

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Evasión y fragmentación de Sasha Jansen en
Good Morning, Midnight de Jean Rhys**

Tesina que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

presenta

Mariana Selina Aragón Camarasa

Asesora: Rocío Saucedo Dimas

México, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mis padres y a mi hermano por el apoyo constante a través de todos estos años. Sin sus consejos y sus regaños no sería la persona que soy ahora.

A mi asesora y amiga Rocío Saucedo porque sin su guía, su conocimiento y su paciencia este trabajo no hubiera sido posible.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: El desvanecimiento de Sasha Jansen en <i>Good Morning, Midnight...</i>	10
1.1 El mito de Narciso y Eco.....	12
1.2 La evasión en los personajes de Eco y Sasha.....	14
1.3 Sasha y sus complementos masculinos en <i>Good Morning, Midnight</i>	25
Capítulo 2: La fragmentación de la voz narrativa en <i>Good Morning, Midnight</i>	34
2.1 Los personajes de Eco en el mito de Pan, y Sasha.....	35
2.2 La voz narrativa en <i>Good Morning, Midnight</i>	38
2.3 Algunas funciones del eco en la literatura.....	40
2.4 Voz de ironía.....	42
2.5 Voz de analepsis.....	47
Conclusión.....	51
Obras citadas.....	54

Introducción

En 1927, Jean Rhys, cuyo verdadero nombre era Ella Gwendolen Rees Williams, publicó la colección de cuentos *The Left Bank*, que marcó el inicio de su carrera impulsada por el escritor y editor Ford Madox Ford, a quien conoció en París mientras estaba casada con su primer esposo, Jean Lenglet, y con quien tuvo un romance, a pesar de los matrimonios de ambos. Para los críticos ingleses, Rhys se consagró y fue reconocida como escritora importante en la literatura inglesa, y para los caribeños como poscolonial, a partir de la publicación de su última novela, *Wide Sargasso Sea* (1966), que saliera a la luz después de larga ausencia de la lista de escritores reconocidos. Antes de ésta, Jean Rhys ya había escrito otras cuatro novelas entre 1928 y 1939: *Quartet* (1928), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930), *Voyage in the Dark* (1934) y *Good Morning, Midnight* (1939), esta última es objeto del presente trabajo.

Según algunos críticos, las primeras cuatro novelas pueden formar una unidad, dado que su trama se sitúa en Europa, y las protagonistas, aunque con otros nombres, representan diferentes etapas en la vida de Jean Rhys. *Voyage in the Dark* y *After Leaving Mr. Mackenzie* narran las vicisitudes de la autora durante sus primeros años en el Reino Unido. En la primera, la protagonista de la historia, Anna Morgan, llega a Inglaterra con su madre; pero, luego de que ésta ya no puede mantenerla, tiene que trabajar como corista y modelo, lo cual representa rasgos

autobiográficos de Jean Rhys, quien a su vez trabajó de corista y modelo cuando ya no pudo vivir más con su tía debido a la muerte de su padre. En *After Leaving Mr. Mackenzie*, la protagonista Julia Martin tiene que buscar una forma de sobrevivir debido a que Mr. Mackenzie termina su amorío con ella. El resultado del rompimiento es la falta de dinero y un bebé muerto. La muerte del bebé es el dato autobiográfico más notorio en la trama de la novela, suceso traumático no cabe duda para autora y protagonista.

De hecho, en una entrevista realizada por Mary Cantwell (1974), la autora explica: "My son did die. It made a terrible impression on me and I had to bring it in. I think it was Somerset Maugham who said that if you write out a thing, it goes ... it doesn't trouble you so much" (Frickey 24). El mismo suceso ocurre en *Good Morning, Midnight*, donde el bebé de Sasha Jansen muere, y, justo después, Enno abandona la relación; no obstante, la perspectiva de la narración es diferente que en *After Leaving Mr. Mackenzie*, puesto que Sasha es una mujer de mediana edad (no joven según ella misma) que recuerda este suceso en el pasado.

Por último, *Quartet* se sitúa en París, y relata el amorío que Marya Zelli tuviera, después del arresto de su esposo, con un inglés casado, en cuyo matrimonio dedicado al arte ella encuentra asilo. Esta novela parece relatar el amorío entre Jean Rhys y Ford Madox Ford, pues, de hecho, el esposo de la autora, Jean Lenglet, fue arrestado inculcado de robo, razón por la cual ella cayó en las mayores necesidades económicas y sentimentales. Es necesario recordar que *Quartet* no es

el único vestigio de la relación entre Ford y Rhys, puesto que esta historia fue escrita por todos los implicados: Ford, en *When the Wicked Man* (1932); su esposa, Stella Bowen, en *Drawn from Life* (1940), y el esposo de Rhys, Jean Lenglet, en *Barred* (1932).

Aun cuando ciertos elementos autobiográficos permean la trama de estas cuatro novelas, sería inadecuado afirmar que sus protagonistas son proyección fiel de la autora. Es posible admitir que existen rasgos que remiten a la vida de ésta; sin embargo, cada personaje adquiere caracterización propia. De nuevo en la entrevista de Cantwell, Jean Rhys comenta que, a pesar de que algunos sucesos se apegan a los de su vida, no siempre los retrata fielmente, puesto que toman forma propia y distintiva:

M.C: 'And has most of what you wrote about happened to you?'

J.R: 'It's hard to explain how, when and where a fact becomes a book. I start to write about something that has happened or is happening to me, but somehow or other things start changing. It's as if the book had taken possession. Sometimes a character will run away from me [...], and get more important than I intended. It happened beyond my will. But the feelings... the feelings are always mine' (24).

Ahora, si bien sus protagonistas no son totalmente autobiográficas, sí tienen características comunes. En *Critical Perspectives on Jean Rhys* (1990), varios autores, como Mary Cantwell, V. S. Naipaul y Elgin W. Mellown, afirman que las cuatro primeras novelas tienen similitudes en la caracterización de los personajes. Principalmente, las obras de Rhys son análisis y crítica de la sociedad que aturde y ahoga a las protagonistas de sus historias. En un mundo donde dominan el dinero, el

poder y la juventud, los personajes de Rhys están atrapados y sin salida, pues ni son jóvenes, ni poderosos, ni adinerados.

Ninguna de las protagonistas encaja en la sociedad en que todas intentan desenvolverse, y, en gran medida debido a esto, las cuatro tienen características vitales en común: de ninguna se menciona un hogar, pues generalmente viven en hoteles o casas de huéspedes (“No homes are entered; the metropolis is reduced to a few cafés, boardinghouses and hotels” (Naipaul 55)); todas buscan comprar vestidos, sombreros y zapatos elegantes (aunque eso signifique no comer o incluso prostituirse; por ejemplo, en *Voyage in the Dark*), observar su imagen en el espejo cada vez que tienen la oportunidad, es decir, su apariencia y la búsqueda de identidad resultan prioritarias; para todas, los hombres son complemento vital: “Men and money are connected: in this half-world men are the only people with money, and they are at once predator and prey, sexual partners, arbitrary providers of dinners, rooms, clothes. Their jobs remain vague, their larger, legitimate lives unknown” (Naipaul 55); ninguna es capaz de proveerse por sí misma; todas dependen de los hombres para poder subsistir, aunque también todas son conscientes de que los hombres sólo buscan la retribución física sin reparar en lo emocional o intelectual.

Todas estas características convergen en una fatídica conclusión, pues las protagonistas no pertenecen ni al lugar ni a la situación que las rodea; cada una de ellas busca pertenecer, se esfuerza por encajar, pero falla en cada intento: “These

women are forever alone outside the realm of everyday society and cut off from the ordinary pattern of life. In them we see a literal meaning of the term *demimonde*, for theirs is only a partial existence” (Mellown 107). Todas viven en un limbo social; viven, por decirlo así, en estado liminar, como si estuvieran paradas en la línea divisoria que separa una clase social de otra; son incapaces de encajar dentro de la clase de mujeres que tienen estabilidad en sus vidas y los bienes materiales que las protagonistas desean. Sólo en *Good Morning, Midnight* parece que Sasha Jansen entiende que jamás será parte de una clase que le niega la entrada a pesar de sus esfuerzos, y, con ironía, acepta su condición al final de la novela¹.

Precisamente debido al estado liminar de sus protagonistas y al origen caribeño de la autora y de algunas protagonistas (Dominica y Martinica, respectivamente) como Antoinette Cosway, Anna Morgan y Selina Davis mencionadas en *Wide Sargasso Sea*, *Voyage in the Dark* y varios cuentos como “Let Them Call it Jazz”, muchos críticos han analizado a la autora desde el marco de la teoría postcolonial. Aunque esta teoría se relaciona con el análisis aquí presentado de *Good Morning, Midnight*, en este trabajo no me referiré directamente a ella. Si bien menciono el estado liminar y la fragmentación de la identidad de Sasha, no empleo los términos postcoloniales, ya que esta tesina se centra en un enfoque narratológico. Ahora bien, la fragmentación de su identidad se refleja en la evasión de sus alrededores y la fragmentación de su voz; sin embargo, al final de la

¹ Este tema se desarrolla en el capítulo uno de esta tesina.

novela, como ya se dijo antes, Sasha logra aceptar su lugar en la sociedad y en su vida y, así, ya no evade ni la realidad y su voz se fragmenta por última vez, por lo que deja de ser un personaje ubicado en el limen de la sociedad².

En *Good Morning, Midnight*, Jean Rhys caracteriza a la protagonista a través de ciertos elementos narrativos, como la atmósfera y ciertos objetos, y fragmenta la voz de Sasha, de la cual nacen otras dos voces que cumplen con las funciones de ironizar y recordar. El análisis narratológico de la novela se basa en los conceptos de caracterización y voz narrativa. Para ambos conceptos, parece existir en la ninfa Eco de los mitos griegos de Narciso y de Pan³, un antecedente del personaje Sasha y un valioso e interesante punto de comparación entre ambas.

