Sarah Durham y el dolor del amor en *Love, Again* de Doris Lessing

Sarah Durham and love's pain in Doris Lessing's Love, Again

Carmen GARCÍA NAVARRO

Universidad de Sevilla - Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana
mlm05566@averroes.cica.es

Recibido: 14 de mayo de 2002

Aceptado: 4 de marzo de 2003

RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio sobre la vejez como materia literaria en la novela *Love, Again* (1995) de Doris Lessing. En él se plantea el interés de Lessing por acercarse a dicho tema a través de la protagonista de la obra, una mujer sexagenaria que afronta la llegada de este proceso evolutivo en un momento clave de su trayectoria vital: la vivencia de la llegada del amor otra vez a su vida. Analizaré la representación del modelo de vejez en una de las últimas obras de la narrativa de ficción de Lessing desde una perspectiva que sugiere, por un lado, la necesidad de aceptar lo que al ser humano le es dado experimentar y, por otro, de transgredir ciertos límites impuestos por el entorno social. La visión de la autora sobre el individuo de nuestros días, impregnada de un sereno pesimismo, deja traslucir su compasión por el ser humano y su afán por acercarse a las múltiples facetas de la condición humana.

ABSTRACT

This essay offers a study on ageing and old age as literary matter of Doris Lessing's *Love, Again* (1995). Lessing aims to investigate the topic through the novel's protagonist, an elderly woman who faces the process of ageing in a key moment of her life span: the encounter with love, again. I shall analyze the representation of the old age pattern in one of the last works of Lessing's narrative fiction from a perspective which suggests, on the one hand, the need to accept that which has been given to the individual to experiment in his/her life and, on the other hand, the need to subvert certain social and cultural imposed limits. The author's vision on the contemporary individual, pervaded with a serene pessimism, reveals her compassion for the human being and her interest to approach the many sides of the human condition.

PALABRAS CLAVE

Vejez.
Ancianos.
Mujeres.
Amor.
Subversión.
Valores
culturales.

KEY WORDS

Old age.
Elderly
people.
Women.
Love.
Subversion.
Cultural
values.

SUMARIO 1 Introducción. 2. Perspectivas sobre el paso del tiempo. 3. La subversión.
4. El amor maduro. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

1. Introducción

A lo largo de estas páginas intentaré demostrar que la novela *Love, Again* (1995), de la escritora Doris Lessing, destaca por ser un texto representativo de una literatura que basa parte de su inquietud productiva en la noción de deconstrucción de la obra literaria tal y como ésta se ha conocido hasta hace poco tiempo. En España, distintos autores se han ocupado de estudiar el tema, como han hecho recientemente Isabel Carrera Suárez (2000) o Fernando Galván Reula (2000) en sendas ediciones en las que se afirma que dicha deconstrucción forma parte de un proceso en el que el canon cultural occidental ha visto cómo se ponían en cuestión una serie de principios teóricos, estéticos y formales que no han pasado por alto la creación literaria. Así, la literatura británica reciente sometería a revisión los conceptos que han prevalecido en el constructo cultural de Europa occidental, que hasta hace unas tres décadas se había caracterizado, sobre todo, por la influencia que había ejercido el Modernismo y por la práctica del realismo. Algo similar ha afirmado José M^a Pozuelo Yvancos, diciendo que, frente a la defensa de los valores del canon estético occidental, caracterizado fundamentalmente por la parcialidad, la centralidad y el anglocentrismo, empezaba a advertirse la presencia creciente de textos escritos por autores cuyas obras vindican unos valores que van más allá de los aceptados por el canon (1996).

Por ello, al ocuparme de una obra como *Love, Again*, empezaré diciendo que Lessing contribuye a este desmantelamiento de los valores culturales tradicionalmente aceptados, como sucede en novelas de autoras más jóvenes que escriben en las últimas décadas del siglo XX, como Emma Tennant, Angela Carter, Jean Rhys o Jeanette Winterson. En este sentido, la literatura de Lessing es un ejemplo de voz polifónica que ha permitido abrir el espacio del canon hacia diferencias significativas, entre las piezas del mecano del canon masculinizado, hacia otras perspectivas. Por su parte, María del Mar Pérez Gil (2000) opina que la literatura actual escrita por mujeres aborda el proceso de subversión a través de la ruptura ideológica o estética. Así ocurrió con una obra como *The Golden Notebook* (1962), que rompió moldes desde el punto de vista estético e ideológico. Por lo tanto, creo que en las obras de Lessing, de la misma manera que en las de autoras que pertenecen a una generación posterior, como Angela Carter o la citada Jeanette Winterson, lo considerado subversivo y marginal hasta hace poco tiempo obtiene un tratamiento prioritario, constituyendo ejemplo de lo dicho el tratamiento de la identidad femenina, la relevancia del papel de la mujer en la historia o la identidad sexual. Lo anterior llevaría a cuestionar, con Pozuelo Yvancos (1996), qué se acepta como una parte más del centro cultural dentro de la tradición estética y artística occidental, es decir, qué es y bajo qué criterios se determina lo entendido como muestra de pluralismo y de celebración de la multiplicidad, pero ello conduciría a un debate del que no se ocupan estas páginas. Por lo tanto, lo considerado como subversivo se lleva a cabo mediante la puesta en práctica de una narrativa que se preocupa de buscar formas de expresión y recursos técnicos que permiten dar paso a una literatura que pone en cuestión los universales ideológicos, históricos y estéticos que

han dado forma y razón a una determinada tradición cultural. La aceptación de esos universales es lo que habría propiciado la duración del canon que ahora pone en entredicho la nueva literatura, pero, insisto, que ya había sido desmantelado, al menos en parte, con la presencia de literaturas como la de Lessing.

A lo largo de más de cincuenta años dedicada a la literatura, Lessing manifiesta su posición con respecto a lo considerado legítimo o ilegítimo, estable y establecido, y la lectura de su narrativa sugiere interrogantes con respecto a la representación de la edad, la minusvalía física y psíquica o la identidad sexual. Teniendo en cuenta el contexto europeo, multicultural, en el que Lessing eligió vivir desde que llegó a Inglaterra procedente de Zimbabue en 1949, hay que decir que su percepción de lo que significa una literatura deconstruida puede observarse en la atención que ha prestado desde los inicios de su actividad creadora al impacto que provoca en el subjetivismo de las mujeres el orden social y económico imperante, siendo así que sus personajes femeninos muestran la fragmentación y las tribulaciones que sufren las herederas del sistema patriarcal. Asimismo, Lessing ha dotado a sus creaciones de la presencia de quienes, perteneciendo a una sociedad que recibe la influencia constante de los flujos de la globalización, no ocupan un lugar favorable dentro de ella. Por un lugar no favorable entiendo la posición a la que quedan relegados los sujetos que ven disminuido su desarrollo social, económico y cultural por causas o circunstancias de origen político, social, o de salud física o psíquica. Las implicaciones de los hechos representados en las creaciones de Lessing muestran a personajes, femeninos en su mayoría, cuya necesidad de un ajuste, o la búsqueda de un acomodo, en sus vidas es visto por los otros como una desviación o un alejamiento de la normalidad, sobre todo en el caso de una sociedad tradicionalmente patriarcal, como la europea y occidental. De este modo, al estudiar la ficción narrativa de Lessing se estudiará, en gran medida, la representación de mujeres que cuestionan el significado de su propia subjetividad, todo ello dentro de un discurso en el que la heterogeneidad caracteriza la realidad de una sociedad multicultural y multirracial como la europea. Por lo tanto, la creación narrativa de Lessing afronta un proceso en virtud del cual se impone una distinción entre el componente cultural y el ideológico, lo que lleva a los personajes a dar paso a distintas opciones de vida. Entre estos destaca la trasgresión de valores aceptados tradicionalmente, articulada mediante el acercamiento de la autora a las relaciones entre mujeres (*Martha Quest*, *The Diaries of Jane Somer*, *The Summer Before the Dark*, *Love, Again*, entre otros ejemplos), al papel de las mujeres en el mundo laboral (las dos novelas integrantes de la serie *The Diaries of Jane Somer*, *Love, Again*), los modos de vivir el amor (*The Diaries of Jane Somer*, *Love, Again*), o las nuevas exigencias del compromiso político, que tiende a privilegiar el papel del grupo más que la figura individual de un líder (*African Laughter*, *Love, Again*).

