una clase de teoría literaria:

Once, all our storytelling was imaginative, was myth and legend and parable and fable, for that is how we told stories to and about each other. But that capacity has atrophied under the pressure from the realistic novel, at least to the extent that all the imaginative or fanciful aspects of storytelling have been shuffled off into their definite categories. There are magical realism, space fiction, science fiction, fantasy, folklore, fairy stories, horror stories, for we have compartmentalized literature as we do everything. On one side realism—the truth. On another, in another box, imagination—fantasy.... When in the realistic novel that other dimension forces its way in, because it has to come in somewhere, then often it is admitted in the shape of madness. (WS 307)

Como atendiendo a este afán por romper con los compartimentos estancos, por fundir géneros, por entrar en esa “locura” que se aparta del realismo, Lessing escribió un libro en que una sección es una novela realista, mientras que el resto sugiere la inadecuación de tal acercamiento. Se convirtió en un texto fundamental en el desarrollo de la novela del siglo XX. Su directo reconocimiento de la sexualidad femenina, su expresión de una sensibilidad estresada, su fluidez estilística, la convirtieron en un punto de referencia para los que buscaban una literatura que reconociera unas nuevas prioridades personales, sociales y literarias, que llevaran a la novela hacia nuevos territorios.

Lessing siempre ha sido muy explícita respecto a los objetivos que persigue su escritura. Y su “poética” se encuentra resumida en el Prefacio al *Golden Notebook*, donde también ha expresado que el deber ético del escritor es colaborar con el viejo sueño del hombre libre para tratar de evitar la pesadilla del cataclismo. Lessing insiste en esta responsabilidad del escritor, la de representar a la multitud silenciosa e inarticulada:

Nothing is personal, in the sense that it is uniquely one's own. Writing about oneself, one is writing about others, since your problems, pains, pleasures, emotions -and your extraordinary and remarkable ideas- can't be yours alone. The way to deal with the problem of “subjectivity”, that shocking business of being preoccupied with the tiny individual ... is to see him as a microcosm and in this way to break through the personal,

the subjective, making the personal general, ... transforming a private experience ... into something much larger.⁸

Como también había dicho ya en *Under My Skin*, para Lessing esta es la manera de evitar la falsedad de ver al individuo como una criatura aislada, perdida y solitaria por un lado, o al estilo del pensamiento socialista doctrinario de los años 50, como un “hombre colectivo con una consciencia colectiva”. El escritor debe encontrar el punto medio entre estas dos visiones, y esto ha sido siempre el principio que ha informado a su ficción. Ese equilibrio lo busca también en *Walking in the Shade* con un constante uso del pronombre “we”, con constantes alusiones a “my generation”, pero, sobre todo, cuando interrumpe repentinamente la narrativa lineal y centrada en un Yo personal, con unos párrafos escritos en letra cursiva, que describen de forma objetiva y con un estilo casi periodístico “The *zeitgeist*, or how we thought then”, en un intento de interrelacionar su experiencia personal con el espíritu de una época; de presentarse como parte hacedora de esas tendencias.

The Golden Notebook precedió, y de alguna manera inició el Movimiento de Liberación de la Mujer. Ha sido la novela más influyente escrita por una mujer en nuestro siglo. Tras su publicación, las mujeres lectoras se reconocían a sí mismas en el libro. “Después de años de espera, nos presentaron una novela cuya protagonista era una intelectual, una activista política, una artista, además de amante y madre - una mujer”. “Y sin censura: amor, política, hijos, sueños, conversación íntima. El primer Tampax en la literatura mundial” (Greene 1991: 106).