La comparación entre Sasha y las ninfas Eco en los dos mitos mencionados es relevante en la medida que éstas desarrollan elementos de caracterización y fragmentación similares en la novela y en los mitos, respectivamente. Aunque poseen ciertas diferencias, las ninfas Eco de ambos mitos muestran a su vez características básicas en común: las dos desaparecen, siendo su voz lo único que queda de ellas. En el mito de Narciso, Eco desaparece porque se encierra, víctima del despecho, en una cueva hasta que su cuerpo se desvanece; mientras que en el mito de Pan, Eco es destazada por campesinos y sus miembros musicales se esparcen por todo el mundo, dando la impresión de que se oye la misma melodía (o voz) en varios lugares.

² Ver en capítulo uno: "Sasha y sus complementos masculinos en *Good Morning, Midnight*".

³ Tomados de las versiones de Ovidio y de Longo, respectivamente.

A partir de esta distinción, la tesina se divide en dos capítulos. El primero se enfoca en la caracterización (tomando en cuenta la definición de caracterización de Mieke Bal⁴) y similitudes entre Sasha y la ninfa Eco, en el mito de Narciso. Asimismo, se analiza la relación complementaria entre Sasha y los hombres en su vida, comparándola con la relación de Eco y Narciso y la teoría del narcisismo de Sigmund Freud (*Introducción al narcisismo y otros ensayos* (1914)). El segundo capítulo tiene como propósito analizar la voz narrativa de Sasha Jansen y la medida en que ésta se fragmenta⁵, en relación con la fragmentación de la voz de Eco en el mito de Pan. Debido a que el análisis es narratológico, incluyo acotaciones teóricas de Gérard Genette (*Figures III* (1972)) y Luz Aurora Pimentel (*Relato en Perspectiva* (2005)) acerca de los tipos de narradores y, en especial, acerca del narrador homodiegético y sus peculiaridades.

Después, propongo que la voz narrativa de Sasha se fragmenta en dos voces que hacen eco de la misma (voz principal): la primera tiende a ironizar a la voz principal, mientras que la segunda introduce los recuerdos de la protagonista a través de palabras o frases clave. Para esto, proporciono una definición de la ironía y sus derivaciones, de acuerdo con Lauro Zavala (*Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura* (1993)); así como también recurro a las obras de Luz Aurora Pimentel y Mieke Bal para explicar la analepsis y cimentar el análisis narrativo subsecuente.

⁴ *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1985).

⁵ Cabe mencionar que la fragmentación de la voz narrativa de Sasha se deriva principalmente de varios sucesos traumáticos de su pasado, como el maltrato por parte de su esposo, la pérdida de su bebé y su suicido fallido.

En ambos capítulos, diferencio los episodios de la novela que transcurren en el pasado de los que ocurren en el presente, para lo cual empleo la siguiente terminología: *pasado temporal* (cuando Sasha vivió cinco años atrás en París) y *presente temporal* (su regreso a París). Cabe notar que en la novela los tiempos verbales no determinan la ubicación temporal de un suceso, puesto que la voz narrativa puede hablar en presente aún cuando se refiere al pasado temporal de la historia, y viceversa.

Finalmente, introduzco aquí un breve resumen de *Good Morning, Midnight*, pues a lo largo de este trabajo sólo citaré ciertos pasajes que permitan ilustrar el desarrollo de la hipótesis. La historia se desarrolla en torno a la conciencia (sus pensamientos y sentimientos en relación con la ciudad y con el presente y el pasado) de Sasha Jansen, una mujer inglesa que, estando al borde de la muerte, regresa a la ciudad —a regañadientes y obligada por su “amiga” Sidonie— donde ocurrieron sus mayores desgracias: perder a su bebé y ser abandonada por su amado. Mientras revisita la ciudad, Sasha, quien de por sí ya está deprimida, intenta huir de los recuerdos que la atormentan y de los sucesos del presente que la derrotan aún más.

La novela se divide en cuatro partes. La primera introduce todos los elementos que se desarrollarán a lo largo de la historia: Sasha recuerda los trabajos que tuvo mientras estaba en París cinco años atrás; asiste a cafés y a bares que solía visitar con su esposo Enno; conoce a Delmar, un ruso que quiere ser su amigo, pero a quien Sasha no le hace mucho caso y termina siendo otro incidente mientras

está en París en el presente temporal; relata por primera vez cómo perdió su bebé; conoce al *commis*⁶ que vive en la habitación de hotel contigua a la de ella; y, finalmente, conoce a René, el gigoló que la conducirá hasta la catarsis al final de la novela. La segunda parte de la novela se enfoca en el episodio desarrollado en la casa de un pintor amigo de Delmar. Este momento es decisivo ya que Sasha se da cuenta que su vida en París en ese momento no se diferencia mucho de su vida cinco años antes. La tercera parte se trata mayoritariamente de la descripción de su relación con Enno (desde que se casaron hasta que muere el bebé y su esposo la abandona) a través de las habitaciones de hoteles en los que se hospedan. La cuarta y última parte narra la relación de Sasha con René: las veces que salen juntos, y cómo al final de la novela René la intenta violar y robarle su dinero; también es al final donde el *commis*, a quien Sasha había despreciado toda la novela, salva a la protagonista de su estado depresivo.

⁶ *Commis voyageur*: Comerciante viajero.

Capítulo 1. El desvanecimiento de Sasha Jansen en *Good Morning, Midnight*

If I make the lashes dark
And the eyes more bright
And the lips more scarlet,
Or ask if all be right
From mirror after mirror,
No vanity's displayed:
I'm looking for the face I had
Before the world was made

W.B. Yeats, "Before the World Was Made"

A través de la historia de la literatura, muchos autores han absorbido los mitos griegos y han basado la trama de sus obras en ellos, los han reinterpretado o hasta los han reescrito. De cualquier forma, parece que son fuente inagotable de simbolismos, personajes y temas literarios, entre otros. Uno de los mitos más famosos en la literatura (e incluso entre algunas teorías como el psicoanálisis) es el de Narciso, cuyo personaje tiene mayor recurrencia en la trama que su contraparte femenina: la ninfa Eco, quien suele pasar desapercibida en la mayoría de las interpretaciones de la historia.

En este primer capítulo, presento la comparación entre los personajes de Eco y Sasha, en el mito de Narciso y en *Good Morning, Midnight*, respectivamente. Dicha comparación es relevante en el desarrollo de este capítulo porque Sasha y Eco muestran similitudes en cuanto a su caracterización, la cual desemboca en la evasión de la realidad y el desvanecimiento de ambas. A través de ciertos elementos que caracterizan a Sasha, ésta da la impresión de desvanecerse dentro de los

espacios cerrados dejando atrás solamente su voz, al igual que Eco, de quien sólo permanece la voz luego de desvanecerse en una cueva.

En primera instancia, resumo el mito de Narciso y Eco, haciendo énfasis en la relación entre estos dos personajes y, luego, profundizo en la comparación entre la ninfa y la protagonista de la novela a partir de la caracterización de ambas. Para esto, se toman en cuenta las cualidades particulares que provocan el desvanecimiento de Eco en el mito de Narciso y las cualidades de Sasha, manifestadas en las descripciones acerca de su imagen —vestidos, el color de su cabello, sus zapatos—, los espacios y los elementos encontrados dentro de éstos —el contraste entre luz y oscuridad, los espejos y los colores— que contribuyen al desvanecimiento de la protagonista en *Good Morning, Midnight*.

En segunda instancia, tomo en consideración la interpretación de Sigmund Freud sobre la figura de Narciso para identificar rasgos similares entre éste y los personajes masculinos en *Good Morning, Midnight*, específicamente Enno y René, el gigoló, así como para añadir otro elemento comparativo entre Sasha y Eco. Finalmente, hago hincapié en la relación entre Sasha y el *commis voyageur*, quienes si bien se complementan, no lo hacen a la manera de Narciso y Eco, y, por ende, tampoco a la manera de Enno/René y Sasha.

El mito de Narciso y Eco

Existen varias versiones del mito de Narciso y, por supuesto, diversas interpretaciones también, aunque la más famosa es aquélla del narcisismo de Freud. En las *Metamorfosis*⁷ de Ovidio⁸, Narciso es hijo de Liríope, la ninfa azul, a quien algún augur profetizara que su hijo viviría mucho tiempo, siempre y cuando el joven nunca viera su rostro. Al crecer y debido a su incomparable belleza, Narciso tiene muchos pretendientes, tanto hombres como mujeres; sin embargo, consciente de su hermosura, los rechaza siempre a todos. Entre sus pretendientes más importantes están Eco y Aminias.

A la primera, Hera la condena, pues la ninfa había engañado a la diosa para encubrir las infidelidades de Zeus, a repetir una y otra vez las palabras de los demás, sin poder producir discurso propio. Así, Eco no puede confesarle su amor a Narciso. No obstante, el hermoso joven sale de cacería con sus compañeros un día, y Eco lo sigue incansablemente por el bosque con el deseo de hablarle. Narciso se aleja de sus compañeros y, sin notarlo, se queda solo. Entonces, alza la voz preguntando por sus compañeros, y Eco, al escucharlo, le responde siempre repitiendo sus últimas palabras. La ninfa malentiende la conversación con Narciso y se lanza a sus brazos mientras piensa que el joven vanidoso en verdad la ha aceptado. Con repugnancia,

⁷ No es posible saber la fecha en la que Ovidio escribió esta obra. Sólo consta que en el año 8 D.C, el año en que Ovidio fue desterrado de Roma, *Las metamorfosis* existían y ya eran conocidas. Mi resumen proviene de la traducción de Rubén Bonifaz Nuño (1979).

⁸ En el capítulo dos de esta tesis, me refiero al mito de Ovidio a partir de la reescritura de los mitos griegos de Robert Graves.

Narciso la rechaza, y, víctima de despecho intolerable, Eco se refugia en una cueva, sin salir al exterior, hasta que su cuerpo desaparece y lo único que queda de ella es su voz mimética⁹.