A la representación del resquebrajamiento de las estructuras sociales, políticas y culturales, tal y como está reflejado en la obra de Lessing, es a lo que llamo sentido de la deconstrucción en su obra. La autora ha vivido inmersa en este contexto y ha contribuido activamente, junto con autoras que ya se han nombrado más arriba y con otras que cultivan géneros diferentes,

como autoras dramáticas —Caryl Churchill, Charlotte Keatley, Timberlake Wertenbaker— o poetas —Carol Ann Duffy— a que emerjan nuevas formas de entender la expresión artística y su manifestación. Ello puede aplicarse al caso de *Love. Again*, porque mediante el estudio de un personaje como Sarah Durham, que se ofrece como exponente de una aproximación original a la vivencia de la senectud por una causa concreta —la llegada del amor—, se puede verificar la oposición de Lessing a creer que la vejez es un tiempo de marginación para el sujeto. Estudiaré la influencia y las consecuencias del encuentro inesperado, casi a contrapelo, del amor en la vida de una mujer en las puertas de la ancianidad. En todo caso, será interesante discutir si su comportamiento es debido a la intención de la escritora por subvertir modos tradicionales de representar actitudes femeninas hacia el amor o si acaso predomina el interés por presentar personajes femeninos capaces de asumir riesgos y de hacerles frente de modo coherente, cuestión, por cierto, que ha movido a Lessing a buscar matices que enriquezcan, en este sentido, a sus protagonistas femeninas¹.

En una entrevista concedida a la periodista Rosa Montero (1997), Lessing «[...] gruñe: 'Esto es la vejez. ¿se da cuenta? La vejez es la incapacidad para levantarse.'» La autora subraya la dificultad para levantarse como señal inequívoca de la experiencia de la vejez en su propia persona. La dificultad física se impone como un obstáculo que se va haciendo cada vez más presente e insalvable pero que se compensa con la lucidez y, en el caso de la protagonista de *Love. Again*, con la fuerza del recuerdo, con la observación de la realidad y el juicio sereno. Las contradicciones que se generan cuando el individuo constata que ya no es lo que fue hacen que se imponga la reconciliación con las luchas de la juventud y de la edad adulta. Es el momento, igualmente, de enfrentarse con lo que se ha venido anunciando como un declive físico imparable y de consecuencias biológicamente previsibles: la total incapacitación y el adiós definitivo. En esta línea, *Love. Again* permite un acercamiento a la visión del mundo que tiene el mayor, o a la respuesta del anciano ante lo que ve hoy.

Es cierto que se ha producido un cambio en la actitud de la sociedad occidental hacia la persona de edad avanzada y ello queda reflejado en *Love. Again*, teniendo en cuenta que la percepción de la vejez depende de las imágenes que se han ido transmitiendo de ésta. Por lo mismo, forma parte, como un componente más, de lo que constituye las bases de una sociedad, contribuyendo así a la formación de una identidad cultural tanto desde un punto de vista social como individual (Pérez Tapias 2000: 215 y ss.). En distintas culturas, en el anciano se valoraba el cúmulo de experiencias vividas, es decir, la reconstrucción del pasado a través de lo vivido, unido ello a la falta de acción y de apremio porque casi todo está ya decidido y

¹ En mi opinión, esto es claro en el caso de Janna Somers, la protagonista de las dos novelas integrantes de la serie *The Diaries of Jane Somers* (1984), tituladas, respectivamente, *The Diary of a Good Neighbour* (1983) e *If the Old Could* (1984). En ambos textos, Janna se presenta como una mujer que cuestiona el valor ético de su posición privilegiada en la empresa donde trabaja, o que decide no proseguir su relación con el hombre del que está enamorada porque considera prioritario el hecho de realizar la vivencia de su propio camino, caracterizado por una búsqueda de su ser esencial.

concluido. Testigo y transmisor de la herencia del pasado, era el que a menudo podía ayudar al joven a adentrarse en el porvenir. Hoy, sin embargo, y debido a razones que mezclan las apuntadas anteriormente con otras que se derivan de las nuevas necesidades que crea la sociedad actual, así como la cultura de mercado y de la información como símbolos de progreso y de poder, el anciano representa en numerosas ocasiones una obligación de la que los demás tienen que hacerse cargo. Pero no suscita, o lo hace raramente, la admiración de la sociedad que le rodea, porque se rechaza o se repudia desde el olor a viejo a la curva de su espalda, los ritmos a que el cuerpo se ve sometido —distintos al ritmo raramente infalible de la juventud—, o la rutina de los tratamientos médicos y farmacológicos. Todo ello en un mundo en el que el anciano vive una realidad rayana en la marginación sutilmente disfrazada de bienestar familiar y social. De hecho, un autor como Norberto Bobbio ha llamado a esta etapa «*vejez burocrática*» (1997: 24).

En cuanto a la crítica literaria, Margaret M. Rowe (1994) cita un trabajo de Ruth Whittaker en el que ésta alude a Muriel Spark como una de las pocas autoras que se han ocupado recientemente del tema de la vejez: «With the exception of Muriel Spark, there are few writers who have dealt so powerfully with the taboo topic of growing old» (Whittaker, en Rowe 1994: 95). La cita se refiere a la novela *Memento Mori* (1959), en la que Spark escribe sobre la vida de un grupo de ancianos y de las personas que les rodean, la mayor parte de ellas al cuidado de aquellos. En la novela de Lessing el mayor conoce y recuerda, observa y compara entre este tiempo y aquel otro que ya vivió. Como escribe Brian Worsfold al recoger una cita de Vita Fortunati al respecto, es cierto que el interés de un autor o autora por incluir en sus obras de ficción a personajes en proceso de envejecimiento crece a medida que se adentra también en esa etapa vital (Worsfold 2002: 141). Ello podría decirse también de Lessing, pues empezó a ocuparse de personajes ancianos en su novelística cuando contaba sesenta y cuatro años, edad a la que escribió *The Diary of a Good Neighbour*. Cabría citar también, dentro de la nómina de autoras que han escrito sobre la ancianidad en los personajes de sus textos, a Flora Nwapa, nigeriana que publicó en Londres dos de sus más conocidas novelas, *Efuru* en el año 1966 e *Idu* en 1970. Acuden también a esta cita en la que pretendo enumerar brevemente parte, al menos, del espectro de obras literarias en las que la senectud es tema central, otros nombres, como Anita Brookner, que con sus novelas *A Start in Life* (1983) y *Brief Lives* (1999) se aproxima, en sus intenciones, a Lessing en el tratamiento de la vejez, intentando no «to idealise or tamper with the stereotypes of old age» (Zamorano 2002: 164). Por su parte, Fay Weldon ha ofrecido una visión de la vejez en *Rhode Island Blues* (2000), en la que la temática gira en torno a la relación entre una mujer de treinta años y su abuela. Como puede apreciarse, existe la posibilidad, pues, de enmarcar a Lessing en un grupo de autoras de diversa procedencia que escriben o publican sus obras en Inglaterra a partir de los años cincuenta y que, a medida que experimentan en carne propia los avances y experiencias de la vejez, plasman en sus textos sus inquietudes sobre ese tiempo de la biografía evolutiva del sujeto. Por lo que respecta a *Love, Again*, es todavía escaso el número de estudios críticos que se han ocupado de esta novela. Rosario Arias se ha

referido a ella en su estudio *Madres e hijas en la teoría feminista* (2002)², Roberta Rubenstein ha aportado su artículo, «*Love, Again: Doris Lessing and the Erotics of Loss*» (1996)³, y quien estas páginas escribe ha hablado sobre el tema en otro lugar⁴. Por lo demás, Lessing ha expuesto y ha comentado algunos aspectos del texto en una entrevista incluida en el libro de Cathleen Rountree (1999)⁵.