Pero la novela también presentaba problemas para algunas mujeres lectoras, sobre todo porque los retratos femeninos se prestan a distintas interpretaciones. Si Ellen Brooks describía la imagen de las mujeres de Lessing como “la más completa y acertada de la toda la literatura”, y Margaret Drabble dijo que “es un documento en la historia de la liberación femenina” (Greene 1991: 107-08), Elaine Showalter argumentaba que Lessing está lejos de presentarnos una auténtica perspectiva femenina (Showalter 1984: 308-09). La propia Lessing nos narra, no sin cierta incredulidad e ironía, algunas de estas reacciones en *Walking in the Shade*:

Then feminists discovered the book, in Britain, in the States, in Scandinavia, and it became the “Bible of the Women’s Movement”. A book that had been planned so coolly was read, I thought, hysterically. The extremest example of this was when, in Sweden, an actress came up to me: ‘I never read anything but the Blue Notebook—oh no, it belongs to me; it has nothing to do with you’. (WS 312)

⁸ *The Golden Notebook* (London: Paladin Grafton Books) 13. Las siguientes referencias a esta edición aparecerán en el texto, con las siglas GN, seguidas del número de página.

Como la autora nos explica en el Prefacio del libro, *The Golden Notebook* tiene un armazón o marco llamado "Free Women", novela corta convencional narrada en tercera persona, que puede sostenerse por ella misma. Pero está dividida en cinco partes y separada por los cuatro períodos de los cuatro diarios: negro, rojo, amarillo y azul. Los diarios los redacta Anna Wulf, la protagonista de "Free Women". Escribe cuatro diarios pues, según ella, los asuntos deben separarse unos de otros, a fin de evitar el caos, la deformidad, el fracaso. Los diarios terminan a causa de presiones internas y externas, pero una vez terminados, surge de sus fragmentos algo nuevo: "El cuaderno dorado".

La necesidad de Anna de dividir su vida en las cuatro áreas que los cuadernos reflejan, resulta de la diversidad de sus actividades como "mujer libre", socialista, ser privado, y escritora, y de la naturaleza problemática de su experiencia en cada área. En definitiva, Lessing se estaba adelantando a las relecturas que harían las feministas francesas unos años más tarde del sujeto dividido lacaniano. Después de Lacan, la vieja noción del "Yo" ha quedado redefinida como un constructo ilusorio del ego, como una ficción, un fantasma, y ha sido desplazado por el nuevo concepto del "sujeto" siempre dividido, siempre en proceso de autoconstitución a través de sus otros. En este sentido, *The Golden Notebook* podría leerse como la "autoginografía" (Stanton 1984) de Anna Wulf, en tanto en cuanto sus cuatro cuadernos dramatizan la alteridad fundamental y la no-presencia del sujeto, incluso cuando éste se está autoafirmando discursivamente y está luchando por una siempre imposible autoposesión.

El Cuaderno Azul que "intenta ser un diario" está lleno de tristeza; la tristeza del amor y las relaciones fallidas con hombres fundamentalmente ególatras (Jack y Clancy, en la vida real de Doris Lessing, según aparecen en *Walking in the Shade*). El Rojo, "que trata de política", es un recuento de la promesa Comunista y de su posterior decepción con el Marxismo (tema fundamental de *Walking in the Shade*). El Cuaderno Negro tiene que ver con Anna Wulf la escritora, pero es también el relato de las experiencias de Anna en Africa, similares a las de Martha Quest, y a las de la Doris de *Under My Skin*, cargadas de tensiones entre hombres y mujeres, blancos y negros. El Cuaderno Amarillo en el que Anna inventa historias basadas en su experiencia, es, después de todo, un intento de escapar de su propia realidad. Para ello, Anna bosqueja, dentro de este cuaderno, una novela titulada "The Shadow of the Third", cuyos protagonistas, Ella y Paul, son los dobles de ella misma y de Michael, su amante que la abandonó. En definitiva, la distancia entre "la piel" y "el corazón", entre el Yo interno y la mujer que el mundo ve (por si nos habíamos olvidado de "Tigger"), crea una especie de esquizofrenia que se evidencia en esa necesidad que siente Anna de dividir su experiencia, esta vez, en cuatro cuadernos.