Aminias, el otro pretendiente, también sufre hasta la muerte por el rechazo de su amado: Narciso le regala una daga después de despreciar sus muestras de afecto. Aminias se suicida con la daga y le ruega a los dioses que castiguen al joven por sus crueles rechazos. La diosa Artemisa escucha su plegaria: un día Narciso sale a pasear por el bosque y se detiene a tomar agua en un arroyo, en donde ve asomado a un hermoso y desconocido joven. Primero, busca alcanzarlo, pero se da cuenta que jamás podrá ser amado por su propio reflejo. Angustiado y decepcionado, observa su reflejo por horas y por días, hasta que no aguanta más y se clava, como Aminias, la daga en el pecho. En vano, Eco lo acompaña en su sufrimiento pues sólo puede repetir las lamentaciones de Narciso hasta su muerte (I. III v. 345-510).

En este mito, cabe resaltar, para los fines de la comparación entre Sasha y la ninfa, que el personaje de Eco escoge sufrir hasta que su cuerpo desaparece y lo único que permanece luego de su desvanecimiento es su voz como la repetición de otras voces. De cierta manera, Sasha, en *Good Morning, Midnight*, también sufre y se esconde hasta que asemeja la desaparición de su cuerpo y su voz se vuelve

⁹ De ahí que, según los griegos, en las cuevas, al hablar se regrese la voz con las mismas palabras o parte de ellas. En el mito de Pan donde la ninfa también forma parte del relato, se justifica que el eco también se produzca en montañas y hasta en algunas partes del bosque, pues la voz mimética de Eco se esparce por todo el mundo junto con sus miembros mutilados.

ensoñación entre recuerdos y sentimientos de dolor. A continuación, expongo aquellas características similares entre Sasha y Eco que permiten la evasión de la realidad; dichas características convergen en el desvanecimiento de ambas.

La evasión en los personajes de Eco y de Sasha

Como ya se dijo antes, Sasha y Eco tienen varios elementos en común en cuanto a su caracterización. Según Mieke Bal (1985), la caracterización es el medio por el cual se dan a conocer las cualidades de un personaje. Estas cualidades determinan y delimitan al personaje a través de la repetición de ciertos elementos, su acumulación o almacenamiento (lo cual hace que las cualidades se complementen), las reacciones del personaje respecto a otros y los cambios o transformaciones que éste sufre a lo largo de la narración (87-97).

La característica primordial en común entre Sasha y Eco es que la ninfa huye hacia una cueva, después de que Narciso la rechaza, y pasa tanto tiempo ahí que su cuerpo se desvanece y el eco de su voz es lo que permanece en la cueva; a su vez, Sasha, después de que Enno la abandona, busca refugio en varios elementos a lo largo de *Good Morning, Midnight*, que se equiparan a la función que desempeña la cueva en el mito de Narciso y Eco, y a través de la descripción de éstos parece que se desvanece hasta que su voz queda como el único recuerdo de ella.

Después de intentar suicidarse en su habitación en Londres, Sasha regresa de nuevo a París para enfrentar los demonios de su pasado que la derrotan varias

veces; sin embargo, en lugar de superar su tristeza y su depresión, la protagonista se encuentra en un mundo donde no se siente parte de nada y donde, al mismo tiempo, busca ser parte de una clase social sin tener los elementos requeridos para lograrlo. Como falla en cada intento, Sasha busca sosiego a través del alcohol, y, a lo largo de la novela, la protagonista se encuentra frecuentemente alcoholizada, lo cual parece hacerla menos consciente de su sufrimiento, que proviene de sus recuerdos y de sus vivencias en el presente. Como si estuviera anestesiada, el alcohol le permite huir, sólo con la promesa de regresar a su realidad:

I've had enough of these streets that sweat a cold, yellow slime, of hostile people, of crying myself to sleep every night. I've had enough of thinking, enough of remembering. Now whisky, rum, gin, sherry, vermouth, wine with the bottles labeled 'Dum vivimus, vivamus...' Drink, drink, drink... As soon as I sober up I start again. I have to force it down sometimes. You'd think I'd get delirium tremens or something (Rhys 43).

Sasha reconoce que el alcohol produce un estado de desahogo en el cual se amortiguan las angustias y además asevera irónicamente que hay que disfrutar la vida ("dum vivimus, vivamus"), aunque eso signifique matarse poco a poco y aunque tenga que encontrarse en cierto estado de anestesia que le permita evadir su situación. A pesar de que este capítulo se centra en Sasha como personaje, cabe hacer hincapié en que la voz narrativa crea diversas ambigüedades a lo largo de la novela, las cuales se originan tanto en los elementos que dan pie a la evasión de Sasha (más específicamente, el alcohol y los sueños) como su fragmentación.

Ejemplo claro de lo anterior es un pasaje de la segunda parte, donde Sasha y Delmar visitan a Serge: "The gramophone is grinding out 'Maladie d'amour, maladie

de la jeunesse...” (92). Justo a partir de la elisión del resto de la canción, Sasha se imagina: “I am lying on a hammock looking up into the branches of a tree. The sound of the sea advances and retreats as if a door were being opened and shut. All day there has been a fierce wind blowing, but at sunset it drops. The hills look like clouds and the clouds like fantastic hills” (92). La voz narrativa se desprende de la realidad con sutileza y al siguiente párrafo regresa a la habitación con Serge y Delmar. De esta forma, a lo largo de la novela la ambigüedad en la narración emerge de la unión o el contraste entre opuestos: realidad y fantasía / sueños, día y noche, provocado por la elisión de palabras u oraciones completas que inicia con la evasión de Sasha a través de la alcoholización o el sueño.

Además del alcohol, Sasha busca cambiar su apariencia para escapar y refugiarse: de alguna u otra manera, parece pensar que si oculta su verdadera imagen, las personas la percibirán de manera diferente y, a causa de eso, la tratarán mejor. Así, Sasha busca cambiar su imagen, ya sea pintándose el cabello o comprando vestidos y sombreros que le den imagen con otro estatus social: “Again I lie awake, trying to resist a great wish to go to a hair dresser in the morning to have my hair dyed” (48). En otro pasaje, Sasha piensa: “I must go on and buy a hat today, I think, and tomorrow a dress. I must get on with the transformation act” (72). Este deseo de transformarse está presente a lo largo de la novela como acto de evasión. Sasha se enmascara para ocultar su verdadero ser, el corazón de su existencia, pues el rostro es el reflejo último del alma: trata de fingir que es alguien más, espera

que la traten diferente y al esperar trato diferente, huye de sí misma y de los problemas que la atormentan, como la falta de dinero y de trabajo, la falta de complemento masculino y su pasado. Incluso, Sasha cambia su nombre: “It was then I started calling myself Sasha. I thought it might change my luck if I changed my name” (12); sin embargo, el cambio es superficial, pues en el fondo sigue siendo la misma persona con la misma mala suerte que cuando se llamaba Sophia.

Sasha se transforma a tal grado que su rostro es más bien una máscara que encubre su verdadero “yo”: “It isn’t my face, this tortured and tormented mask. I can take it off whenever I like and hang it up on a nail. Or shall I place on it a tall hat with a green feather, hang a veil over the lot, and walk about the dark streets so merrily? Singing defiantly ‘You don’t like me, but I don’t like you either’” (44). La protagonista afirma que puede quitarse la máscara cuando ella quiera y dejar que el mundo vea su verdadero “yo”. No obstante, parece que, con o sin máscara, todos pueden descifrarla, y, por eso, la humillan o la desdeñan: “But she saw through me. She only gave me twenty francs as a tip and I never got another job as guide from the American Express. That was my first and last. I try, but they always see through me” (31). Es por esto que la protagonista termina refugiándose en espacios cerrados, donde la privacidad le permite esconderse de los demás y de nuevo evadirse a sí misma y su situación en un círculo vicioso.

Así como el alcohol y la apariencia forman parte esencial de la evasión de Sasha, los espacios y los elementos encontrados dentro de ellos también parecen a

veces anestesiar los sentimientos y los recuerdos, aunque a veces parecen también proyectarlos, como si los espacios fueran extensión del interior del personaje. Así como Eco se refugia en una cueva oscura y se desvanece en ella, Sasha se refugia en los cuartos de hotel y, encerrada sin salir por días, parece desvanecerse entre sentimientos y recuerdos hasta que su voz sólo es reiteración de éstos. También, se refugia en cafés, en baños y hasta en las mismas calles de París:

My life, which seems so simple and monotonous, is really a complicated affair of cafés where they like me and cafés where they don't, streets that are friendly, streets that aren't, rooms where I might be happy, rooms where I never shall be, looking-glasses I look nice in, looking-glasses I don't... (46)

En esta cita, Sasha habla de los espacios en donde se siente sosegada, y espacios en los que su sufrimiento regresa y la atormenta. Es importante resaltar que sentirse sosegada muchas veces significa para la protagonista pasar desapercibida. Cuando el sosiego del refugio calma sus sentimientos, la descripción de la luz y los espejos emana tranquilidad; en cambio, las descripciones proyectan angustia, cuando la protagonista se siente atrapada y atormentada.

Así, en un pasaje de la tercera parte de la novela, que se refiere al pasado temporal de la historia, Sasha, quien está embarazada, espera en el cuarto de hotel hasta que Enno regrese con dinero para subsistir. Como en estos momentos no desea huir porque al parecer son mejores tiempos, Sasha describe de esta manera la habitación: "Now snow is falling. There is the reflection of snow in the room. The light makes everything seem strange. The mound of my stomach is hidden under the bedclothes. So calm I feel, watching myself in the glass opposite." (137). En medio

del sosiego, el ritmo de la narración se desacelera y proyecta paz y tranquilidad.

La luz también refleja tranquilidad y hace que Sasha no tropiece al describir el momento, como en otras ocasiones en donde la luz es sinónimo de angustia: “Now the lights are red, dusky red, haggard red, cruel red. Strings plucked softly by a man with a long, thin nose and sharp, blue eyes. Our luck has changed and the lights are red” (140). Esto piensa Sasha justo después de haber perdido su bebé. La habitación que antes tenía luz tranquilizadora y llena de esperanza, la nieve que anunciaba la venida de la primavera y con ella mejores temporadas, se transforma en el color rojo de la angustia y la desesperación.