2. Perspectivas sobre el paso del tiempo

Empezaré exponiendo la idea en la que se engloba el contenido de uno de los temas principales de la novela: la constatación del paso del tiempo sobre el individuo y su reflejo en la mirada a sí mismo a través no sólo de los propios ojos sino también a través de los demás.

Por medio de la presencia de Sarah Durham, la novela se convierte en una profunda indagación por lo más sublime y lo más indigno que puede habitar el corazón y la mente de los sujetos, que se entregan, sufren, se reservan o se esconden de sí mismos y de los otros, siendo el amor una de las variables que les mueven a actuar con el más dispar de los comportamientos. En la novela se articula un encuentro con el amor y con la vejez: una mujer muy mayor sale al paso del lector, que debe olvidar ideas preconcebidas y posibles prejuicios de índole cultural diversa, a quien invita a avanzar por un texto repleto de reflexiones sobre el paso del tiempo y el dolor que trae consigo el amor, desde una perspectiva con un marcado carácter desenfadado y lúdico al principio, para desembocar en una muestra de realismo acendrado no exento de crudeza⁶.

Un elemento que proporciona un carácter coherente a *Love, Again* es la presentación del personaje principal, Sarah, en las puertas de la ancianidad, tema que Lessing recoge como materia literaria principal de la novela. Sarah trabaja como directora, guionista y traductora en la compañía de teatro independiente «The Green Bird», ubicada en Londres. El montaje *Julie Vairon* es una adaptación de la vida de la pintora y compositora del mismo nombre. Según es dada a conocer por medio de la mujer mayor, Vairon representa al sujeto destructor del discurso hegemónico desde el momento en que llega a Europa occidental, concretamente a las costas de la Riviera francesa, procedente de las colonias. La joven Vairon vivió entre el final del siglo XIX y el comienzo del XX: compositora además de pintora y escritora, de color, madre de un hijo sin haberse casado, vivirá sola tras la muerte de su madre en una pequeña casa en los bosques, apartada del núcleo de población receptor más próximo, habiendo mantenido una historia de amor con el hijo de una de las familias más influyentes del lugar, los Rostand. Julie

² Véase Arias (2002)

³ Véase Rubenstein (1996)

⁴ Véase García (2001)

⁵ Véase Rountree (1999)

⁶ A Lessing le han interesado las razones que mueven a los individuos a enamorarse. La autora se ha preguntado por qué se produce la aceptación del sufrimiento que traen consigo el enamoramiento y la vivencia de la relación amorosa. Según Lessing, este motivo la impulsó a profundizar en el caso de Sarah con respecto a Bill y, avanzada la novela, con respecto a Henry.

rechazará más tarde la propuesta de matrimonio de un hombre maduro que encarna el ideal masculino de honorabilidad y respetabilidad. La subversión de Julie es imperdonable a ojos de los habitantes del pueblo. Sin embargo, al cabo de un siglo se le rinden homenajes y se representa su vida en una exitosa obra de teatro en la que se mezcla texto literario y texto musical. Pero al hablar del carácter subversivo no se puede pasar por alto la presencia de ese mismo rasgo en Sarah, atraída por la fuerte personalidad de Vairon, cuando se descubre enamorada de un joven actor de la compañía que cuenta veintiséis años, Bill Collins. Sarah, con más de sesenta y cinco, vivirá la experiencia amorosa como un proceso de catarsis personal que la obliga a recordar vivencias del pasado y a enfrentarse con miedos que escondía en algún rincón oculto de su corazón. Más tarde tendrá la oportunidad de vivir dicha experiencia desde otro punto de vista, de forma más serena y pausada, con el director norteamericano del montaje, Henry Bisley, pero éste seguirá siendo un amor marginal, vivido desde el deseo de transgresión de las normas impuestas culturalmente, por ser Henry un hombre casado y, nuevamente, más joven que ella.

En la novela se resaltan las tres características que definen a Sarah: su edad, una formación intelectual de alto nivel y un trabajo que la coloca en la privilegiada posición de ser participante activa, *alma mater* de la sociedad cultural londinense de sus días, y con una vida estable, dispuesta a estrenar un nuevo montaje teatral. Sarah acepta serenamente su paulatino declive físico, no siente nerviosismo ni tampoco se resigna de una manera pasiva. La ausencia de ansiedad en ella es un valioso aviso para el lector, un sutil anuncio de lo que Sarah no teme pero que se avecinará, que otorga credibilidad a la contradicción en la que se sumergirá en breve. Por otra parte, el marido, fallecido hace veinte años, presentado a través de la protagonista, es totalmente secundario, de modo que, también en este caso, en la novela se ha invertido el esquema social. Sarah valora la placidez de su vida actual. Su trabajo como guionista, centrado en la preparación de la obra basada en los diarios de Vairon la hace investigar acerca de la vida y la obra de ésta. Deberá viajar a Francia para reconocer los lugares que Vairon habitó y que servirán para dar a la representación la veracidad y la calidad que ésta exige. En realidad, el enfrentamiento consciente de Sarah con la nueva situación por la que pasará su vida antes de que llegue el declive al que me he referido, es, entre otros, en el caso de Lessing, uno de los argumentos en virtud de los que puede hablarse, como lo hacen algunas voces, de literatura inglesa deconstruida (Monterrey, en Galván Reula 2000: 123). Quiere esto decir que *Love, Again* refleja, como lo hace la más reciente literatura británica, la versatilidad y el multiculturalismo propios del cambio de siglo y de milenio, asociado éste a la diversidad cultural, social y política en la que se manifiestan las distintas realidades que se propician en el mismo ámbito geográfico y cultural, como demuestra la presencia constante, a lo largo del texto, de personajes que representan a minorías étnicas, o sexuales, por ejemplo. Conviene señalar que la experiencia amorosa vivida por los personajes del texto está conformada tanto por la influencia que el ámbito cultural al que pertenece ejerce sobre ellos como por la revisión de su pasado personal y sus miedos o esperanzas más íntimos. Al mismo tiempo, dichos personajes parecen estar reflexionando sobre su identidad como europeos

provenientes de distintos orígenes que viven en contextos diferentes a aquellos en los que fueron criados y educados. A su vez, y como consecuencia de lo anterior, reformulan la percepción de su identidad en tanto en cuanto se sienten rechazados, repudiados o correspondidos por el grupo de pares en el desarrollo de su peripecia vital.