La inmensa red estructural que constituye *The Golden Notebook* incorpora las confusiones políticas, psicológicas y relacionales que deforman las vidas de las personas en el siglo XX, sobre todo de las mujeres. Y la forma de la novela

representa estas confusiones, esta incapacidad de la mente moderna, sobrecargada de información, de concentrarse a pensar durante largo tiempo en algo concreto. Realmente, como novela, “Free Women” no aporta gran cosa, por no decir que es floja, incompleta, convencional, e insulsa. Pero es así intencionadamente. Los cuadernos son mucho más ricos y elaborados que “Free Women”, de la misma manera que nuestro interior es más rico que nuestro Yo externo, o que la experiencia es más rica que el arte. Es en los cuadernos donde Anna describe sus años en África, y sus sentimientos ante el racismo; su cambiante compromiso con el Partido Comunista, y su relación con los hombres. Es en el Cuaderno Amarillo donde Anna inventa la historia de Ella, que es ella misma, y es en el Cuaderno Azul donde Anna escribe su diario, donde aprendemos que se psicoanaliza con Mother Sugar (Mrs. Sussman en la vida real, según aparece en *Walking in the Shade*), donde utiliza metaficción al comentar sobre la naturaleza de la literatura, y donde ocurren las escenas climáticas de neurosis, de desesperación y de renacer, en su relación con Saul. Y es en el Cuaderno Dorado donde Saul se marcha, habiéndole dejado, sin embargo, la primera línea de su novela, que sacará a Anna de su parálisis para escribir. Es decir, es en los cuadernos donde, ya nos lo decía Lessing, descubrimos la “energía emocional” de su creadora.

Uno de los temas centrales de la novela es el del colapso: derrumbarse es curarse a uno mismo de las falsas dicotomías y divisiones más íntimas. Sin embargo, Lessing se lamentaba de que fue tildado de ser un libro sobre la guerra de los sexos. Las mujeres, por su parte lo consideraron un arma utilizable en dicha guerra, por lo que la autora quiso siempre dejar claro que esta novela no fue un toque de clarín en pro de la liberación femenina, y, de hecho, *The Golden Notebook* sugería, a través de ciertas notas de desilusión, que la “mujeres libres” no eran tan libres, después de todo. Las mujeres libres de Lessing, como lo fue su propia creadora según se autorretrata en *Walking in the Shade*, son marxistas que creen entender cómo la opresión de las mujeres está conectada con la lucha de clases, que tienen una profesión e hijos, y que viven solas e independientes, pero son criaturas fragmentadas y desesperadas, todavía encerradas en su dependencia de los hombres. Que Anna Wulf no es un modelo de fuerza y de independencia feminista, está claro; es más, ella misma lo admite constantemente. Recién salida de una relación dolorosa con un hombre que la ha abandonado por la seguridad de su matrimonio acabado, Anna se encuentra hecha pedazos y dando constantes muestras de que el título “Free Women” es tan irónico como esta afirmación:

Both of us are dedicated to the proposition that we're tough.... I mean—a marriage breaks up, well, we say, our marriage was a failure, too bad. A man ditches us—too bad, we say, it's not important. We bring up kids without men—nothing to it, we say, we can cope. We spend years in the Communist Party and then we say, Well, well, we made a mistake, too bad. (GN 66)

Porque la verdad es más bien otra, como termina reconociendo Anna:

Why do our lot never admit failure? Never. It might be better for us if we did. And it's not only love and men. Why can't we say something like this—we are people ... who were so powerfully part ... of the great dream, that now we have to admit that the great dream has faded and the truth is something else—that we'll never be any use. (GN 66)