Asimismo, los espejos¹⁰ reflejan constantemente los sentimientos de Sasha. Generalmente, la protagonista huye de un ambiente “público” (cafés o restaurantes) hacia uno “privado” (baños y habitaciones de hotel). En estos espacios privados, Sasha observa su reflejo en los espejos como para asegurarse de que la máscara sigue ahí. Sin embargo, la máscara funciona para cubrir su verdadero “yo” ante las demás personas, no de ella misma —aunque, a veces, ella misma intente sentir que es alguien más por medio de la máscara.

En algunas ocasiones, el espejo tiene una voz que proviene de Sasha y es a través de la “voz del espejo” que la protagonista cuestiona su imagen: “‘Well, well,’ it says, ‘last time you looked in here you were a bit different, weren’t you? Would you

¹⁰ El espejo podría funcionar como complemento de Sasha. Es más, en la novela, el *commis* funge como espejo de la protagonista. Véase “Sasha y sus complementos masculinos en *Good Morning, Midnight*”..

believe me that, of all the faces I see, I remember each one, that I keep a ghost to throw back at each one —lightly, like an echo— when it looks into me again?’ All glasses in all lavabos do this” (170). ¿A qué se refiere la voz del espejo cuando dice que Sasha era diferente la última vez? Puede ser que esté recordando aquellos tiempos en los que Sasha era Sophia, cuando no tenía que usar la máscara, ni tenía que evadir ningún recuerdo, ni siquiera los recuerdos de su vida con Enno, cuando de alguna manera su vida no estaba tan destruida.

A través de la historia, el espejo ha jugado un papel importante en la literatura y en cada época su significado y su simbolismo han cambiado. Una de las interpretaciones del espejo, en relación con el replanteamiento del género femenino, de finales de siglo XX y principios del XXI es la siguiente: “Peering into a mirror is a metaphor for introspection and the acquisition of self-knowledge” (Tietjens Meyers 113) ¹¹. En *Good Morning, Midnight*, esto se hace evidente. Frente al espejo, Sasha se encuentra con su verdadero “yo”, a la vez que este objeto le permite asegurarse de que todavía tiene la máscara para esconderse y mantenerse distante y segura de quien la rodea. Su conciencia y los espejos están estrechamente relacionados en la medida en que éstos reflejan a la protagonista sin intervenciones como aquélla de la máscara o el maquillaje.

Además de los baños, las habitaciones ocupan un lugar preponderante en las

¹¹ En este estudio, Diana Tietjens Meyers toma como objeto de estudio la interpretación del mito de Narciso, y las mujeres en los espejos, así como la figura de las mujeres vista a través de la imagen de Narciso y el *narcisismo*. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency* (2002).

descripciones que realiza Sasha, ya que ésta se encierra ahí para no tener que enfrentar su pobreza, ni sus recuerdos, ni a las personas que la juzgan (o que cree que la juzgan): “A room is a place where you hide from the wolves outside and that’s all a room is” (Rhys 38). Sasha se acopla a cada habitación, de tal forma que su caracterización está influida por la descripción subjetiva de los cuartos.

Así, las habitaciones simbolizan un oasis en medio del desierto de su tristeza: “Saved, rescued and with my place to hide in —what more did I want? I crept and hid. The lid of the coffin shut down with a bang. Now I no longer wish to be loved, beautiful, happy or successful. I want one thing and one thing only —to be left alone” (43). De la misma manera en que Eco se esconde en la cueva porque el dolor que Narciso ha infligido en ella es insoportable, Sasha se refugia en un cuarto de hotel luego de que pierde su bebé y Enno la abandona. Por un lado, Sasha intenta recuperarse, pero, por otro lado, busca sumergirse en un sueño y no despertar jamás.

Cuando Sasha se encierra en las habitaciones, da la apariencia de que su voz es un eco en sí misma: un eco de alguien que ya está muerto en vida; alguien que se sabe vivo, pero que quiere dormir y ya no despertar.

People talk about the happy life, but that’s the happy life when you don’t care any longer if you live or die. You only get there after a long time and many misfortunes. And do you think you are left there? Never. As soon as you have reached this heaven of indifference, you are pulled out of it. From your heaven you have to go back to hell. When you are dead to the world, the world often rescues you, if only to make a figure of fun out of you (91).

En esta cita, la protagonista da a entender que se siente muerta, y que, cada vez

que revive y sale de su cueva, las personas vuelven a humillarla. Entonces, Sasha entra otra vez en un letargo de impotencia porque no puede actuar, ni siquiera para defenderse de las personas que se burlan de ella, o se aprovechan de su tristeza —“I would give all the rest of my life to be able even to stare coldly at her. As it is, I can't speak to her, I can't even look at her. I just walk out” (52).

Al tiempo en que recuerda su pasado en París, Sasha se esconde del mundo exterior que la lastima en los cuartos de hotel, que son como su mundo privado e interno, donde, a veces, se siente acogida y reconfortada: “Nevermind, here I am, sane and dry with my place to hide in” (10); a veces parece que encerrarse es su única opción para protegerse del mundo exterior: “I'll lie in bed all day, pull the curtains and shut the damned world out” (81). Al igual que Eco, Sasha huye hacia un lugar cerrado que la protege de la realidad y parece desvanecerse en cada cuarto, de tal forma que la habitación y ella son una misma; de esta unión, aparentemente lo único que queda de Sasha es una voz en eco¹², como una reverberación de sus sentimientos.

Entonces, Sasha proyecta sus sentimientos hacia las habitaciones, de tal forma que, tanto en el pasado temporal de la novela como en el presente, los elementos que hay en ellas describen sutilmente la situación en la que Sasha se encuentra sin hacer referencia directa a sus sentimientos: “The room we got in Rue Lamartine looked all right. I was on the fourth floor, the top floor. There was a big red

¹² Esta voz en eco es la voz personificada de las habitaciones que, a veces, dialoga con la voz principal de la narradora. Esto se explicará con detalle en el capítulo dos de esta tesina.

bed, covered by a red eiderdown, and outside a little balcony” (Rhys 125). En este caso, los elementos podrían representar la estabilidad que siente Sasha en ese momento (pasado temporal de la novela: cinco años atrás en París). Por ejemplo, la cama roja y grande sugiere la estabilidad del matrimonio entre Sasha y Enno, así como que aún existe pasión y amor, mientras que el balcón parece ser una extensión de la tranquilidad que llega a la vida de Sasha, luego de que la pareja sufre de falta de dinero.

También, la habitación se encuentra en el último piso, lo que parece significar que Sasha se siente en la cima del mundo de la felicidad. Probablemente, el lector puede interpretar estas asociaciones simbólicas debido al énfasis en el detalle de las habitaciones; dicho énfasis se omite al describir personas o calles. En contraste, Sasha describe una habitación cuando su vida ya está destrozada (que es también el momento en que su voz se fragmenta y las habitaciones adquieren una voz que ironiza¹³): “This damn room —It’s saturated with the past...” (109). Los sentimientos de Sasha se evidencian en esta descripción, ya que no importan las dimensiones, ni los colores, ni siquiera si hay suficiente luz, lo que importa es que Sasha vacía la percepción de su vida en ese momento en el espacio que la rodea (se siente abrumada por el pasado), lo cual la hace sentirse incómoda y despreciar la habitación. Así, no es la habitación la que está saturada con el pasado, sino Sasha misma, quien está saturada de los recuerdos que le traen todo los espacios en los

¹³ La fragmentación de la voz narrativa de Sasha es el tema que se desarrollará en el capítulo dos de esta tesina.

que se desenvuelve: la ciudad, las calles, las habitaciones.

Finalmente, un elemento que predispone el deseo de evasión a lo largo de la novela es la descripción de un sueño que tiene Sasha al principio de la narración. En este sueño, la protagonista se encuentra en una estación de Londres, donde unos letreros señalan el camino hacia una exhibición; sin embargo, ella quiere llegar a la salida: "I touch the shoulder of the man walking in front of me. I say: 'I want the way out.' But he points to the placards and his hand is made of steel. I walk along with my head bent, very ashamed, thinking: 'Just like me —always wanting to be different from other people.'"(13). Es claro cómo Sasha busca escapar de un lugar en el que se siente incómoda y, más allá de esto, cómo no logra encajar en el más sencillo de los comportamientos que le impone la sociedad.

Al favorecer la descripción de ciertos objetos y de los espacios, Sasha evade su imponente falta de dinero, su pasado y la tristeza que éste le provoca. Si se conocen los sentimientos de Sasha, es porque ella los menciona directamente o porque los representa a través de dichos elementos. Eco y Sasha tienen en común que huyen del mundo hacia un lugar cerrado; sin embargo, en *Good Morning, Midnight* se enfatiza la descripción de la luz, los espejos, las habitaciones para profundizar en los sentimientos y pensamientos de la protagonista.

Sasha y sus complementos masculinos en Good Morning, Midnight

A partir del mito de Narciso, han surgido varias teorías sobre el amor hacia uno mismo. Para 1899, ya existía el término *narcisismo*¹⁴; sin embargo, el concepto que posteriormente cobró fuerza lo desarrolló Sigmund Freud en su “Introducción al *narcisismo*” (1914). En este estudio, Freud establece que el *narcisismo* es “el complemento libidinoso del egoísmo del instinto de conservación; egoísmo que atribuimos justificadamente, en cierta medida, a todo ser vivo” (8). En este sentido, el egoísmo es inherente a todas las personas, puesto que es el amor a uno mismo lo que hace que actuemos de acuerdo a nuestro beneficio; no obstante, el *narcisismo* va más allá pues demuestra ser manía de grandeza y está caracterizado porque el sujeto pierde interés por el mundo exterior.

