

THE GOOD TERRORIST DE DORIS LESSING: ¿ingenuidad formal o experimentación con los límites de la representación?

Isabel ANIEVAS GAMALLO.
Universidad de León

RESUMEN

Con la publicación de *The Good Terrorist* (1985), Doris Lessing confirma el regreso al realismo que ya iniciara con *The Diaries of Jane Somers* (1984). La parodia de la retórica revolucionaria que asoma a las páginas de *The Good Terrorist* evidencia, una vez más, la preocupación de Lessing por el carácter problemático del lenguaje, la manipulación lingüística de la realidad y la deuda del discurso personal con los discursos ideológicos contemporáneos. En *The Good Terrorist* esta inquietud por la artificialidad de los procesos lingüísticos anticipa a nivel temático lo que va a ocurrir a nivel formal y nos advierte que el retorno de Lessing al modo realista va a ser un regreso plenamente consciente de las limitaciones del medio. A pesar de su aparente convencionalidad, el texto de *The Good Terrorist* se propone desenmascarar la parcialidad de una voz narradora que va perdiendo credibilidad a lo largo de la narración. La confrontación con otros personajes, así como los propios acontecimientos narrados nos hacen desconfiar de la fiabilidad del punto de vista central, cuestionando, en última instancia, la posibilidad de la omnisciencia y subrayando las limitaciones de la representación.

ABSTRACT

The publication of *The Good Terrorist* (1985) comes to confirm Doris Lessing's return to realism, a development that could be somewhat predicted from her previous work, *The Diaries of a Good Neighbour* (1984). The parody of the revolutionary rhetorics that shows up in the pages of *The Good Terrorist* is clear evidence of Lessing's constant preoccupation with the problematic nature of language, her deep concern for the linguistic manipulation of reality and her recognition of the indebtedness of our personal discourses with the ideological and discursive framework of our own time. This awareness of the artificiality of linguistic processes is somehow anticipating on a thematic level what is going to happen on the formal plane. It also warns us about the extent to which Lessing's return to a straightforward realistic mode is, nevertheless, fully conscious of the limitations of the medium. Despite its apparent conventionality, *The Good Terrorist* sets out deliberately to unmask the limitations and partiality of its own narrative voice, which will gradually lose credibility in the course of the narration. The confrontation with the point of view of different characters,

as well as the narrated events in themselves, make the reader distrust the reliability of the main centre of consciousness, coming ultimately to question the very possibility of omniscience and to emphasize the limits of representation.

PALABRAS CLAVE:

discurso, focalización, ideología, omnisciencia, realismo, punto de vista, *unreliable narrator*.

En los primeros años de la década de los ochenta Lessing reiteró en diversas ocasiones su defensa de la literatura fantástica y su creencia en la necesidad de revitalizar formas literarias tradicionales relacionadas con la magia y la religión, tales como la fábula y la parábola. Pese a ello, y pese a que en una entrevista celebrada en 1981 llegara a proclamar con firmeza la muerte del realismo, tras la publicación de *The Sentimental Agents in the Volyen Empire* (1983) -su última incursión en el espacio exterior que había servido de escenario fantástico para la serie *Canopus in Argos-*, Lessing abandona el proyecto de una sexta novela perteneciente a esta saga espacial, para regresar, en su lugar, al modo realista y al entorno inmediato y cotidiando del paisaje Londinense contemporáneo.

Su regreso al realismo se inicia bajo seudónimo, adoptando la forma narrativa del diario y la seudo-personalidad de una autora de novelas románticas que, desde una experiencia autobiográfica, se lanza a explorar las posibilidades del modo realista y la forma confesional. Después de reconocer la autoría *The Diary of a Good Neighbour* (1983) e *If the Old Could* (1984), (publicados posteriormente con el título *The Diaries of Jane Somers* 1984), Lessing confirma su regreso al realismo con *The Good Terrorist* (1985), una novela ambientada de nuevo en un escenario Londinense, pero poblada esta vez por personajes que habitan en los márgenes ideológicos de este Londres cotidiano y contemporáneo. Al abordar un tema de tan candente actualidad como el terrorismo¹, Lessing está demostrando, una vez más, esa sensibilidad casi profética para captar el clima social, político e intelectual de su tiempo que con tanta insistencia se le atribuye. Showalter, por ejemplo, habla de «an extraordinary barometric sensitivity to the social climate» (1978, 307), Lorna Sage le concede el apelativo de «cultural lightning conductor» (1983, 17) y Whittaker califica su obra como «sensitive