Anna utiliza el “we” en estas citas para incluirse a ella misma siempre en relación a su amiga Molly, con la que comparte piso. Molly es una presencia casi tan constante como la propia Anna, podríamos decir incluso que Anna se define a sí misma a través de su relación con su amiga, lo cual nos lleva a reflexionar sobre otro rasgo recurrente en la autobiografía femenina: el de la “otredad”.⁹ El énfasis que la psicóloga Nancy Chodorow puso en la naturaleza relacional de las mujeres informó gran parte de la teorías de la diferencia de los años 80. Recordemos que Chodorow argumenta que el niño se define a sí mismo como macho de forma negativa —en términos de diferencias con su primer cuidador, la madre. Pero cuando adquiere autonomía al salir de la simbiosis madre-hijo, su complejo de Edipo sella su separación de la madre y su adopción del rol del padre. A partir de entonces se ve a sí mismo como activo, independiente, individual y valorado por su familia y su sociedad. La niña, en cambio, en un principio conforma su identidad genérica de forma positiva, al ser como su madre, con la que también sufre la misma simbiosis que el niño. Pero si durante la fase edípica el niño aprende a reprimir el amor por su madre, a separarse de ella, y a identificarse con el padre, las niñas, por el contrario, mantienen el vínculo primario con la madre incluso al pasar a la fase preedípica a la edípica. Así pues, durante su crecimiento, las niñas se definen a sí mismas como una continuidad de los otros, conteniendo su experiencia del yo unos límites más flexibles y más permeables. Chodorow sugiere que lo que conduce a esta percepción distinta del Yo en los hombres y en las mujeres radica, precisamente, en la diferencia de las relaciones madre-hijo y madre-hija.

Como resultado, las mujeres desarrollan capacidades nutricias, de dependencia y adhesión, mientras que las de independencia y autonomía son más difíciles de lograr. A lo largo de la vida, el Yo de las mujeres se define en términos de relaciones sociales, creando una continua fusión entre el Yo y los otros. Estos rasgos, concluye Chodorow, tienen importantes influencias en la escritura, especialmente la autobiográfica. Entre las seguidoras de Chodorow podríamos citar a Mary Mason, quien, entre otras, también afirmó que la identidad femenina se proyecta en las autobiografías de mujeres por medio de “la estrategia del otro”, es decir, la mujer llega a un descubrimiento y a un entendimiento de sí misma a través de su lugar en un contexto más amplio, o a través de las historias de los otros.

⁹ Rasgo que también ha sido desacreditado por fundamentarse en una visión esencialista del “universal” Mujer (ver nota 3).

Pues bien, si el autorretrato de Anna Wulf en la novela obedece a esta naturaleza relacional, no puede decirse lo mismo de la Doris Lessing autobiografiada en *Walking in the Shade*: es ésta una mujer sola deambulando de aposento en aposento y de oficina del Partido en Inglaterra a oficina del Partido en Rusia, en un mundo principalmente poblado de hombres intelectuales; y el afán por transmitirnos un “Yo colectivo público e histórico, fuerte e independiente —y, por ende, “masculino”, según las taxonomías tradicionales (Jelinek 1980)— erradica toda posibilidad de presentar naturalezas relacionales esencialmente femeninas (de hecho su amiga Joan, “Molly” en la ficción, apenas aparece mencionada al principio del libro, para desaparecer de escena inmediatamente).

Pero volvamos a Anna. A partir del oscuro comienzo que leíamos en las citas anteriores, Anna logra aceptarse a sí misma tal y como es; logra entender que cada uno debe vivir su propia vida a su estilo; logra amar a otro hombre que no es Michael, y logra curar su parálisis para escribir. En definitiva, *The Golden Notebook* es una novela sobre el cambio, y su narrativa nos muestra el proceso real de ese cambio; un proceso lleno de retrocesos, de altibajos, de recaídas en la neurosis y en las viejas obsesiones, pero Anna evoluciona en su proceso de autocomprensión, logrando sobrellevar todos los roles que tiene que desempeñar: madre, trabajadora política, escritora, amante, amiga, y mujer.