Esto nace del mito de Narciso: el joven rechaza a todos sus pretendientes pues parece amarse tanto a sí mismo que no piensa que alguien pueda igualar su belleza o su amor. Freud desarrolla también otros conceptos a partir de éste; por ejemplo el concepto de la *libido del yo* que hace referencia a un individuo que se ama tanto a sí mismo que, si bien necesita del amor de otras personas para sentirse satisfecho, es incapaz de ofrecer el mismo sentimiento a los demás. En contraposición con la *libido del yo*, la *libido objetivada* es aquella que “parece

¹⁴ El término narcisismo fue acuñado por primera vez por “P.Näcke para designar aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una completa satisfacción” (Freud 7).

alcanzar su máximo desarrollo en el amor, el cual se presenta como una disolución de la propia personalidad a favor de la carga del objeto” (Freud 10). Así, las personas que presentan características de la *libido del yo* sólo reciben y no ofrecen nada a cambio, mientras que las personas con *libido objetivada* buscan depositar su amor en personas que más bien pertenecen al primer grupo; es decir, buscan un complemento, de modo que ofrecen y no les importa recibir. De cierta manera, el amor que la persona tiene por sí misma migra y se deposita en otras; cuando dejan de ser amados, el amor propio regresa eventualmente¹⁵.

En el mito de Narciso, un aspecto muy importante es que el personaje de Eco (la parte femenina enamorada de Narciso) escoge sufrir hasta que su propio cuerpo desaparece; el amor por sí misma no regresa en ningún momento. Eco se humilla ante Narciso debido a que no tiene palabras propias para declararle su amor. No está muda, simplemente no puede producir un discurso propio. Eco podría representar el amor por el otro y la ausencia de amor propio como un complemento de Narciso, mientras que éste representa tradicionalmente el amor por uno mismo¹⁶. El comportamiento de Eco podría interpretarse como el reflejo invertido de Narciso en tanto que es su complemento: Narciso es incapaz de expresar amor hacia otros, sólo concentra ese sentimiento en él mismo; en contraposición, Eco carece de amor propio, y todo el amor que siente lo proyecta en Narciso.

¹⁵ “Introducción al narcisismo” (1914).

¹⁶ En cambio, Aminias, al no ser correspondido, pide venganza puesto que, aunque ya no puede controlar su sufrimiento, se ama aún a sí mismo y no quiere humillarse.

Ya se ha dicho que se puede establecer una relación entre los personajes de Sasha en *Good Morning, Midnight* y Eco; no obstante, también se puede establecer una relación entre los personajes de Enno y Narciso como complementos de los respectivos personajes femeninos. En la novela, parece que Sasha y Enno se complementan en tanto que su caracterización es similar a la de Narciso y Eco en el mito griego, de tal forma que Enno es complemento de Sasha en relación con la dependencia sentimental y económica de ésta. Aun cuando este hombre sea transitorio en su vida, Sasha es un objeto inamovible que está ahí para él. De cierta manera, Narciso viene y va a lo largo del sufrimiento de Eco. La ninfa insiste con el joven debido a que está enamorada de él y comparte su sufrimiento al morir, aunque éste ni siquiera note su presencia.

En *Good Morning, Midnight*, el personaje de Sasha muestra características parecidas a las del personaje de Eco en el mito, ya que en cada una de sus relaciones parece que el poco amor que tiene por sí misma desaparece y soporta todo tipo de humillaciones sin poder responder o confrontar las situaciones. Un ejemplo es cuando Enno la abandona por primera vez:

The third day I make up my mind that he isn't coming back (...) What's going to happen? After all, I don't much care what happens. And just as I am thinking this Enno walks in with a bottle of wine under his arm:

'Hello' he says.

'I've got some money,' he says. 'My God, isn't it hot? Peel me an orange.'

'I'm very thirsty,' he says. 'Peel me an orange.'

Now is the time to say 'Peel it yourself,' now is the time to say 'Go to hell,' now is the time to say 'I won't be treated like this.' But much too strong — the room, the street, the thing in myself, oh, much too strong (Rhys 128-129).

A pesar de que su conciencia le dice que debería tener un poco de dignidad (defenderse y pedir justicia por el dolor que Enno le ha causado), Sasha prefiere humillarse con la esperanza de tener a su amor de vuelta. Sasha no puede confesarle sus verdaderos sentimientos; la reprime una fuerza extraña dentro de ella y, al reprimirse, se encierra en su mente y su conciencia.

Esta incapacidad para actuar y tomar decisiones limita a la protagonista a lo largo de la novela. Así como Eco no puede declararle su amor a Narciso debido a que no tiene voz propia, Sasha no puede ni expresar su amor, ni su inconformidad frente a las adversidades que se le presentan; de alguna manera tampoco tiene voz propia, pues no puede exteriorizarla: “To be loved by a woman who has no voice of her own is to be loved by an individual whose capacity to deliberate and act is gravely impaired” (Tietjens Meyers 104). Otro ejemplo de esto en *Good Morning, Midnight* es cuando el gigoló René intenta violar a la protagonista al final de la historia:

‘For goodness’ sake’ I say— ‘you can describe your charming methods without shouting at the top of your voice, surely.’
‘You think you’re very strong, don’t you?’ he says.
‘Yes, I’m very strong.’
I’m strong as the dead, my dear, and that’s how strong I am.
‘If you’re so strong, why do you keep your eyes shut?’
Because dead people must have their eyes shut. [...] When I open my eyes I feel the tears trickling down from the outside corners.
‘That’s better, that’s better. Now say “I’ll tell you to go, and you’ll go.”’
I can’t speak. I feel his hard knee between my knees. My mouth hurts, my breasts hurt, because it hurts, when you have been dead, to come alive (Rhys 182).

Al principio, Sasha confronta al gigoló pero en realidad está huyendo de ese

momento con los ojos cerrados. Cuando abre los ojos para enfrentar a su malhechor, no puede decir nada, como si un peso le hubiera cerrado la boca. Todo lo que sabemos acerca de sus pensamientos y sentimientos es a través de su narrativa. Sasha se refiere a ese peso como el peso de estar vivo; esto se relaciona con que al final de la novela Sasha despierta a la vida y parece que no huirá más.

El otro personaje masculino que complementa a Sasha es uno de los personajes que aparece esporádicamente a través de la novela y que aparenta no tener demasiada importancia en el desarrollo de ésta. Sasha nombra a este personaje el *commis voyageur*¹⁷: “The man next door has put his shoes outside —long, pointed, patent-leather shoes, very cracked. He does get dressed, then... I wonder about this man. Perhaps he is a commercial traveler out of a job for the moment. Yes, that’s what he might be —a *commis voyageur*. Perhaps he’s a traveller in dressing-gowns” (32). En esta cita, es importante resaltar que los zapatos del *commis* están muy usados, como haciendo notar que pertenecen a alguien del mismo estatus social y quizá emocional de la protagonista. El hecho de que le parezcan repugnantes dice mucho de lo que Sasha pretende cambiar al llevar a cabo su acto de transformación y de la clase a la que busca entrar sin éxito. Asimismo, en otro pasaje Sasha describe al *commis*:

He is like the ghost of the landing. I am always running into him. He is thin as a skeleton. He has a bird-like face and sunken, dark eyes with a peculiar expression, cringing, ingratiating, knowing. What’s he want to look at me like

¹⁷ Cabe recordar que el significado de estas dos palabras es comerciante viajero. De ahora en adelante, me referiré al *commis voyageur* simplemente como *commis*.

that for? ... He is always wearing a dressing-gown —a blue one with black spots or the famous white one. I can't imagine him in street clothes (14).

En esta cita, Sasha hace alusión a las batas del *commis* que siempre aparece vestido de esa manera. Además de los zapatos bastante usados, su apariencia también da la impresión de una persona cansada y avergonzada, que de igual manera se esconde y huye del mundo exterior como un fantasma. El hecho de que se hospede en el mismo hotel y tenga una habitación similar a la de Sasha puede relacionarse con que la protagonista se identifica con el comerciante:

I can see Sidonie¹⁸ carefully looking round for an hotel just like this one. She imagines that it's my atmosphere. God, it's an insult when you come to think about it! More dark rooms, more red curtains... But one musn't put everything on the same plane. That's her great phrase. And one mustn't put everybody on the same plane, either. Of course not. And this is my plane... Quatrième à gauche, and mind you don't trip over the hole in the carpet. That's me (Rhys 12).

Sasha siente que la habitación la define frente a la opinión y percepción de otras personas. Si el comerciante vive en una habitación similar, significaría que él y la protagonista se encuentran en un “mismo plano”. Sin embargo, ella se empeña en rechazarlo, precisamente porque se identifica con él: “‘Well, what is it? What do you want?’ ‘Nothing,’ he says, ‘nothing.’ ‘Oh, go away.’ He doesn't answer or move. He stands in the doorway, smiling. (Now then, you and I understand each other, don't we? Let's stop pretending)” (35). Asimismo, todos sus encuentros surgen dentro del hotel, que de alguna manera es el espacio seguro de ambos.

¹⁸ Hay que recordar que Sidonie es la “amiga” que evita que Sasha se suicide y la insta a que regrese a París, pues quizá ahí pueda curar su sufrimiento.

Al final de la novela, el color de las batas del *commis* es crucial, pues una de ellas, la blanca, parece ser un atuendo especial, un traje elegante usado sólo en ocasiones meritorias: “It’s the *commis*, in his beautiful dressing-gown, immaculately white, with long, wide, hanging sleeves. I wonder how he got hold of it. [...] He looks like a priest” (35). El *commis* aparece ante los ojos de Sasha como un hombre insoportable que sólo quiere hacerle la estancia imposible. Sin embargo, al final de la novela es este hombre quien de alguna manera salva la existencia de la protagonista, como un cura que a través de la oración redime el alma de los condenados. Este pasaje se suscita justo después de que René, el gigoló, intenta violarla y roba parte de su dinero:

He [*commis*] comes in. He shuts the door after him. I lie very still, with my arm over my eyes. As still as if I were dead... I don’t need to look. I know. I think: ‘Is it the blue dressing-gown, or the white one? That’s very important.’ I take my arm away from my eyes. It is the white dressing-gown. [...] I look straight into his eyes and despise another poor devil of a human being for the last time. For the last time... (190).