Otro rasgo fundamental de *Love, Again* es el tiempo, visto como una sucesión diacrónica de acontecimientos en pasado, aunque el orden de aparición de éstos se ofrece manipulado en el discurso narrativo de la novela. La autora ha decidido presentar a la protagonista a punto de convertirse en una anciana, aunque la narración permite conocer algunos momentos de las diversas etapas de su vida: niñez, adolescencia, juventud e inicios de la madurez, en la que Sarah enviuda. Por ello, conviene tener en cuenta el ejercicio del recuerdo que Sarah realiza en diversos momentos. En el tiempo real de la novela, el paso del tiempo se ha detenido durante un momento para Sarah, se le brinda para sentir el amor otra vez. Sarah, que se recuerda «walking across a room knowing that everyone watched her, holding herself as if filled to the brim with a precious and dangerous fluid» (Lessing 1997: 93-94), siente angustia toda vez que se pregunta qué le está sucediendo para sentirse presa de una corriente de emociones provocadas por causa de un actor de la compañía de teatro, Bill Colins, de veintiséis años. Insiste, hablando con su amigo y mecenas Stephen Ellington-Smith, en que una de las ventajas de envejecer es que no va a volver a enamorarse (Lessing 1997: 39). El papel que Sarah siente que cumple en ocasiones, o la conciencia que tiene de cómo la ven los demás y qué representa para ellos queda expuesto en la novela por medio de los términos que utiliza para nombrarse a sí misma: *little old lady*, *maternal* o *matron* (Lessing 1997: 39 y 126). Existe un matiz que va más allá de lo que implica su referencia al hecho de asumir un papel o de presentar una respuesta biunívoca a lo que se espera de ella. Recuerda que aunque su matrimonio fue una experiencia positiva, ningún hombre ha significado todo para ella y considera que su vida se encuentra en una fase en la que las sorpresas y los sobresaltos quedan lejos, pertenecen a etapas pasadas que nada tienen que ver con su vivencia del presente: «I've reached those heights of common sense. You know, the evenly lit unproblematical uplands where there are no surprises» (Lessing 1997: 42).

En este caso la sensatez se ha impuesto como un rasgo propio de la madurez y de la ancianidad, y si Sarah habla de las cimas del sentido común, es porque pocos sustos, temores o turbaciones sospecha para su vida. Si Sarah vive actualmente sobre un altiplano poco problemático es porque su existencia discurre regular y equilibradamente, fruto de veinte años de sosiego en sus sentimientos y en su trabajo, después de haber pasado gran parte de la vida «working madly» (Lessing 1997: 42).

3. La subversión

El hecho de reconocerse en un brote de enamoramiento hacia Bill provoca que su corazón lata rápidamente: el joven es elegante y atractivo, y posee una habilidad especial para hacerse querer. Sarah se advierte de la insensatez con respecto al hecho de estar enamorada. Su circunspección, digna de una prudente mujer sexagenaria, choca con la información que el

lector recibe de Bill: un hombre-niño que sabe cómo tiene que comportarse para suscitar admiración y pleitesía. Pero Sarah se siente presa de un «*reckless desire*» (Lessing 1997: 103), aunque a su vez se cuestione lo que supondrá para cada hombre y para cada mujer enamorarse, pues hay tantas maneras de sentir el amor como tonalidades de color. Lejos de dogmatizar o de escandalizarse, se pregunta:

Is this that we all have to suffer the fate of falling in love, when old, with someone young and beautiful, and if so, why? What was it all about? One falls in love with one's own young self—yes, that was likely: narcissists, all of us, mirror people—but certainly it can have nothing to do with any biological function or need. (Lessing 1997: 104).

La inflexión narrativa lleva a Sarah a profundizar en su mundo interior y en la reconstrucción del pasado, técnica que se repite en diferentes ocasiones en la novela. Estos recuerdos que afluyen a su memoria se simultanean con el continuo de la narración sin solaparse unos sobre otros, sin fragmentarla. De esta manera Lessing no está transmitiendo la historia de Sarah únicamente sino que está recreándola, alimentando esta recreación con la historia paralela de Julie. Por eso el ritmo cronológico no es estricto, es decir, no existe un interés por establecer un orden determinado en la rememoración, aunque sí en la sucesión temporal en la que se desenlaza el motivo en el que se enmarca el relato: el año y medio en el que se desarrolla la historia. Es evidente que acudir al papel que ejerce la memoria no supone la presunción de que los recuerdos se sucedan con una regularidad cronológicamente ordenada en el relato. A decir verdad, son tres las líneas que lo sostienen. Por una parte, y a modo de marco general, la representación teatral de la obra sobre la vida de Julie, que es el sostén de la nueva experiencia de trabajo, y amorosa, de Sarah. Por otra parte, del entramado de sus recuerdos, envolviendo el trasunto que da lugar a las preguntas y a las reflexiones que afloran a su pensamiento, desde donde surge la línea de introspección que supone el hecho de enfrentarse con la vejez, con los recuerdos que ésta trae consigo y con lo irreversible del proceso de envejecimiento. Por último, hay que contar también con la segunda recreación, la de la vida de Julie. Sarah no tiene más remedio que recordar porque el pasado completa la experiencia vivida, la encuadra para abordar la experiencia actual, es decir, el pasado constituye también el presente, está en el ahora para dar cabida a lo ya acontecido:

¿Qué significa que algo ha pasado anteriormente, es decir, antes de que nos acordemos o hablemos de ello? [...] Es cierto que el presente se encuentra implicado en la paradoja de la presencia de lo ausente propia tanto de la imaginación de lo real como de la memoria de lo anterior. (Ricoeur 1999: 74).

Cabe preguntarse qué hay, pues, de verdadero, de invento, de imaginación, de ensoñación o de supervaloración del pasado en la memoria. Según Irvin Yalom (1998), recientes

investigaciones sobre los recuerdos indican que entre éstos pueden implantarse otros falsos, siendo a menudo los individuos incapaces de distinguirlos de los sucesos ocurridos realmente, de tal modo que la distinción entre lo real y lo imaginado resulta brumosa. A estos recuerdos Sarah los llama «a series of frames, like photographs, or scenes in a novel» (Lessing 1997: 105), y en este juego de olvido y de rememoración consciente estriba la autenticidad de la visión recapituladora del pasado. Sarah sigue negándose a admitir su desasosiego por Bill, puesto que ello deformaría lo que siente en estos momentos de su vida. No se reconoce a sí misma:

This love was [...] bringing her face to face with loves she had got into the habit of dismissing with: Oh, adolescent crushes, that's all. But in fact that love, or that, or that, had been intense and terrible, with exactly the same quality of impossibility as this one. (Lessing 1997: 105).

Sarah se ve forzada a rememorar sensaciones que han ido a parar al lugar más apartado de su memoria. Ahora emergen con nitidez, como el sufrimiento que trae consigo el amor. Su voz irónica viene en auxilio de la Sarah angustiada, siendo la locura, según ella, la manifestación de la enfermedad del amor: «Love is merely a madness and, I tell you, deserves as well the dark house and whip as madmen do, and the reason why they are not so punished and cured is that the lunacy is so ordinary that the whippers are in love too». (Lessing 1997: 105).

En mi opinión, lo interesante del tratamiento del tema sobre la vejez y el amor en la novela consiste en que Lessing ha superado el riesgo de reproducción de un arquetipo. Sarah no pone en cuestión su atractivo físico, sino que actúa: llama por teléfono a Bill para invitarle a reunirse con ella. El guiño irónico de Lessing reside en acentuar que, comportándose de esta manera, Sarah se ve a sí misma actuando como cuando era Sexually viable, «a phrase she had found in a sociological article, making her laugh, a dry safe phrase, putting everything in its proper place. (Like *burn*.)» (Lessing 1997: 106. En cursiva en el original). Con estas palabras Sarah se refiere a un mundo en el que se reserva un espacio de estrictos límites para cada individuo y donde, a pesar de la apariencia de tolerancia hacia la multiplicidad en las diferentes opciones de vida, existe un mensaje subliminal, legitimado socialmente, que excluye la opción diferente, la que permanece al margen de cánones o de tradiciones. He aquí uno de los elementos que permite hablar de subversión en el caso de *Love, Again*. La expresión a la que alude la protagonista, esterilizada de todo carácter sentimental o subjetivo, la relega a los confines de un grupo de edad que, presumiblemente, vivirá el rechazo del grupo de iguales y del resto de la sociedad si exterioriza tales emociones. Sarah teme romper moldes, dejar de ser independiente y verse relegada por Stephen, por ejemplo, que le ofrece una sólida amistad. El carácter subversivo de la experiencia de Sarah reside en su capacidad para no negarse estas sensaciones, lo cual no significa que éste sea un caso de dependencia psicológica sino de aceptación de lo por venir. Siente deseo, rabia e incredulidad por lo que le está sucediendo y, ante la fuerza de ese desecho, angustia y dolor. Ese

dolor no está dulcificado, sin embargo, porque la protagonista no puede creer que algo tan deseado no le sea otorgado. Sarah se acerca a lo que se ha estudiado como «sentido mítico del amor» (Kolakowski 1990: 54).