Es más: todas las variaciones narrativas que encontramos en el libro (cartas, diario, reseña, parodia, relato, guión de cine, artículo periodístico, sinopsis), así como otras variaciones tipográficas que se describen, como tachones, manuscritos, líneas negras, asteriscos, paréntesis, recortes pegados sobre las hojas de los cuadernos, forman un pastiche, un palimpsesto que proyecta la multiplicidad de la personalidad y de la verdad (también podríamos hablar de “collage” en *Walking in the Shade*: narrativa lineal interrumpida por inserción de cartas, fragmentos de diario, un recorte de periódico, los fragmentos de *zeitgeist* en letra cursiva). Cabría a este respecto hacer una lectura bakhtiniana de la “heteroglosia” que despliega Lessing en su multiplicidad de voces, ya que, como opina Mae Henderson (1989), la teoría de Bakhtin permite crear un puente entre la psique, el lenguaje y la interacción social. Dicha lectura pondría en evidencia una vez más que Lessing percibe el sujeto, y así lo expresa, como ineludiblemente dialógico, heterogéneo, multívoco. Por eso ha estado toda su vida dividiéndose entre la Martha de su primera ficción y la Doris-Tigger joven de su primera autobiografía; o entre la Anna-Ella de su ficción más experimental y la Doris Lessing madura y desencantada de *Walking in the Shade*.

Somos seres múltiples y fragmentados; y Anna está en lo cierto al describirse o intentar encontrarse en cuatro cuadernos distintos, porque los dos grandes temas, según revela Lessing en su propio prefacio, son la unidad y la fragmentación. El Cuaderno Dorado sería el intento de reunir todos los fragmentos y aprender a convivir con ellos, como le responde Anna a Saul en el siguiente diálogo:

He said: 'Why do you have four notebooks?' I said: 'Obviously, because it's been necessary to split myself up, but from now on I shall be using one only'. I was interested to hear myself say this, because until then I hadn't known it. (GN 521)

3. CONCLUSIÓN: DORIS LESSING, MARTHA QUEST, ANNA WULF

Lessing ha sabido reflejar en sus dos autobiografías toda su carrera literaria. Así, la primera autobiografía, más lineal y cronológica, el autorretrato más íntimo y personal, más tradicional dentro del género autobiográfico, nos remite a la primera Lessing realista de *The Children of Violence*, para buscar allí las "verdades sociales" o el retrato históricamente colectivo, a través de Martha Quest. La segunda entrega de su autobiografía, más experimental, más transgresora en forma y contenido, más colectivamente analítica, centrada en el Yo histórico, político, público y profesional, más que en el privado, nos envía al también experimental y rompedor *Golden Notebook*, donde, en cambio, debemos buscar las "verdades emocionales" a través del retrato del sujeto dividido, íntimo y polivalente de Anna-Ella, para completar el retrato panorámico de un Yo también dividido.

Cada etapa de la vida, como cada edad, exige su perspectiva: no se puede escribir de la misma manera sobre una niña que se hace mujer en Africa, que parece requerir más bien la estructura tradicional del *bildungsroman*, que sobre una escritora y activista política ya madura, que ha iniciado una nueva vida en otro escenario más cercano a los lectores. El segundo personaje, seguramente, despierta un interés más históricamente implicado y más analítico que el primero. En cambio, aquella niña que se hizo mujer, al ser un personaje más lejano en el tiempo y en el espacio del Yo escribiente, claramente le incita a un fisgoneo más narcisista; más subjetivamente recóndito y egocéntrico.

Por otra parte, el neohistoricismo nos ha aconsejado que no debemos olvidar tomar en cuenta las circunstancias materiales de las vidas que producen los textos, así como el proceso de producción y circulación de los mismos, puesto que la literatura también es un producto de consumo. No es mi intención en absoluto investigar las cuestiones de *marketing* que rodean al fenómeno Lessing, pero no cabe duda de que algunas de estas diferencias claras y obvias entre los dos volúmenes de la autobiografía pueden, en parte, atribuirse a las circunstancias externas o de producción. Escribir *Under My Skin* fue una decisión voluntariamente tomada por Lessing. Obedecería, pues, a una de esas "ocasiones o situaciones" descritas por Albert Stone (1982: 19-20) en las que se han encontrado tantos autobiógrafos modernos, y sobre las que han hablado metafóricamente o literalmente. Sería ésta la situación "de un hombre anciano" (nótese el masculino) que vuelve la vista atrás, hacia su larga carrera y su historia personal para recapturar su pasado, escapando de los arrolladores cambios culturales. Es esta ocasión la más común en la literatura del Yo occidental. Bien, esta "mujer anciana" no escribe su autobiografía para