Sasha jamás menciona que quien regresa es el *commis*. Este párrafo se deriva de toda una ensoñación en la cual el gigoló regresa a la habitación. No obstante, el gigoló no regresa al cuarto con Sasha. Parece ser que el *commis* es quien entra y se encuentra con Sasha, ya que es el único personaje de la novela que viste batas.

Es muy importante que este hombre vista la bata blanca, puesto que con dicha prenda se asemeja a un cura que puede guiar a la protagonista para que ésta acepte su lugar en la sociedad y encuentre sosiego de una vez por todas. La narración está impregnada de ambigüedad a lo largo de la novela debido al estado liminal y

probablemente la alcoholización de Sasha. De igual forma, este último pasaje permite distintas interpretaciones, las cuales son difíciles de afirmar con certeza.

Entonces, existen dos posibilidades para el final de *Good Morning, Midnight*: que Sasha se haya imaginado la entrada del *commis*, así como se imaginó el regreso del gigoló; o que el *commis* de verdad haya entrado a la habitación. En la primera opción, la narración de Sasha podría interpretarse como un desvanecimiento total de la realidad. Lo único que queda de la protagonista es su imaginación y sus sueños, de forma que Sasha huye de nuevo para no confrontar lo que le acaba de suceder. Así, se daría a entender que Sasha nunca sale de su círculo vicioso, y lo que pudo haber sido una catarsis, se suma a su lista de errores.

En la segunda opción y tomando en cuenta que Sasha se identifica con el *commis*, el final de la novela podría interpretarse como que Sasha se acepta tal cual es al tiempo en que acepta que el comerciante entre a la habitación. Así, la protagonista se quita la máscara frente a él, porque lo reconoce como igual, y lo deja verla como ella se percibe en los espejos: “I look straight into his eyes, and despise another poor devil of a human being for the last time” (190).

Ésta es la epifanía de Sasha: se da cuenta que al aceptar al *commis*, se acepta a sí misma. Entonces, Sasha abandona su estado liminar y comprende, por fin, la clase social y, quizá hasta emocional, a donde pertenece, aun cuando no sea aquella a la cual desea pertenecer. Todavía más, *Good Morning, Midnight* tiene como epígrafe el siguiente poema de Emily Dickinson:

Good morning, Midnight!
I'm coming home,
Day got tired of me—
How could I of him?
Sunshine was a sweet place,
I liked to stay—
But Morn didn't want me — now—
So good night, Day!

Cabe resaltar que estos versos profetizan la lucha que Sasha libra a lo largo de la novela contra su estado liminal. El personaje pertenece a la “noche”, pero en su añoranza por pertenecer al “día”, se conduce a ciegas y evasivamente en medio de los dos. Cuando acepta al *commis*, acepta también que no puede pertenecer al “día” y se despide de él; así queda satisfecha con el lugar que tiene en la sociedad. El *commis* complementa a Sasha dado que, reflejada en él como si fuera el último de los espejos —la última de las introspecciones—, la protagonista comprende su esencia.

Capítulo 2. La fragmentación de la voz narrativa en *Good Morning, Midnight*

El análisis del capítulo anterior se enfoca en la construcción de los personajes de Eco y Sasha a través de la caracterización dentro de sus respectivas historias. En este capítulo, propongo un análisis de la función de las voces que surgen a partir de la fragmentación de la voz de Sasha, como narradora y personaje. El desarrollo del concepto de fragmentación en Sasha nace de la comparación entre ésta y la ninfa Eco en el mito de Pan, el cual difiere del mito de Narciso tanto en la historia como en la muerte de la ninfa.

Esta vez, ya no hablo de la evasión y el desvanecimiento de Eco y Sasha, sino de su ruptura, tanto física, en el caso de la ninfa, como emocional, en el caso de la protagonista de *Good Morning, Midnight*. De la fragmentación emocional de Sasha se deriva la fragmentación de su voz narrativa; a partir de esto último, analizo las voces que se desprenden de la voz de Sasha como si fueran un eco de ésta.

Las voces que surgen de la voz narrativa de la protagonista cumplen con una función dentro de la novela, ya sea la de confrontar o la de recordar: voz de ironía o voz de analepsis. Como base teórica, utilizo la teoría narrativa de Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel, así como la teoría de Lauro Zavala para desarrollar la función del eco de la voz de ironía. Por último, hago referencia a Mieke Bal y Pimentel, de nuevo, para fundamentar el análisis de la función de la voz de analepsis en la novela.

Los personajes de Eco, en el mito de Pan, y Sasha

El mito de Pan y Eco se encuentra en el texto griego *Dafnis y Cloe* (en inglés, *Daphnis and Chloe*) de Longo¹⁹, y parece ser la única fuente escrita de este relato:

To one of these Echo was daughter; and she mortall, because she came of a mortall Father; but a rare beauty, deriving from a beauteous mother. She was educated by the Nymphs, and taught by the Muses to sing, to play on the Pipe, to strike the Lyre, to touch the Lute; and in summe, all musick. And therefore when she was grown up, and in the flower of her Virgin beauty, she danc'd together with the Nymphs, and sung in consort with the Muses; but fled from all males whether Men or gods; because she loved Virginitie. Pan sees that, and takes occasion to be angry at the maid, and to envy her musick, because he could not come at her beauty. Therefore he sends a madnesse amongst the Shepherds and Goatherds; and they in a desperate fury like so many Doggs and Wolves, tore her all to pieces, and flung about them all over the Earth, her yet Singing Limbs. The Earth in observance of the Nymphs, buried them all, preserving to them still their musick-property: and they by an everlasting Sentence and decree of the Muses breathe out a voice, and they imitate all things now, as she did then before a Maid, the gods, Men, Organs, Beasts: Pan himself she imitates too, when he plays on the Pipe, which when he hears, he bounces out, and begins to follow her over the Mountains, not so much to catch her, and hold her, as to know what clandestin Schollar that is that he has got [sic] (30).

Otro vestigio histórico del mito es una vasija, alojada en el British Museum en la que aparecen dos representaciones del dios Pan intentando cortejar a Eco en una cara de la vasija, mientras que en la otra cara, Eco se esconde del dios:

¹⁹ Este autor griego nació aproximadamente en el siglo II D.C., durante el imperio de Adriano en Roma.



La ninfa Eco²⁰



El viejo dios Pan y el joven dios Pan²¹

²⁰ <http://www.theoi.com/Gallery/T36.1.html> (25/05/11).

²¹ <http://www.theoi.com/Gallery/K22.4.html> (25/05/11).

A diferencia del mito de Narciso, en el mito de Pan, Eco es cortejada por un Dios, que, iracundo por el desprecio de la ninfa, incita un frenesí en los campesinos y la descuartizan. Sus miembros se esparcen por todo el mundo conservando la musicalidad y la voz de Eco en ellos. En la imagen, se observa a la ninfa, mientras es cortejada por Pan, cubrir su rostro con un velo y extender sus alas, quizá como representación de su virginidad, libertad y pureza. Cuando los campesinos la descuartizan, Eco pierde aquellos atributos debido a la violencia del acto, pero, al mismo tiempo, los conserva en el eco de su música y de su voz. Por su parte, la historia de Sasha en *Good Morning, Midnight* se enfoca en el período cuando la protagonista ya perdió su libertad y su pureza, y, aunque no se fragmenta físicamente, Sasha sufre varias rupturas emocionales que descuartizan su voz y las voces derivadas permanecen como un eco de esa voz principal.

La semejanza entre la fragmentación de Sasha y la de Eco es que los ecos de las voces de ambos personajes femeninos pueden producir palabras a partir del discurso de otra voz primordial, modifican el discurso y connotan significados diferentes al inicial²². Los episodios que Sasha recuerda a lo largo de la novela no tienen sentido si no se lee ésta como un conjunto, uniendo las piezas del rompecabezas, pues el pasado y el presente temporales se mezclan, y en una primera lectura su discurso puede parecer disparatado.

²² Este comportamiento del eco también se observa en el mito de Narciso: mientras el joven formula una pregunta y Eco responde repitiendo sólo parte de ésta, el discurso cambia de significado y es debido a que malentendiendo las palabras de Narciso que la ninfa se lanza a los brazos del joven.

La voz narrativa en Good Morning, Midnight

En *Figures III* (1972), Gérard Genette propone una nueva terminología para identificar a los narradores de los textos literarios. Entre los términos que propone se encuentra el de *narrador homodiegético*, que se refiere al “narrateur présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte” (253). Como una subclasificación del narrador homodiegético, el narrador autodiegético cuenta su historia como protagonista de ésta. En *El relato en perspectiva* (1998), Luz Aurora Pimentel retoma la teoría y los nombres propuestos por Genette, pero amplía la información aún más.

Una vez que define al narrador homodiegético, la autora propone que éste tiene diferentes grados de subjetividad, ya que desempeña la función tanto de narrador como de personaje, aunque sean uno solo: “El involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* —el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado— y otra *diegética* —su participación como actor en el mundo narrado”(136). De esta manera, aun cuando en una narración homodiegética el narrador en primera persona y el actor del relato son el mismo, ambos se pueden dividir de acuerdo con la distancia temporal y cognitiva que existe entre ellos en sus funciones de narrador y personaje.

En *Good Morning, Midnight*, Jean Rhys usa un narrador homodiegético —que

desempeña tanto la función de narrador como de personaje—, con focalización interna, de tal manera que la protagonista y narradora, Sasha Jansen, describe y narra todo a través del lente de su subjetividad: “We go on in this strain for some time. I wonder what on earth he does. He looks like a person who is living on a very fixed income” (Rhys 65), nos dice sobre el *commis* en cierto momento de la novela. Así pues, Sasha funge como narradora y expone los sucesos del pasado y del presente, así como también cumple con la función de personaje en su narración. Dentro de su función como narradora, se pueden reconocer al menos tres voces. Este fenómeno puede relacionarse con la fragmentación en la voz narrativa de Sasha y la función del eco en la novela. Aun cuando todas estas voces le pertenecen a la protagonista, cada una de ellas representa una faceta diferente de Sasha, es decir, distintas percepciones e impresiones; tal como si Sasha preguntara y las voces le contestaran. Así, estas voces parecen hacer eco de la voz principal, sin dejar de pertenecerle a la protagonista.