En su ensayo, Leszek Kolakowski habla de la solicitación que nace del amor, a la que denomina posesión objetiva, que da lugar al presentimiento de unidad que se realiza en la entrega amorosa. En el amor se encuentra una energía que impulsa el deseo erótico y una intención hacia la realidad constituida por el ser amado. Este impulso es alimentado por un deseo de totalidad, es decir, de unión que no tolera la separación, por considerarla insufrible (Kolakowski 1990: 55). Recuérdese que a Sarah le parece inconcebible no poder realizar su deseo, por eso su rabia y su angustia. Esta fuerza letal del amor, esta dualidad deseo/contención, esperanza/angustia, le hacen intuir que debe recurrir a la ironía (Lessing 1997: 117). Sarah transmite así vitalidad, no estancamiento ni parálisis, porque se da a sí misma una oportunidad para la incertidumbre. Su mundo es el de la actividad mental y sentimental que derriba cualquier insinuación de la vejez como sinónimo de pasividad, dependencia o indiferencia hacia la vida. De lo que puede deducirse que en *Love, Again*, Lessing apela a la categoría del ser que se renueva utilizando un poder de dimensiones míticas. Sin embargo, para definirse y redefinirse mientras que vive el amor de nuevo, Sarah prefiere pensar que está enferma y que todo es una locura antes que rechazar lo que está sintiendo. El espacio laberíntico en el que se representa su supuesta enfermedad es un espacio de transgresión que permite queden contenidos en él todos los tiempos que Sarah ha habitado, todos los que vivió y aún ha de vivir.

Escribe Kolakowski que en el amor se requiere la reciprocidad, aunque la verdadera satisfacción está ausente de él, pues éste debe ser una espera que se renueva constantemente. Ese deseo de reciprocidad es para Sarah el anhelo de un regalo y una espera que la cercena por dentro. Sarah cree estar viviendo estos sentimientos, estas dudas y estos anhelos por primera vez, pues tal es la manera en la que se manifiesta el amor cuando llega. Sin embargo, el dolor de este enamoramiento le parece tan intenso que no cree haberlo sentido así anteriormente. Todo está sucediendo con la originalidad de la primera vez, y cada una de las ocasiones en que ello ocurre es así porque este despliegue de la mente y del corazón se realiza fuera de cualquier dimensión real del tiempo. Esa percepción aísla a Sarah en un espacio que vuelve a ser virgen y que la eleva más allá de la apreciación de la sucesión cronológica estrictamente física o real, histórica, de su vida diaria. El peso que arrastra consigo desde que sabe lo que siente por Bill debe quedar aligerado a toda costa, y por ello las recurrentes afirmaciones que se obliga a pensar para estar segura de que la normalidad volverá a ella:

Her own life, Sarah's, which she had seen for years as a competent progression, with proportion in all parts, could be turned around to be seen as a stoic one, ending now in old age with an ache and a hunger for love—but that is not how it would look to her, she knew, quite soon. Within weeks, probably, her present state would seem like a temporary fever. (Lessing 1997: 248).

Sus reflexiones conducen al tema central de la novela: el amor, de nuevo, que no siempre llega en igualdad de condiciones para todos. Algunos de los que se llevan la peor parte se encuentran en el filo de la verdad más cruel que prepara el devenir: «The fate of us all, to get old, or even to grow older, is one so cruel that while we spend every energy in trying to avert or postpone it, we in fact seldom allow the realization to strike home sharp and cold: from being *this* ... and she looked around at the young people— one becomes *this*, a husk without colour». (Lessing 1997: 136. Cursiva en el original).

Ahora Sarah no tiene más remedio que decirse que en su juventud formaba parte de la otra clase de personas, admirada por joven y bella, y que apenas se ha percatado del paso del tiempo, tan veloz ha sido la llegada al encuentro con la vejez. La percepción de esta belleza la convertía en algo dado a sí y a los demás, una realidad perceptible por el entendimiento. Con la idea anterior estoy aludiendo a la teoría de Schopenhauer acerca de la belleza en relación con la percepción. De ello ha hablado George Santayana, admirador y estudioso de Schopenhauer. El primero afirma que la belleza es algo más que un valor y por lo tanto «nuestra relación con ella va más allá de la observación desinteresada» (Danto, en Santayana 1999: 18). A su vez, Arthur Danto sostiene, siguiendo de nuevo a Schopenhauer, que el ser humano busca y medita sobre la belleza porque «si no nos preocupara la vida y no le temiésemos a la muerte, nos limitaríamos simplemente a registrar el curso de la naturaleza, tan indiferentes como un espejo, y jamás nos sentiríamos inclinados a la especulación» (Danto, en Santayana 1999: 19). Al hablar de la belleza y al estudiarla como un valor, Santayana no alude a ésta únicamente como un objeto que se verifica desde la búsqueda del placer (1999: 26). Ello es así en el caso de Sarah, es decir, lo que Sarah conoce como belleza va más allá de una simple búsqueda de placer. La belleza, o el valor que le es dado, es uno más de los argumentos por los que el ser humano da sentido a la vida. Podríamos no sentir ningún placer al admirar algo o alguien bello, pero esto no es admisible para Sarah. En el caso de *Love, Again* es evidente que cuando Sarah habla del desierto de privación en el que la vejez sume a las personas, no lo hace desde un código de conducta que distinga entre valores morales y estéticos. En ella se reproduce el modelo marcado por el patrón masculinizado y patriarcal que privilegia a la mujer joven dotada de atributos sexuales preparados para la reproducción y para la satisfacción sexual. De manera similar se expresa María Vidal en su estudio sobre los personajes femeninos ancianos de las novelas de Flora Nwapa (Vidal 2002: 131): como ha ocurrido y ocurre con tantas mujeres, una vez alcanzada la condición de madre en su juventud, reforzada toda vez que Sarah ha engendrado a sus hijos dentro de la institución del matrimonio, llegada a la vejez y a punto de jubilarse, su valor como sujeto social ha de ser entendido por su vinculación con el mundo laboral. Liberada tiempo atrás por la naturaleza de la posibilidad de concebir hijos, Sarah sabe que puede ser considerada inútil o poco provechosa, por ello no desea ser respetada únicamente porque represente la figura de la madre o la abuela. Su percepción de sí misma es más inteligente, afianzada por la confianza en sí misma como mujer trabajadora y, al propio tiempo, por la aceptación de su experiencia vital como un valor que le otorga credibilidad ante

sí como sujeto presente en el mundo. En todo caso, tampoco el fin de la aceptación de sus emociones es la satisfacción del placer. Sarah no está creada desde el hedonismo: no es tan importante la búsqueda y obtención del placer por el placer como la posibilidad de evitar el dolor, ello sumado a su sentido innato, aunque también cultivado, de la admiración por la belleza y por las formas estéticamente bellas.