¹ Como apuntan Lorna Sage (1985) y Pilar Hidalgo (1987), a raíz de la publicación de *The Good Terrorist* (1985) se rumoreó que Lessing había entregado a su editor el manuscrito de esta última novela el mismo día en que el IRA colocara una bomba en el hotel de Brighton donde Mrs Thatcher y su gabinete se encontraban reunidos con ocasión del Congreso Nacional del Partido Conservador Británico. Un detalle anecdótico que serviría para corroborar esa «sensibilidad profética» que se atribuye con insistencia a Lessing.

cosmic seismograph»: «she has a striking ability to detect cultural shifts in the universal consciousness before they are actually manifest» (1988, 3). Los textos de Lessing han mostrado siempre una sorprendente permeabilidad para absorber y reflejar las fluctuaciones y transformaciones en los marcos discursivos y de representación de nuestro tiempo y una especial atención a la experiencia marginal, rasgos que se combinan, una vez más, en *The Good Terrorist*.

A pesar de que *The Good Terrorist* ha pretendido verse, en ocasiones, no sólo como un nuevo y hasta cierto punto sorprendente giro formal y temático dentro de la producción literaria de Lessing, sino también como un considerable giro ideológico y un abandono de la causa progresista, lo cierto es que la desconfianza hacia las ideologías de cualquier signo y el ataque a la retórica vacía del discurso revolucionario no es, en absoluto, un tema nuevo en Lessing (puede considerarse, en realidad, una de las preocupaciones constantes de su producción desde títulos tan tempranos y significativos como *A Ripple from the Storm* (1958), *The Golden Notebook* (1962) o *Landlocked* (1965), y persiste incluso en algunas de sus obras de supuesta ciencia-ficción como *The Sentimental Agents in the Volyen Empire*, 1983).

La parodia de la retórica revolucionaria que invade las páginas de *The Good Terrorist* evidencia, en realidad, una antigua preocupación de Lessing por el carácter problemático del lenguaje, la manipulación lingüística de la realidad y la deuda del discurso personal con los discursos ideológicos imperantes en un contexto socio-histórico y espacio-temporal determinado. Una preocupación en consonancia con los desarrollos más recientes en la teoría literaria contemporánea, tales como el postestructuralismo y el nuevo historicismo, que desafían la autonomía del sujeto, cuestionando su posición en el proceso de significación (Barthes (1977), Lacan (1966), Derrida (1986)), a la vez que se hacen eco de las teorías de Foucault y Althusser sobre el modo en que las ideologías y las estructuras de poder imperantes articulan el discurso de individuos e instituciones (ver Foucault, 1986 y Abrams, 1990, 254).

El texto de *The Good Terrorist* se convierte en una continua exhibición del uso indiscriminado e inconsistente de la retórica revolucionaria del que hacen gala este grupo de terroristas aficionados. Un discurso vacío e impersonal que se convierte en un extraordinario ejemplo de cómo el lenguaje puede falsear y distorsionar la realidad. En los diálogos de *The Good Terrorist*, los auténticos motivos de los protagonistas se esconden, una y otra vez, bajo discursos teóricos estereotipados y las posibles consecuencias de sus actos se acallan con clichés revolucionarios:

«But if the bombs just go off, then we aren't going to know who is going to be around, are we?».

Bert said, showing a lot of his white teeth: «"Morality has to be subdued to the needs of Revolution". V.I. Lenin» (425)

Las páginas que relatan los acontecimientos que rodean la celebración del primer congreso del CCU constituyen uno de los mejores ejemplos de

este magnífico despliegue de la jerga y fraseología revolucionaria en acción. El mismo entorno físico en que se celebra el congreso es una prueba evidente del poder que en sí mismos detentan los significantes y el peligro que entraña su manipulación. Panfletos de *Green Peace* o del *Women's Movement* se apilan indiscriminadamente sobre los libros de Lenin. Los carteles y eslóganes que cubren las paredes alternan sin reparos la ecología («Save the Whales» «Save Britain from Pollution! Save Our Countryside») o la causa feminista («Remember the Women of Greenham Common!») con la defensa panegírica del terrorismo del IRA. Una vez iniciada la conferencia, las arengas de estos congresistas aficionados se convierten en una repetición mimética y superficial de los tópicos más manidos del discurso marxista revolucionario:

Comrades! Welcome to you all, comrades. This is for all of us a historical moment. There are very few of us in this room today, but we are a chosen few -chosen by the time we live in, chosen by history itself! (...)