Estas voces cumplen con diferentes funciones en la novela: a la primera la llamaré *voz principal*, ya que es la voz que predomina a lo largo del relato; a la segunda la llamaré *voz de ironía*, puesto que es aquella que confronta a la voz principal; finalmente, a la tercera, la llamaré *voz de analepsis*, ya que es la voz de Sasha que a partir de la voz principal en el presente temporal de la novela narra sucesos en el pasado temporal.

Aunque la historia se desarrolla en la misma ciudad, a lo largo de la novela se

presentan dos niveles temporales: Sasha en el presente, el momento que transcurre desde que regresa a París y recuerda su pasado ahí hasta que acepta su condición con la ayuda del *commis* al final de la novela; y Sasha en el pasado, las interrupciones anacrónicas que permean en el discurso de Sasha. De esta manera, las voces envuelven la narración en un vaivén que llega a ser confuso, pues no siempre se sabe cuál es la voz que interpela en cada momento

Algunas funciones del eco en la literatura

El eco tiene diversas funciones dentro de la literatura. Recordando el mito de Narciso y Eco²³, es claro que en el diálogo entre los dos personajes Eco cambia el sentido del discurso de Narciso. Donde Narciso pregunta, Eco afirma; Narciso enuncia, Eco fragmenta:

—¿Hay alguien por aquí?
—¡Aquí! — respondió Eco, lo cual sorprendió a Narciso, pues no había nadie a la vista (Graves 383)²⁴.

Según el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* de J. A. Cuddon (1998), el eco es “the repetition of the same sound, or a combination of sounds, fairly close together so that they ‘echo’ each other. A common device in verse to strengthen the meaning and structure, and also to provide tune and melody” (247). Así, el eco se

²³ Capítulo 1 de esta tesina. Retomo aquí este mito sólo para hacer hincapié en el eco como hilador de discurso con significado propio.

²⁴ *Los mitos griegos* (1964). En este capítulo, uso la versión de Robert Graves, ya que su rescritura del mito permite apreciar de manera más clara las repeticiones del discurso de Eco y cómo la ninfa cambia el significado de las palabras aún cuando sólo puede repetir lo que otros dicen.

usa principalmente como recurso literario en poesía y, aún cuando se manifieste primeramente a nivel fonético, cambia en muchos casos el sentido de la primera premisa. Un ejemplo en literatura de cómo el eco fragmenta y cambia el significado de un enunciado es:

O who will show me those delights on high?
Echo, I.
Thou Echo, thou art Mortall, all men know.
Echo, No (Herbert 199).

Existen varias funciones del eco, entre las cuales se encuentran la de ironizar, la de recordar, o la de aludir²⁵. En *Good Morning, Midnight*, estas funciones se manifiestan a través de la voz narrativa y su fragmentación, la cual da lugar a los ecos de la voz principal. Como ya se dijo antes, Sasha Jansen se asemeja a la ninfa Eco en cuanto a su caracterización (Ovidio), sin embargo, también se asemeja a ella en cuanto a la fragmentación de su voz (Ovidio y Longo).

La ninfa Eco está condenada a repetir lo que los demás dicen y, como se aprecia en el diálogo entre Narciso y la ninfa arriba citado, cambia el significado de las frases del joven. A su vez, Sasha repite frases de su propio discurso y, también, cambia el significado de la voz que guía la narración. Así, en *Good Morning,*

²⁵ En este trabajo, no ahondaré en las formas de alusión en *Good Morning, Midnight*, aunque me parece necesario hacer notar que, a lo largo de la novela, se encuentran referencias a autores como Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman, Virginia Woolf, James Joyce, entre otros. En mi opinión, quizá una de las presencias más notorias en el texto es aquella de Virginia Woolf, debido al uso de los espejos y de las habitaciones como forma de revelar la quintaesencia de su personaje. Sin embargo, la presencia más explícita de todas es la de Dickinson, pues uno de sus poemas figura como epígrafe de la novela y, de cierta forma, funciona como anuncio de las características de Sasha a lo largo de *Good Morning, Midnight*. Además, éste título proviene de la primera línea del poema.

Midnight, las voces que hacen eco de la principal muchas veces llevan implícita una función más compleja que aquella de repetir simplemente el discurso como si fuera un tartamudeo, por ejemplo: “He stares at me. Something else has come into his eyes. He knows how I am feeling – yes, he knows” (Rhys 27). En esta cita, la voz principal afirma que el hombre frente a ella sabe cómo se siente sin estar segura y como queriendo no saberlo, pero la segunda voz (voz de ironía) lo reitera y de esta forma cumple con una función que va más allá de repetir partes del discurso, una función que confronta la inseguridad de la voz principal como para burlarse de algo que la voz principal sabe pero que vacila en aceptar: “In the very rhetoric of returning only part of an utterance, there is something of trope always implicit, just as one of the mythologies of the Nymph herself –mocking, lamenting, amplifying, and indeed, interpreting” (Hollander 60). A continuación, hablaré de la voz de ironía, que es una de las voces en eco más preponderantes en la novela.

Voz de ironía

La ironía, como figura retórica, tiene diversas formas de manifestación en un texto y, muchas veces, resulta difícil identificarla si no se tienen los códigos necesarios para entender un mensaje transmitido con una intención irónica: “The perception of verbal irony depends upon a set of expectations which enable the reader to sense the incongruity of an apparent level of *vraisemblance* at which the literal meaning of a sentence could be interpreted” (Culler 180-181). Entonces, el lector debe identificar

la intención del mensaje de forma que perciba la ironía.

El texto proporciona una perspectiva explícita de lo que se está diciendo y es en la yuxtaposición de esta perspectiva con otra que se aprecia la ironía. Existen dos tipos de ironía según Lauro Zavala²⁶: la verbal y la narrativa. La ironía verbal “se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo, sino en la proposición y lo aludido por ella” (37). Muchas veces, el entendimiento de la ironía verbal depende del contexto y las circunstancias en los que se ocupa, además de un complemento visual o auditivo que contradiga lo que se dice²⁷.

El otro tipo de ironía es la narrativa y se subdivide, según Zavala, en “ironía *objetiva intencional*, expresada como una figura del lenguaje, en la que se yuxtaponen distintas perspectivas²⁸; una ironía *objetiva accidental*, que consiste en una situación incongruente o un giro paradójico de los acontecimientos, percibidos como tales por un observador que yuxtapone diversas perspectivas, y una ironía *subjetiva*, definida como el estado mental producido por la ironía objetiva” (40). También, existe la *autoironía* que sucede cuando el “narrador [...] comenta irónicamente lo que él mismo escribe” (42). Es decir, el narrador enuncia algo para

²⁶ *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria* (1993).

²⁷ Este tipo de ironía se menciona sólo con el afán de marcar la diferencia entre los dos tipos de ironía. La diferencia entre ambas es que la ironía verbal no se encuentra escrita en los textos, sino que se refiere más bien a la lengua hablada; de ahí que Zavala haga la referencia a la ironía narrativa, que es la que sí se encuentra en los textos.

²⁸ Perspectivas que son introducidas deliberadamente por el autor, el narrador o el personaje.

después contradecirlo y provocar una situación irónica. Se podría decir que la autoironía proviene de la ironía objetiva intencional, puesto que es un comentario burlón y deliberado que surge de la voz narrativa. Así, pueden existir varios tipos de ironía en un solo texto. Enseguida expongo ejemplos en *Good Morning, Midnight*, donde la voz de ironía se superpone a la voz principal y da lugar a esta figura retórica.

La voz de ironía aparece por primera vez en la apertura de la novela, a través de la personificación de las habitaciones: “Quite like the old times,’ the room says. ‘Yes? No?’” (Rhys 9). Aun cuando parece que la voz surge de la habitación, en realidad proviene de la voz fragmentada de Sasha. El comentario de la voz de ironía en este caso y con base en la terminología de Zavala, es autoirónico, pues la confrontación proviene de la voz fragmentada de Sasha y hace referencia a la enunciación previa, expresada a través de la prosopopeya. En los términos de Zavala, este pasaje es autoirónico porque Sasha llega a París para cambiar su estado de ánimo, recordar viejos tiempos y olvidar sus intentos de suicidio; no obstante, los viejos tiempos (o el recuerdo de éstos) no son placenteros: desde el inicio de la novela, Sasha se topa con las mismas circunstancias que la condujeron cinco años atrás a su estado liminar.

La voz de ironía formula una pregunta retórica que se responde más adelante con las descripciones de la voz principal. En un pasaje posterior de la novela, la voz

de ironía, manifestada de nuevo a través de la “voz de la habitación”²⁹, formula la misma pregunta; sin embargo, esta vez la responde: “The room says: ‘Quite like the old times. Yes? ... No? ... Yes.’” (145). Pese a que ambos pasajes son producto de una voz que ironiza a la voz principal, la diferencia entre uno y otro es que, al contestar la pregunta en el segundo pasaje, la voz de ironía confronta directamente a la voz principal y se burla descaradamente de ella. Así, la voz principal funciona como hacedora del discurso y la de ironía como el eco de ese discurso, un eco consciente y deliberado.

Otro ejemplo de la voz de ironía que se manifiesta a través de la “voz de la habitación” es cuando Sasha decide buscar un cuarto que quizá cambie su suerte, pero al no poder pagarlo, regresa a su misma habitación, y ésta le recuerda irónicamente que no puede dejar de ser ella misma: “The room welcomes me back. ‘There you are,’ it says. ‘You didn’t go off, then?’” (39). A esto Sasha responde: “No, no. I thought better of it. Here I belong and here I’ll stay” (39). La voz de ironía la confronta, y al hacerlo, desafía a la voz principal que en un intento por no sentirse humillada acepta su condición y le concede la razón a la voz de ironía.