Una vez dicho lo anterior cabe preguntarse por Bill, qué ha sentido o qué siente con respecto a Sarah. Asimismo, es interesante indagar sobre su propia idea del amor. Me acercaré a Bill atendiendo a Sarah cuando alude a Miguel Ángel Buonarroti al contemplar los brazos desnudos del joven. Le recuerdan a los de las esculturas de Miguel Ángel y al verlos reposando uno al lado del otro le transmiten una visión de una sensualidad intensa que evoca en ella los cuerpos del creador florentino (Lessing 1997: 137 y ss.). La emoción que la embarga se corresponde con la intensidad que ha sabido transmitir a las generaciones la escultura del artista, derivada de su sentido del idealismo y de su alma apasionada (Angulo Íñiguez 1980: 68). La fuerza de los desnudos de Miguel Ángel, que rebosan energía, y contención, es la misma que Sarah aprecia en el cuerpo y en el rostro de Bill regocijándose de su propio vigor, gozoso por poseer semejante belleza, a un tiempo magnífica, seductora y descarada. La belleza de Bill, «[t]hat animal vitality» (Lessing 1997: 140) y su ser calculador desordena el tranquilo mundo interior de Sarah. La contradicción existe en el deseo de Sarah, en sus sueños eróticos y en la idea de imposibilidad de una consecución real y compartida de ese deseo. La imagen mítica de incubos y súcubos naciendo del deseo, invocada por Sarah, devuelve la idea de la espera de una realización recíproca del amor. Se aprecia un tono muy distante del elegíaco en el lenguaje mediante el cual se transmite la percepción de la belleza y la juventud de Bill, empleándose para ello metáforas e hipérbolos con las que se quiere transmitir una visión magnífica del hombre joven, como a «young god [...] Every line of him was conscious of itself, To be as handsome as that...» (Lessing 1997: 93, 132 y 133), lo que contrasta con la idea de mujer-acogida y vejez-fin que Sarah personifica. Sus ojos están fascinados por la belleza de Bill y por el paisaje de Belles Rivières y su oído por los sonidos de la naturaleza, de la representación teatral y de las canciones de Vairon, una música trovadoresca que envuelve a los oyentes, atrapándolos con su melodía mágica. Por lo tanto, el deseo es para Sarah un estímulo que provoca enfrentamiento entre su cuerpo y su alma, entre lo que siente y lo que de verdad ella es. Su imaginación está despierta, lo que la hace reconocerse como blanco donde ha ido a parar de nuevo el mensaje del amor recién estrenado y con él la promesa de su realización. Bill ha precipitado esta revolución en el corazón de Sarah, y la coherencia y la consistencia de la que ésta hace gala, actualizada por una actitud pública de decoro, se reflejan en la idea metafórica con la que describe su existencia vivida en los últimos veinte años: una vida en el desierto.

La perplejidad de la protagonista ante sus sentimientos y ante la actitud equívoca de Bill es cada vez mayor. Sarah se pregunta qué siente Bill, cuál es su actitud ante el amor que Sarah siente por él. Aunque el propósito de este artículo no se centra en el estudio y la profundización de la representación de la acogida y vivencia del sentimiento amoroso en los personajes

masculinos de la novela, no pasará por alto el detenerme brevemente en Bill y Henry desde esa perspectiva. Sarah califica su situación de imperdonable porque no puede conocer los sentimientos de Bill, qué está sucediendo con él, qué siente o ha sentido con respecto a ella. Se trataría, por lo tanto, de centrarse en cómo percibe Bill el amor, cómo ama, si es que lo hace, cuando es objeto de amor o cuando su ser y su sensibilidad convierten a otro sujeto en objeto amoroso. Creo que, más allá de la visión que pueda ofrecer Bill como parte integrante de un género que ostentaría ciertos privilegios desde el punto de vista social y económico por el hecho de ser un varón joven, preparado intelectualmente y dotado de unas cualidades físicas admirables, según Sarah, lo relega precisamente a una posición subalterna pues representa a la víctima de un modelo cultural e ideológico dominante. Algo similar sucederá con Henry, del que hablaré un poco más adelante refiriéndome a Sarah y a su segundo encuentro con el amor en la experiencia vivida en la Riviera francesa. A mi modo de ver, Bill podría representar al héroe maldito, que entiende el amor como conquista, como logro obtenido a través de un proceso de reminiscencias primarias que conectan con la invasión y el éxito obtenido tras la ocupación del territorio. Al menos esto es lo que se desprende de su actitud siempre equivocada hacia Sarah, a medio camino entre el trato a la madre protectora y a la mujer a la que se puede conquistar. Amando a Sarah, o, mejor dicho, conquistándola, Bill sabe que resulta irresistible. Con esta actitud, propia de «an arrogantly sulky adolescent» (Lessing 1997: 83), Bill está revelando su deseo de conexión íntima con la figura sostenedora de la madre, como Sarah se dice a sí misma cuando va dándose cuenta de cuánto le habla Bill de su madre (Lessing 1997: 94-95). Las sospechas de Sarah se ven confirmadas cuando el joven le confiesa que piensa en ella «as a second mother» (Lessing 1997: 190). La actitud de Bill provoca en ella una fuerte corriente de deseo y de pena. A propósito o de manera inconsciente, Bill deja tras de sí el rastro de un corazón dolido.

Asombrada de su experiencia presente, Sarah se dice que debe ser verdad que existen personas que, como ella, viven una situación similar. Para ello acude al ejemplo de los ancianos de una residencia, entre los que debe haber los que están enamorados «secretly [...] for the young jay who drives the ambulance or the pretty girl cook. A secret hell, populated with the ghosts of lost loves, former personalities» (Lessing 1997: 171). Con *senior citizens*, o con la expresión eufemística *wrinkliess*, como apunta que los llama la gente de la calle, se pasa a la imagen con la que se retan las expectativas del lector: la residencia de ancianos en la que habita el fantasma del deseo, agazapado, avergonzado, detrás de los ojos de los que allí viven. La identificación de la llegada del amor con una fuerza que proviene de la naturaleza y que no se puede controlar, donde la racionalización apenas desempeña el papel de contenedor de las emociones que se desbordan, otorga el carácter de ineludible al amor. El deseo de satisfacción en el amor es lo que infiere a éste el sentido mítico (Kolakowski 1990), y por ello Sarah intenta racionalizar al máximo su experiencia. Se trata de encontrar una razón que ofrezca una respuesta a su desesperación, lo cual corrobora el ya mencionado carácter ineludible del amor, el riesgo del amor, que, por otra parte, Sarah tampoco intenta disculpar. Precisamente

el carácter mítico no se halla en comprender este sentido, sino en comprender las capacidades del ser humano:

Asumir el papel de centro de irradiación, que resucita y libera la intención configuradora de mitos, del amor, la esperanza y la fe; como si, lo que en relación a otra persona es amor, esperanza y fe, fuese una especificación de la energía indiferenciada dirigida a los valores míticos. (Kolakowski 1990: 52).

Mediante la aceptación de esa energía de los valores míticos se buscaría la reconciliación del yo con lo externo y con el inconsciente. El ritual debe cumplirse: Sarah experimenta la bajada al infierno, debiendo superar sus propios conflictos mediante el rito, produciéndose después el proceso de recuperación del pasado y el reencuentro con el yo. Lessing plantea así la pregunta sobre el origen del amor y sobre la fusión entre la naturaleza secreta o privada del amor y la exposición explícita de los deseos más íntimos. Por ello Sarah dirige su atención a una situación que representa la otra cara de la moneda y que avisa de lo que Kolakowski habla en su estudio. Lo anterior consiste en admitir la inmersión en el dolor porque al individuo no le es posible concebir que se le niegue el placer. De ese modo, luchando por anular el dolor se desvanece la esperanza de un placer que está por venir.