We all know the criminal, the terrible condition of Britain. We all know the fascist-imperialist government must be forcibly overthrown! There is no other way forward! The forces that will liberate us all are already being forged. (271)

La artificialidad que rodea a los procesos de significación se pone de manifiesto incluso en la dimensión puramente física del lenguaje. El hecho de que el texto haga hincapié en la falsificación de los acentos, las risas y los tonos de voz no resulta, por tanto, meramente casual o anecdótico, sino que es una forma más de insistir en la convencionalidad del medio lingüístico y en las posibilidades que ofrece para manipular o distorsionar la realidad. Las páginas de *The Good Terrorist* se pueblan de personajes que, a la par que asumen un discurso teórico impersonal y vacío que ellos mismos califican como *a meeting language*, no titubean en adoptar voces ajenas -*a meeting voice*- y acentos fingidos con los que usurpar la identidad de las clases trabajadoras. Falsificaciones y artificios lingüísticos que resultan tan ficticios como alienantes :

She used her meeting voice, for she had learned that this was necessary if she was to hold her own (9):

That is not his own laugh, Alice thought (...) No he made that laugh up for himself. Reliable and comfortable. Manly. Voices and laughs, we make them up (153)

She spoke in a cockney voice, all pert and pretty, and Alice knew at once that she affected it, has adopted it, as so many others did» (29)

Roberta was not speaking cockney, but had a comfortable, acomodating, homely voice with the sound of the North in it. Her own voice? No, it was a made-up one. Modelled on «Coronation Street» probably (...)

Bert had also modified his voice. Alice could hear in it at moments the posh tones of some public school, but it was roughened with the intention of sounding working-class. (30)

Esta preocupación por la artificialidad del lenguaje y por su capacidad para distorsionar y manipular la realidad está anticipando a nivel temático algo de lo que va a ocurrir a nivel formal y nos alerta sobre la falsa ingenuidad del retorno de Lessing a un modo realista convencional, un regreso que los críticos no han dudado, sin embargo, en calificar como «no problemático». Pilar Hidalgo, por ejemplo, cuestiona la conveniencia de lo que considera «straight realistic narrative» y hace afirmaciones como las siguientes:

Like the two novels that Lessing published under a pseudonym in 1983 (*The Diary of a Good Neighbour* and *If the Old Could...*), *The Good Terrorist* signals the return to a nonproblematic realism after the Canopus in Argos sequence (...)

If *The Good Terrorist* surprised most critics... this is not due, I think, to the narrative structure (1987, 7)

En términos generales, la aparente transparencia de la escritura realista se empeña, precisamente, en ocultar la complejidad de los procesos lingüísticos de significación y la artificial convencionalidad del proceso de representación. Por su parte, la escritura experimental y la metaficción modernista y posmodernista se asocian habitualmente con el desafío postestructuralista al valor referencial del lenguaje, a la existencia de significados estables y a la idea del autor como el origen último del texto. Así pues, la elección de una estructura realista convencional para una novela como *The Good Terrorist*, podría resultar, a simple vista, contradictoria, o al menos cuestionable, como parece insinuar Pilar Hidalgo («It is arguable whether straight realistic narrative is more appropriate for the story that Lessing has to tell», 1987, 7).

La aparente simplicidad formal de *The Good Terrorist* resulta, sin embargo, engañosa. Es cierto que la novela nos ofrece una presentación realista absolutamente convencional de los personajes y de un entorno que resulta reconocible y, en principio, verosímil. La progresión secuencial de los acontecimientos es primordialmente lógica y cronológica, las dimensiones temporales son plausibles y objetivas y la alternancia de elementos narrativos, descriptivos y referenciales mantiene en todo momento el equilibrio convencional. Para confirmar el contrato mimético (ver Culler 1975, 193) contamos además con un narrador en tercera persona externo, fiable y objetivo («The house was set back from the noisy main road in what seemed to be a rubbish tip. A large house. Solid. Black tiles stood at angles along the gutter...» 3) que se permite el tipo de comentarios e inferencias que confieren autoridad al narrador omnisciente tradicional: «He had take her as the boss here-and who would not» (p. 64).