promocionar sus logros profesionales, pero sí para buscarse en su infancia y juventud; para escudriñar su pasado más distante; para identificar las dimensiones humanas de quién es ella y cómo ha llegado a ser quien es. Por otra parte, en este rastreo personal del primer volumen, Lessing retrata, en su mayor parte, a personajes ya desaparecidos, o no célebres, y por lo tanto puede hurgar con menos precaución en intimidades domésticas y en los rincones más profundos y secretos de su memoria a sabiendas de que no va a perjudicar a nadie con sus confesiones.

Caso muy distinto es *Walking in the Shade*, volumen ya de encargo y escrito con menos estímulo o impulso personal que el primero. Estamos ya en 1950. Lessing ya está en Londres; empieza a ser conocida; a codearse con personajes célebres de la vida política e intelectual inglesa todavía hoy vivos. Ha de ser cauta con las confesiones íntimas, pues podrían traerle problemas. Decide, pues, adoptar el punto de vista de la narradora objetiva, panorámica, reportera crítica de una realidad que ha vivido desde dentro, pero evitando en todo momento que el objetivo de su cámara se adentre “bajo su piel”. Desde luego, no es la de Lessing en este segundo volumen una “retórica de la justificación”,¹⁰ en todo caso una “retórica de la autoproclamación”; no favorece Lessing el ámbito privado o doméstico para esconder humildemente el ámbito público o profesional; antes bien, utiliza su autobiografía “impersonal” para intercalar constantemente afirmaciones categóricas y arriesgadas sobre la política y la historia de los años 50, o sobre la literatura propia y ajena; y se autorretrata como una mujer fuerte y segura de sí misma, en un mundo de hombres. El libro, en definitiva, resulta ser un trozo de historia cultural inteligente y ameno, aunque el retrato de la Doris Lessing valiente e implicada, construido en un lienzo de cientos de incidentes, afirmaciones, anécdotas, personas y lugares, al final resulta más sustancioso que la verdadera mujer (la que apareció retratada como Anna Wulf en la ficción).

Seguramente por eso Doris Lessing ha anunciado públicamente en la prensa que no habrá un tercer volumen, aunque ya lo tenía contratado: tendrían que aparecer en él demasiadas personas hoy vivas y demasiadas experiencias personales que una

¹⁰ Patricia Meyer Spacks (1980) escribe en su ensayo sobre Emmeline Pankhurst, la sufragista inglesa; Dorothy Day, la radical fundadora del *Catholic Worker*; Emma Goldman, la anarquista; Eleanor Roosevelt y Golda Meir, es decir, todas ellas célebres personajes públicos; y observa cómo, sin embargo, en sus narrativas revelan incertidumbres sobre su identidad personal y, en cierto modo ocultan el tema de sus logros profesionales. Tampoco enfatizan estas mujeres su propia importancia, a pesar de escribir en un género que implica autoafirmación y autoexhibición. En lugar de utilizar sus causas ideológicas o políticas para agrandar su sentido del Yo, estas mujeres parecen disminuir su ego al presentarlas. Spacks habla del uso de una “retórica de la incertidumbre” y opina que, paradójicamente, utilizan la autobiografía como una forma de autonegación, porque, aunque narran una historia de notoriedad inusual en las mujeres, al final rehuyen la autoafirmación. Por su parte, Elizabeth Winston (1980) utiliza el término de “retórica de la justificación” al hablar de autobiógrafas del pasado que, en su afán de ser modestas, humildes, y de no invitar a la publicidad, mitigan su sentimiento de culpa por triunfar en los roles “masculinos” de ganarse la vida como personajes públicos y como conocidas escritoras, escondiéndose tras una fachada de femineidad convencional.

escritora eminente pero tremendamente discreta, de casi ochenta años, no puede permitirse el lujo de desvelar.