4. El amor maduro

Se produce una inflexión en el tono narrativo de la novela a partir de este punto, puesto que es el momento en el que Sarah se da cuenta de que, al contrario de los sentimientos que la invaden en compañía de Bill, junto a Henry siente dulzura y la acompaña un pausado sentimiento de pérdida al pensar que está a punto de despedirse de él, pues los días en Belles Rivières tocan a su fin. Cuando la última noche de la representación Sarah observa la alegría que reina entre los miembros de la compañía y acepta a Bill abrazándola y diciéndole que la considera su segunda madre, Sarah sabe, sola ya en su habitación, que su sinceridad consigo misma, su actitud de dignidad y de rechazo por la autocomplacencia la salvan del patetismo que pudieran destilar los rescoldos de una historia como la que está viviendo. Siguiendo a Stendhal, a quien la autora muestra su agradecimiento al principio de la novela, podría decirse que Sarah no ha pensado en ningún momento en negarse esta vivencia: «No amar, cuando se ha recibido del cielo un alma hecha para el amor, es privarse a sí misma y a otro de una gran ventura» (Stendhal, en Lessing 1997: 114).

Desde el primer momento, como dice el autor francés, un alma que está destinada a vivir el amor no encontrará mayores placeres que los que se deriven de saborearlo. A medida que transcurren los días, Sarah se percata de que este feroz sentimiento que la ha privado de su lado más cabal y que la ha sumido en la angustia es un exceso. El enamoramiento del ambiguo Bill representa un encuentro con un amor infantil que la hace sentir miedo a lo que hay más allá, el lugar más escondido de sus sueños. Siente alivio cuando empieza a darse cuenta de que su

corazón extraña a Henry, de mediana edad, que ha venido a trabajar con «The Green Bird» como director de la parte norteamericana de la producción.

Efectivamente, Sarah tiene dentro de sí el amor y éste ha estado adormecido durante años. Que no haya salido a la superficie de su pensamiento y de sus deseos no significa que no exista. La cuestión está en que este amor, para el que uno nace, como declara Stendhal, ha emergido desde lo más profundo, y lejos de ser un amor cómodo debe depositarse en un hombre que, ahora Sarah lo sabe, no es Bill. El alivio del que hablo llega con Henry a desvelar, a corroborar, que no son Bill o Henry, figuras concretas, el objeto del desasosiego de Sarah: tal inquietud existe en sí misma y, sin que pueda explicarse, aflora y dibuja su trayectoria de energía hacia un ser determinado. La angustia da paso a la relajación en nombre de la reciprocidad del sentimiento amoroso que la iguala con el norteamericano. El hecho de que Sarah haya sentido rabia, vergüenza o angustia por lo que Bill provocó en ella no quiere decir que se niegue tal experiencia de su vida. El amor llegó y ella no hizo sino darle paso, independientemente de las consecuencias que ello le ha acarreado. Lo que siente por Henry, sin embargo, no la hace humillarse. Esta tranquilidad que observa en sus sentimientos la autoriza a pensar que no es éste un amor del que vaya a avergonzarse cuando todo haya terminado. Henry posee una solidez que le otorga credibilidad ante Sarah y que la dirige hacia el amor auténtico, maduro. El afrontamiento de este proceso, que la extenua, encuentra un poco de calma cuando verifica la compensación que supone que Henry esté enamorado de ella, lo cual no la rescata de saber que este hombre es el último del que va a enamorarse, y es ésta también la última vez que podría abrazar un cuerpo amado. La imposibilidad de la unión entre Sarah y Henry viene dada de la mano del personaje masculino, que no se atreve a cruzar la barrera que hay entre ellos dos, más allá de la complicidad, la atracción o el deseo sexual.

La llegada de Millicent, esposa de Henry, con el pequeño Joseph otorga a Sarah la oportunidad de observar qué mecanismo provoca que Henry se comporte de un modo determinado. La distancia con que la voz narradora plantea la descripción de la llegada de Millicent y la de la cena del grupo en casa de Stephen muestra a esta familia tal y como es en realidad. La joven, con su capacidad de controlar la situación y a su marido, anulada tras la actitud tranquila y fría de su esposa, es la mujer que posee a Henry, es decir, la relación entre ambos se ve como una relación de fuerza en la que una de las partes es la dominadora. Entre Henry y Millicent no existe una relación de igualdad, o no es eso lo que se deduce a través de la escena en la que todos están sentados a la mesa:

Millicent was an intelligent person, and her demeanour said: I understand it all. And I remain in control. Of my husband. Of my child. Of the situation. As for Henry, he had not abdicated his rights, such as they were. His eyes did not fail to inform Sarah that they would be parting tomorrow, and that he remembered it. (Lessing 1997: 287).

La frase escueta, concisa, desprovista de artificios sintácticos, es el vehículo a través del cual se deja ver lo más importante de la larga escena. La equilibrada descripción logra mostrar el

tipo de relación que viven Henry y Millicent. La incredulidad del narrador es manifiesta, como lo es su escepticismo. La visión de una vida convencional, vigilada por la utilidad de la moralidad a la que Henry ha recurrido *motu proprio* se puede ver como el peso de lo que le aplasta y le hace reducirse hasta la insignificancia. Sólo el amor sincero por el hijo lo salva de precipitarse hacia otra hecatombe sentimental. Henry se muestra impotente ante el poder de Millicent y ante la conveniencia que supone respetar la institución del matrimonio y la figura del hijo, ejemplos todos de un comportamiento adecuado. Las lágrimas asomando a sus ojos dan testimonio de su dolor, de su impotencia y de su reconocimiento del abuso al que su esposa lo somete en público indicándole a cada minuto lo que debe hacer. Por ejemplo, el hecho de vaciar el plato de Henry una y otra vez para dar su comida al pequeño se ofrece como un símbolo de lo que Millicent ha conseguido de su marido: vaciarlo de su verdadero, auténtico contenido, serio y serenamente: «Henry was again pale and dejected, but when he looked at his son, his face went soft with love. He smiled at Sarah, his eyes full of tears» (Lessing 1997: 288). Se trata, en este caso, del sometimiento a la terapia del matrimonio frente a la locura del eros, donde Millicent ejecuta «humbly but firmly [...] the rights of civilization» (Lessing 1997: 289). Me pregunto si acaso se advierten aquí los ecos de un cuestionamiento de la masculinidad de Henry. A mi modo de ver no es así si se tiene en cuenta que la intención de Lessing no es cuestionar la masculinidad de este protagonista porque dé muestras evidentes de ser un padre entregado. Sin embargo, parece claro que la feroz actitud de Millicent pone en evidencia el papel otorgado al varón por el ojo público. Henry, abrumado por la conducta de su esposa y por sus sentimientos hacia Sarah, es incapaz de afirmarse a sí mismo y se dedica a interpretar su propio papel: el de padre benefactor, el patriarca que permanece fiel a sus deberes adquiridos. La falta de equidad en la relación pública que mantienen Henry y Millicent permite preguntarse sobre una cuestión que escapa el propósito concreto de este trabajo, pero que no puedo por menos que mencionar a estas alturas, pues la actitud de Henry invita a interesarse por las fuerzas que han contribuido a que aparezca débil e inestable, pasivo y doliente en su comportamiento.

Después de lo acontecido, el lector encuentra a la misma Sarah del principio de la historia. Con una eficaz primera persona del plural, Lessing recuerda cómo se presentó la protagonista por primera vez: sosegada, cargada de trabajo, considerablemente satisfecha con su vida y con su presente. La Sarah que ahora ven narrador, autora, lectores, es la del pelo cenizo y mate, la de la mirada precavida de la gente que ya es anciana. El término exilio se utiliza ahora para definir la situación que vive un enamorado (Lessing 1997: 336 y ss.). El enamorado es un expatriado, alguien a quien se ha expulsado del territorio donde habita. El dolor del exilio, aunque reportaba los beneficios de la huida del espacio imposible, le permitía vivir con lo que alimentaba la misma fuente de ese dolor: el tardío, inconveniente amor en la vejez.

La protagonista cuestiona la validez de una vivencia para un grupo de pares al que se enseña que debe dejar camino libre al que viene, y que, en todo caso, no debe hacer ruido cuando se le ocurra beber de determinadas fuentes. La necesidad de apartar de la escena a los que aún

pueden sentir lo mismo que sienten los que no son como ellos, marchitos ya, conduce a los que son como Sarah al espacio del seco, donde sólo el recuerdo sereno puede refrescar su corazón cansado.