Sin embargo, el texto de *The Good Terrorist* encontrará la forma de desenmascarar la parcialidad de una voz narradora que va perdiendo

credibilidad a lo largo de la narración. Para empezar, la convencional focalización externa se combina con una focalización interna que filtra gran parte de los acontecimientos a través de su principal protagonista. De esta forma, el punto de vista de Alice deja de ser un mero objeto focalizado por la narración -descrito de forma omnisciente por su narrador- para convertirse en el focalizador de la misma (es decir en «el agente cuya percepción orienta la presentación», ver Rimmon-Kennan 1983, 74²):

... she had to admit that Jasper and Bert had made a bad impression.

Well, it could happen! It did happen with Jasper all the time.

Another possibility was that they, Jasper and Bert and the others -herself included- would be tested. Yes, that could be it. An eye would be kept on them, without their knowing (236-7).

La selección de los episodios narrados se apoya más en la participación o no de Alice en los mismos que en su importancia objetiva o en sus consecuencias en el desarrollo de la trama narrativa. De hecho, el lector no cuenta con un relato directo de ninguno de los acontecimientos en los que Alice no interviene de forma expresa (como el viaje a Irlanda para intentar conectar con la organización del IRA, o las manifestaciones en las que participan otros miembros del grupo, por poner algún ejemplo). De este modo, y de forma progresiva y casi imperceptible, la narración tiende a filtrarse primordialmente a través de la experiencia, la percepción, la intuición o incluso las fantasías de su protagonista. Dado que las convenciones del realismo tradicional presuponen la aceptación del punto de vista central en la narración, el lector que ha asumido el contrato mimético tiende, en principio, y de forma casi instintiva, a aceptar la versión de los hechos que éste le ofrece y a identificarse con una protagonista que parece intuitiva, eficiente e inteligente. Pero es aquí donde la aparente ingenuidad formal del texto de Lessing va a lograr, sin embargo, y de un modo irónico y sutil, hacer tambalear nuestra confianza en el propio proceso de la narración, puesto que el lector no tardará en preguntarse qué está haciendo la protagonista en un grupo de patéticos e inconsecuentes aprendices de terroristas. El punto de vista escogido como principal focalizador resulta no sólo limitado, sino falible y poco fidedigno. Como afirma Jeanette King:

the reader is thus drawn (...) into identifying with a point of view which is itself ironized and undermined. There is no easy comfortable position for the reader to adopt, either of detachment or of close identification with a point of view clearly presented as the authoritative one. (1089, 104)

The Good Terrorist proporciona una versión contemporánea del *unreliable narrator* del que hicieron uso Jane Austen o Henry James (ver David Lodge 1990, 128 y M.H. Abrams, 1993: «a flawed and distorted "center of

² «focalization has both a subject and an object. The subject (the 'focalizer') is the agent whose perception orients that presentation, whereas the object (the 'focalized') is what the 'focalizer' perceives (Rimmon-Kenan 1983, 74).

consciousness" in the work; the result is an elaborate structure of ironies» Abrams, 168). La ambigua caracterización del personaje principal será la primera señal de alerta que nos lleva a cuestionar la fiabilidad del punto de vista escogido como focalizador de gran parte de la narración. Alice es, como el mismo texto insinúa, un auténtico caso de «arrested development» (42). Es una protagonista que hace gala de un absoluto desconocimiento de sí misma y que se niega a crecer, como su propia descripción física se encarga de recalcar: «plump, childlike, formless face» (59) «Childlike frantic eyes» (103) :

... she had a pudgy, formless look to her. Sometimes a girl of twelve, even thirteen, before she is lit by pubescence... (11)

En palabras de Elizabeth Maslen «she is the perennial baby, although aged 36» (1994, 46). Su rechazo de la sexualidad y su incapacidad para comprender o compartir relaciones de intimidad son algunos de los síntomas que denotan la inmadurez de la protagonista. La trama narrativa sugiere incluso que estos rasgos provienen de experiencias infantiles reprimidas: sus sentimientos de exclusión y aislamiento cuando su madre parecía ignorarla en sus fiestas, el resentimiento que le producía tener que dormir con sus padres «Sleeping in her parents' bedroom made her violently emotional, and she could not cope with it» (263) y el rechazo implícito de la sexualidad de ambos que este resentimiento supone: «And she thought, as she had done when she was little, And they are so old!» (39). En términos psicoanalíticos Alice exhibe un bloqueo casi patológico en la evolución de su personalidad y una semi-neurótica fragmentación de su identidad entre la buena niña de clase media «a good girl, a good daughter» (54) que se preocupa por la limpieza, el orden y el colesterol y la terrorista inconformista y revolucionaria que planea atentados y construye bombas. Una dicotomía evidente ya en el mismo título de la obra: *The Good/Terrorist*.