“I used to walk in the shade, my blues on parade/ Now this rover crossed over to the *sunny side* of the street”, los versos que actúan de prefacio a *Walking in the Shade*, y que han inspirado su título, retratan a la perfección a esos dos Yoes que conviven en toda autobiografía. Y desde la perspectiva que da el lado soleado, Lessing nos hace una brillante demostración, en sus dos autobiografías, de cómo “la diminuta sombra de una sensación..., unos años más tarde puede convertirse en una avalancha de revelaciones sobre uno mismo, sobre otros, sobre una época” (WS 152).

REFERENCIAS

- Bloom, Lynn Z. 1980: Heritages: “Dimensions of Mother-Daughter Relationships in Women’s Autobiographies”. *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Eds. Cathy N. Davidson and E.M. Brower. New York: Frederick Unger. 291-304.
- Brodzki, Bella and Celeste Schenck, eds. 1998: *Life/Lines: Theorizing Women’s Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chodorov, Nancy 1980: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Coe, Richard N. 1984: *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven and London: Yale University Press.
- Durán, Isabel 1992: *Autobiografía: Versiones femeninas en la literatura norteamericana del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense.
- Greene, Gayle 1991: *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Friedan, Betty 1983 (1963): *The Feminine Mystique*. Hamondsworth: Penguin.
- Friedman, Susan Stanford 1993: “Spatialization: A Strategy for reading Narrative”. *Narrative*: 75-86.
- Fullbrook, Kate 1990: *Free Women: Ethics and Aesthetics in Twentieth century Women’s Fiction*. London: Harvester.
- Gilmore, Leigh 1994: *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press.

- Henderson, Mae Gwendolyn 1989: "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition". *Changing Our Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*. Ed. Cheryl A. Wall. Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hidalgo, Pilar 1995: *Tiempo de Mujeres*. Madrid: Horas.
- Jelinek, Estelle ed. 1980: *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington, Indiana University Press.
- Lessing, Doris 1966 (1952): *Martha Quest*. St. Albans: Panther.
- 1966 (1958): *A Ripple from the Storm*. St Albans: Panther.
- 1962: *The Golden Notebook*. London: Paladin Grafton Books.
- 1985 (1963): "To Room Nineteen". *The Norton Anthology of Literature by Women*. Eds. Sandra Gilbert and Susan Gubar. New York: Norton: 1881-908.
- 1995: *Under My Skin*. Londres: Flamingo.
- 1998: *Walking in the Shade*. London: Flamingo.
- Lukács, Georg 1972 (1957): "The Ideology of Modernism". *20th Century Literary Criticism*. Ed. David Lodge. London: Longman. 474-87.
- Mason, Mary G. 1980: "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. Olney. Princeton: Princeton University Press. 207-35.
- Showalter, Elaine 1984: *A Literature of Their Own*. London: Virago.
- Smith, Sidonie 1987: *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, Sidonie and Julia Watson, eds. 1998: *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Spacks, Patricia Meyer 1980: "Women's Stories, Women's Selves". Jelinek 112-32.
- Sprague, C. 1987: *Re-reading Doris Lessing*. University of North Carolina Press.
- Stanton, Domna C. 1984: "Autogynography: Is the Subject Different?" *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Ed. Domna Stanton. New York: New York Literary Forum. 3-20.
- Stone, Albert E. 1982: *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of Identity from Henry Adams to Nate Shaw*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Winston, Elizabeth 1980: "The Autobiographer and her Readers: from Apology to Affirmation". Jelinek 93-111.