5. Conclusiones

Concluiré afirmando, en primer lugar, que Lessing no novela una historia de amor —que sería una no-historia de amor si se hace referencia al encuentro con Bill— ni una historia de adulterio masculino, en el caso del enamoramiento de Henry, si bien lo anterior sí constituye el proceso narrativo de la novela, estando centrada la segunda parte de ésta en el dramatismo con el que Sarah y Henry viven este proceso. Importa señalar que el tema subyacente es el de la libertad de Sarah para afrontar la llegada del amor, otra vez, y la consideración adjunta de un protagonista masculino en situación límite. No ha interesado a la autora novelar una historia de amor, pues, ni concluir la obra con un final trágico porque el juicio de Lessing renuncia al esquema culpa-castigo. Además, la conducta de Henry ante una esposa que lo desprecia y lo desautoriza en público y en privado, y su sumisión voluntaria a las convenciones sociales constituye una parte importante del proceso narrativo y del dramatismo con el que Sarah y él viven los acontecimientos. Como se ve, la trama de *Love, Again* es mucho más densa que el simple argumento del triángulo amoroso o el del adulterio clásico porque trata un proceso de dolor y amor, de amor y vejez, que se vertebra a través del eje Sarah-Bill-Henry. El único seductor real es Bill, que vence, no habiendo ofrecido amor sino coqueteo, destacando en todo momento su actitud por su ausencia de compromiso. Ante Bill y ante la falta de decisión de Henry, Sarah es la única que sabe lo que siente y lo que quiere.

En segundo lugar, el equilibrio que logra Lessing en la novela se debe a que la autora no describe un caso que haya que calificar de clínico. Sarah, que se opone a vivir en la desmemoria, es una mujer cuya personalidad es sana en todo momento. De este modo, puede decirse que esta novela es muestra del talante que define a Lessing como escritora. A través del texto se observa su interés por tocar todas las esferas, desde todos los puntos de vista posibles. Plural en su acercamiento a los problemas de su tiempo, Lessing es una autora versátil que no permite el encasillamiento fácil. Su exposición de temas como el que aquí se ha tratado conduce a la formulación de distintas interrogantes, como por ejemplo si los lectores serán capaces de abrir su mente al caso que se describe en *Love, Again*. Creo, sin embargo, que con esta novela Lessing no pretende adoctrinar a sus lectores, sino mostrar y comprender el mundo y la realidad que lo circunda de manera amplia. Tampoco Lessing se erige en defensora de los intereses de un grupo de edad. La ausencia de propuestas que pudieran hacer suponer intenciones de corte didáctico o político sobre un cambio en el tejido social es lo que evita que la obra se convierta en pedagogía o en un manual de trato al mayor, de economía o de sociología política, pero sí queda expuesta la idea del cuestionamiento de la validez del actual modelo social y económico de la sociedad occidental. Las situaciones que podrían haberse calificado de hiperbólicas o ridículas están salvadas por la comprensión y la

compasión con que la autora se acerca a ellas y por la importancia que se otorga al bagaje personal con que se dota al personaje.

Por fin, no hay que olvidar que en el texto se ha representado a la mujer en dos momentos de transición: por un lado, Julie vive el cambio de un siglo, el XIX, a otro, el XX, cuyo final es testigo de las vivencias de Sarah. De esta manera se han establecido los puntos de conexión entre ambas mujeres, la vivencia del amor, y el amor por el arte en el caso de las dos protagonistas, teniéndose en cuenta, a lo largo del texto, que la multiculturalidad que caracteriza a las sociedades en las que se desarrollan las vidas de las dos mujeres es un hecho. A pesar de todo, ello no es óbice para que ambas reconozcan que en sus respectivas realidades existe un conflicto de reconocimiento de la identidad una vez inmersas en el desarrollo de la experiencia amorosa. La falta de prejuicios de Lessing al tratar este tema —equivalente al consecuente esfuerzo por parte del público lector y crítico por mantener la ausencia de etiquetas— es una prueba más de la constante preocupación de Lessing por todos los sectores de la vida observados desde distintos ángulos. Estos guiños dedicados a los lectores y a la crítica se revisten de una ironía característica de Lessing. De hecho, la novela supone, como su última obra de ficción, *The Sweetest Dream* (2001), un reflejo de las preocupaciones y de los temores de una autora que muestra su sereno pesimismo y su fascinación por la condición humana.

6. Referencias

- ANGULO IÑIGUEZ, D
1980 *Historia del arte*. Madrid: Raycar.
- ARIAS DOBLAS, ROSARIO
2002 *Madres e hijas en la teoría psicoanalítica*. Málaga: Universidad de Málaga.
- BOBBIO, NORBERTO
1997 *De Senectute*. Madrid: Taurus.
- CARRERA SUÁREZ, ISABEL, en SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ, MARTÍN LUCAS, BELÉN, y FARIÑA BUSTO, M^a JOSÉ
2000 *Escribir en femenino. Poéticas y política*. Barcelona: Icaria.
- DANTO, ARTHUR, en SANTAYANA, GEORGE
1999 *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos.
- GALVÁN REULA, FERNANDO, ed.
2000 *Márgenes y centros en la literatura británica actual*. Universidad de Alcalá.
- GARCÍA NAVARRO, CARMEN
2001 *Análisis temático de la narrativa de madurez de Doris Lessing*, tesis doctoral leída en la Universidad de Granada.
- KOLAKOWSKI, LESZEK
1990 *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.

- LESSING, Doris
1996 *Love, Again*. London: Flamingo.
- MONTERO, Rosa
1997 Doris Lessing. La escritora combativa. *El País Semanal*.
- MONTERREY, Tomás, en Galván Reula, Fernando, ed.
2000 *Márgenes y centros en la literatura británica actual*: Universidad de Alcalá.
- PÉREZ TAPIAS, Javier
2000 *Filosofía y crítica de la cultura*. Madrid: Trotta.
- PÉREZ CH, María del Mar, en Galván Reula, Fernando, ed.
2000 *Márgenes y centros en la literatura británica actual*: Universidad de Alcalá.
- POZUELO YVANCOS, José M^a
1996 Canon: ¿Estética o pedagogía? *Ínsula. Revista de letras y ciencias Humanas*:3-4.
- PUYOL ANTOLIN R., VINESA ANGULO, J. y ABELLÁN GARCIA, A.
1993 *Los grandes problemas actuales de la población*. Madrid: Síntesis.
- ROUNTREE, Cathleen
1999 *On Women Turning 70. Honoring the Voices of Wisdom*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- RUBENSTEIN, Roberta
1996 *Love, Again: Doris Lessing and the Erotics of Loss*. Presentado en el congreso anual de la *Modern Language Association* el 30 de diciembre en Washington, DC.
- SPARK, Muriel
1959 *Memento Mori*. London: Penguin.
- VIDAL, María
2002 En O'Neill, María y Zamorano, Carmen, eds. *The Aesthetics of Ageing. Critical Approaches to Literary Representations of the Ageing Process*: Universidad de Lleida.
- WHITTAKER, Ruth, en Rowe, Margaret, ed.
1994 *Doris Lessing*. London: Macmillan.
- WORSFOLD, Brian
2002 En O'Neill, María y Zamorano, Carmen, eds. *The Aesthetics of Ageing. Critical Approaches to Literary Representations of the Ageing Process*: Universidad de Lleida.
- YALOW, Irvin
2000 *Psicología y creación*. Barcelona: Paidós.
- ZAMORANO, Carmen
2002 En O'Neill, María y Zamorano, Carmen, eds. *The Aesthetics of Ageing. Critical Approaches to Literary Representations of the Ageing Process*: Universitat de Lleida.