La incapacidad de Alice para reconocer y analizar sus propias reacciones: («What Alice felt was a slicing cold pain -jealousy, but she did not know it was that» 40), sus sentimientos de exclusión e inseguridad, su inhabilidad para asumir las consecuencias de sus actos (desde la venta de las cortinas de su madre, o el robo del dinero en la oficina de su padre, hasta su participación final en los atentados) son elementos que confirman su absoluto desconocimiento de sí misma y su total incapacidad para el autoanálisis y la reflexión. La increíble fragilidad de su memoria no es sino un síntoma más de su imposibilidad de crecer y madurar. Alice es incapaz de acordarse de las cosas más elementales, ni siquiera consigue recordar la frecuencia con la que las olvida: «Oh, yes, Alice did know that she forgot things, but not how badly, or how often» (454):

Alice could remember nothing of that. Dorothy could not believe Alice did not remember. For the thousandth time the situation was recurring where Alice said, «I don't remember, no, you're wrong», thinking that her mother maliciously made things up (401-2).

La memoria, otro de los temas recurrentes en Lessing, juega siempre un papel esencial en el proceso de *bildung* de sus protagonistas. En contrapartida, la fragilidad de la misma constituye un serio obstáculo para la formación y el auto-conocimiento, incluso en protagonistas tan dadas a la reflexión y el autoanálisis como Martha Quest, Anna Wulf o Kate Brown, puesto que la formación personal pasa necesariamente, en los textos de Lessing, por un proceso de aceptación y reinterpretación del pasado, en el que, a menudo, juegan un papel importante los sueños y la escritura -diarios, cartas, cuadernos...- (*The Four-Gated City* -1969-, *The Golden Notebook* -1962-, *The Summer Before the Dark*-1973-). En ningún caso, sin embargo, habíamos presenciado un ejemplo tan alarmante como el de Alice, que olvida sus actos y las consecuencias de los mismos de forma casi inmediata, como su propia llamada reivindicando el atentado en nombre del IRA:

They listened to the news

«Five people have been killed (...) This monstrous and callous crime illustrated yet again the total lack of ordinary feeling by the IRA, who had claimed responsibility for the crime»

«Well, what about that, said Jocelin. «What a fucking nerve»

«Absolutely,» said Alice, not connecting her telephone call with this development. (444)

Al contrario que la mayoría de las protagonistas de Lessing, Alice por supuesto no escribe, ni siquiera lee nada que no sean periódicos «Alice had a block against books» (72) «I do not see the point of all that reading (...) I'm only interested in facts» (73). La aversión a la lectura, que siempre ha jugado un papel fundamental en el proceso de formación de las protagonistas de Lessing, así como en el del héroe típico del *bildungsroman*, se presenta, de este modo, como un síntoma más de la negativa de Alice a crecer, a formarse y a madurar.

Sin duda, la acumulación de estos rasgos definitorios ambiguos en la caracterización del personaje principal va a desestabilizar la aceptación incondicional del punto de vista central de la narración que, en principio, presupone el relato realista convencional. Si la fiabilidad de Alice como focalizador de la narración se ve implícitamente cuestionada por todos estos rasgos que la definen como heroína insegura, irreflexiva e inmadura, los propios acontecimientos de la narración corroborarán esta impresión e irán minando progresivamente su credibilidad: su relación con Jasper resulta cada vez más patética, sus fantasías de revolución infantiles e irresponsables. Todo ello contribuirá a que su propia percepción de los acontecimientos resulte cada vez más cuestionable y que en ocasiones como ésta, el lector no pueda por menos que plantearse si la versión de Alice no supone, en realidad, una distorsión total de los acontecimientos:

She sat at the table, soft with love and gratitude. He did love her. He did. And he did those wonderful, sweet things (124).

Aunque el punto de vista de Alice es el focalizador principal de gran parte de la narración, no es, sin embargo, necesariamente absoluto y omnipresente. La voz narradora se retira, en ocasiones, hacia una posición más distante y una focalización externa y objetiva para puntualizar detalles que se le escapan a la protagonista: «Alice had no suspicion that any such thoughts were in his mind» (372). O, simplemente, para dejar oír la voz de otros personajes, cuyos comentarios nos dan una versión muy diferente a la que Alice tiene de los hechos: «you live in such a dreamworld ... You have a blind spot of some kind» (248-9) afirmará su padre, «you've all had it so easy all your lives, you simply do not understand. If you want something, then you take it for granted you can have it ... You're all spoiled rotten» (399) «Oh, you, running about playing at revolutions, playing little games, thinking you are important» (406) son algunas de las afirmaciones puestas en boca de su madre, Dorothy Melling. Las fisuras en el punto de vista central de la narración dejan, de este modo, un margen suficiente para permitir que el lector adivine que la percepción y la perspectiva de Alice no son totalmente fiables. El personaje de Dorothy Melling (cuyo punto de vista, aparte de la evidente analogía en el nombre propio, ha sido identificado, a menudo, con el de la propia Doris Lessing), desempeña, en este sentido, un papel fundamental, supliendo el punto de vista sensato y juicioso que el lector podría esperar de la voz narrativa tradicional.

Este proceso de desestabilización de la credibilidad del punto de vista central de la narración llega a su culminación en las última sección de la novela. En ella el narrador se resiste a cerrar el proceso de significación proporcionando una interpretación externa fiable y objetiva de los hechos, o introduciendo como referencia el punto de vista de algún otro personaje distinto de su protagonista. Lo único con lo que contamos en las últimas páginas de *The Good Terrorist* es con la percepción de los acontecimientos por parte de una Alice asustada y confundida que, como culminación de un proceso de no-crecimiento se refugia en sus fantasías y fijaciones infantiles («Mummy, I am a good girl, aren't I?», 454). La novela se cierra con una imagen significativa de regresión a la infancia: «the poor baby sat waiting for it to be time to go out and meet the professionals» (456) -que marca la completa inversión del proceso, el punto final de este anti-*bildungsroman*- y sin que el lector pueda tener una idea clara de qué es lo que va a ocurrir o de cuál es la auténtica situación de la protagonista. El texto ha deconstruido su propio proceso de narración, dejando al lector a la merced de una percepción parcial, inconexa y limitada de la realidad, que se escoge, sin embargo, como punto de vista central. El final de *The Good Terrorist* denuncia, de este modo, la falsa apariencia de fiabilidad de la voz narradora convencional, poniendo en tela de juicio la validez y la autoridad del discurso monológico tradicional y llegando a cuestionar la mera posibilidad de la omnisciencia (al demostrar que lo que se esconde detrás de esta convención es, en definitiva, una percepción individual que no puede por menos que ser, en sí misma, y por definición, limitada, parcial y fragmen-

tada). Así pues, y a pesar de su aparente *ingenuidad* formal, el regreso de Doris Lessing al realismo con *The Good Terrorist* sirve en última instancia como excusa para poner en un primer plano, una vez más, las limitaciones del realismo convencional, y, en definitiva, la compleja problemática de la representación.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, M.H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*. Sexta edición. Forth Worth: Harcourt Brace College Publishers
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text* (traducido por Stephen Heath), Nueva York: The Noonday Press
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*, Londres: Routledge y Kegan Paul
- Derrida, Jaques. 1986. «Différance» (traducido por Alan Bass), en Taylor, Mark C. *Deconstruction in Context. Literature and Philosophy*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press
- Foucault, Michel. 1984. *The Foucault Reader*. ed. Rabinon, Nueva York: Pantheon Books
- King, Jeannette. 1989. *Doris Lessing*. Londres, Nueva York: Edward Arnold
- Hidalgo, Pilar. 1987. «The Good Terrorist: Lessing's Track for the Times» en *Doris Lessing Newsletter*, V. 11, n° 1, 7-8
- Lacan, Jaques. 1966. *Écrits*. Paris: Editions du Seuil
- Lodge, David. 1990. *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. Londres y Nueva York: Routledge
- Lessing, Doris. 1986. *The Good Terrorist*. Nueva York: Vintage Books (1ª edición, 1985)
- Maslen, Elizabeth. 1994. *Doris Lessing*, serie *Writers and Their Work*, Exeter: Northcote House (en asociación con el British Council)
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York: Routledge
- Sage, Lorna. 1983. *Doris Lessing*. Londres y Nueva York: Methuen
- . 1985. «A Girl like Alice», *The Observer*, 15 de septiembre, 22
- Showalter, Elaine. 1978. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Londres: Virago Press
- Whittaker, Ruth. 1988. *Doris Lessing*. Hampshire y Londres: Macmillan.