La voz de ironía no sólo aparece como la voz proyectada de las habitaciones, sino que también desafía a la voz principal al confrontar ciertas afirmaciones de Sasha con situaciones posteriores: “It was then that I started calling myself Sasha. I thought it might change my luck if I changed my name. Did it bring me any luck, I

²⁹ Cabe resaltar que la “voz de la habitación” pertenece a la habitación en la que Sasha se hospeda en el presente temporal.

wonder – calling myself Sasha?” (12). Ésta también sería una autoironía puesto que la voz de ironía enuncia una pregunta retórica que más adelante se contesta negativamente con la narración de sucesos desafortunados por parte de la voz principal.

No hay que olvidar que, en *Good Morning, Midnight*, la ironía se hace notoria especialmente cuando surge una voz que contradice a la principal. Más arriba, se observó que una de las *voces de ironía* puede ser aquella que personifica a las habitaciones y que, aunque se desprende de Sasha, contradice a la *voz principal*.

Otra de las *voces de ironía* es aquella que parece ser, por momentos, la conciencia de Sasha, pero que de igual manera confronta e ironiza a la voz principal. “Twelve o’clock on a fine autumn day, and nothing to worry about. Some money to spend and nothing to worry about” (15). En esta cita, la voz principal hace eco de sí misma de una forma puramente narrativa; se reitera a sí misma que no hay de qué preocuparse, pues parece que el día será fácil de sobrellevar conforme a lo planeado. Sin embargo, inmediatamente después surge una voz que alerta a la voz principal y que, como se verá más adelante en la novela, se burla de la incapacidad de Sasha para sobrevivir al día sin ningún tropiezo o desliz:

But careful, careful! Don’t get excited. You know what happens when you get excited and exalted, don’t you? ... Yes... And then, you know how you collapse like a pricked balloon, don’t you? Having no staying power ... Yes, exactly ... So, no excitement. This is going to be a quiet, sane fortnight. Not too much drinking, avoidance of certain cafés, of certain streets, of certain spots, and everything will go off beautifully (15).

Al principio, esta voz suena como si estuviera aconsejando a Sasha; sin embargo, resulta que se burla de sus acciones, o más bien de su incapacidad para actuar conforme a lo que desea. Esta voz de ironía podría representar aquello que Sasha desea inconscientemente, pero que se convierte en la imposibilidad de desempeñarse como la persona que quiere llegar a ser.

Todos los días Sasha termina bebiendo incansablemente, entra a los cafés inadecuados, se encuentra y se relaciona con las personas equivocadas, o al menos eso es lo que da a entender. Su relación con el ruso y el pintor aparenta ser sana; no obstante, al final, Sasha pierde, sea por la culpa de sus acompañantes o por su propia culpa.

Voz de analepsis

Se llaman anacronías aquellas “rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso” (Pimentel 44). Es decir que el orden de los sucesos en el relato no necesariamente concuerda con el orden de la historia. Las anacronías se dividen en prolepsis y analepsis.

La prolepsis es la interrupción en el discurso para relatar algo que pasará en el futuro de la diégesis. Mientras que la analepsis se refiere a un evento que tuvo lugar antes de mencionársele en la diégesis. Según Mieke Bal (1990), las analepsis frecuentemente completan el relato con información sobre el antecedente de los

personajes o sobre acciones secundarias que sucedieron al mismo tiempo que la historia (68).

En el caso de *Good Morning, Midnight*, la analepsis se entreteje con el relato y se vuelve elemento indispensable para entender el discurso narrativo de Sasha y su situación en el presente temporal de la novela. En este caso, la analepsis tiene una función explicativa dentro de la narración, es decir, “se narran acontecimientos en el pasado que permiten entender una situación dada en el presente” (Pimentel 151). Muchas veces, Sasha repite más de una vez un suceso de su pasado: “And five weeks afterwards there I am, with not one line, not one wrinkle, not one crease. And there he is lying with a ticket tied round his wrist because he died in a hospital” (Rhys 61). Aquí, Sasha habla de su bebé que muere a las pocas semanas de nacer. En este punto de la novela, las referencias a Enno son muy pocas, por lo que el lector no puede saber quién es el padre del bebé, ni siquiera si Sasha estaba con alguien cuando sucedió el parto. Más tarde, la narradora suprime la información de cuando el bebé murió, pero sí dice que Enno y ella se separan debido a este acontecimiento: “He has a ticket tied round his wrist because he died. Lying so cold and still with a ticket round his wrist because he died. [...] ‘God is very cruel,’ I said, ‘very cruel. A devil, of course. That accounts for everything —the only possible explanation.’ ‘I’m going out,’ Enno said. ‘I can’t stay in here. I must go out’” (139-140). En esta cita, Sasha no menciona nunca al bebé directamente, sin embargo, ya ha hablado de él en una ruptura del discurso narrativo anterior a este pasaje.

Parece ser que en la primera cita (cuando la narradora sólo menciona al bebé omitiendo la información sobre Enno), Sasha busca enfatizar sus sentimientos acerca de la muerte de su hijo. Sin embargo, en la segunda cita, Sasha hace notar que Enno también modificó su conducta a partir de la muerte del bebé y, a pesar de que vuelve a mencionar la muerte, se enfoca en el diálogo entre ella y Enno.

Ya se dijo antes que la voz de Sasha se fragmenta como la ninfa Eco en el mito de Pan. La diferencia se encuentra en que Sasha se fragmenta en cuanto a su voz narrativa, de tal forma que da la impresión de que, como ya se dijo, ciertas voces hacen eco de la voz principal (la que guía el discurso narrativo en el presente).

Así como la voz de ironía hace eco de la principal, la voz de analepsis repite el fenómeno cuando recuerda lo que sucedió cinco años atrás y la narración en pasado hace eco de la del presente temporal. Si se imagina a la voz principal como la guía de la narración en *Good Morning, Midnight*, la voz de analepsis interrumpe el discurso en el presente temporal de la historia para completar información. Temporalmente, el presente se desarrolla de una manera específica porque proviene del pasado; en la novela el pasado proviene del presente en la medida en que la voz principal es la causa de que la voz de analepsis surja en la narración.

En la novela, se observa a menudo que en una sección Sasha narra en pasado para referirse a algo que ya sucedió: "I didn't wave to him [Enno]. I stayed by the curtain and watched him, and after a while he crossed the street and went into the hotel" (Rhys 130). En la siguiente sección, la voz de analepsis aparece y ahora la

narración está en presente: “The curtains are thin, and when they are drawn the light comes through softly. (...) Things are going well. We have settled down. Enno has sold two articles” (130-131). En realidad, no se nota la diferencia entre una voz y otra, pues la voz de analepsis se deriva de la principal, por lo que los cambios de tiempo no tienen que ver con el uso de tiempos verbales, sino más bien con referencias que sólo se encuentran en el pasado temporal de la novela, por ejemplo, Enno.

En otros ejemplos de la voz de analepsis, existen marcas textuales de la voz principal que indican la introducción de un recuerdo: “What do I care about anything when I can lie on the bed and pull the past over me like a blanket? Back, back, back...” (Rhys 57). A partir de esta frase, la voz principal introduce a la voz de analepsis con el eco de la palabra “back, back, back...” (58). Es importante señalar que la repetición de la palabra “back” se asemeja a un eco en sí mismo.

A lo largo de toda la novela, la voz de analepsis completa segmentos del pasado temporal de Sasha que ayudan a entender la situación de la protagonista en el presente temporal. Sin estas inserciones completivas, la narración de Sasha no tendría coherencia precisamente porque para entender la fragmentación emocional de la protagonista es importante ordenar los sucesos que introduce la voz de analepsis, de tal manera que la historia de Sasha tenga sentido, y la catarsis que sufre ésta al final de la novela encaje con los acontecimientos previos.

Conclusión

Nunca sabremos si Jean Rhys tenía en mente los mitos de Eco cuando caracterizó a Sasha Jansen de una manera similar a la ninfa. Lo que sí es comprobable es que ambos personajes femeninos tienen comportamientos similares en contextos y épocas diferentes —me parece que Eco se convierte en un personaje femenino tipo que sirve como antecedente de muchos otros personajes femeninos similares; por ejemplo, Jean Rhys propone en sus novelas un personaje que tiene limitaciones de muchas maneras como en su libertad de expresión y de decisión. Comparativamente, la ninfa Eco del mito de Narciso se oculta para evadir su sufrimiento; Sasha actúa de la misma manera y ambas se dejan morir poco a poco. Probablemente, una de las diferencias más notorias sea que Sasha al final de *Good Morning, Midnight* encuentra sosiego en ella misma al aceptar a una persona de sus mismas condiciones económicas, sociales y hasta emocionales.

En el mito, Eco desaparece, violentamente (Longo) o como un castigo infligido por ella misma (Ovidio), hasta que lo único que queda de ella es su voz. En el caso de *Good Morning, Midnight*, Sasha también se desvanece y muchas veces da la impresión de que su voz es lo único que queda de ella, e incluso parece que lo que queda es un mero eco de esa voz. Además, los elementos narrativos de la novela sugieren la reclusión de Sasha del mundo exterior de modo semejante a como se produce el encierro de Eco en el mito. A final de cuentas, las voces de ambos

personajes femeninos quedan subyugadas y escondidas, como si fueran un susurro que no puede confrontar ninguna voz (sólo repetir en el caso de Eco, y recordar y burlarse en el caso de Sasha), pero que permanecen latentes aún cuando sus cuerpos parecen haber desaparecido.

La ninfa Eco del mito de Pan parece estar personificada de manera distinta a Sasha dado que la fragmentación de la ninfa se manifiesta físicamente, mientras que Sasha se fragmenta emocionalmente. Sin embargo, cuando los campesinos la destazan, Eco pierde sus cualidades de pureza y, al igual que la ninfa Eco del mito de Narciso, la Eco de Pan desaparece, pues su cuerpo se ha esparcido por todo el mundo y lo único que queda como reminiscencia de la ninfa es su voz en forma de eco. Así, Sasha también pierde su pureza y su inocencia después de todo el sufrimiento que soporta durante su vida en París: de ahí que su voz también se fragmente.

En el caso de Sasha, su voz se divide en al menos otras dos que hacen eco de la voz que guía la narración. Una diferencia que hay que hacer notar entre la voz de ironía y la de analepsis es que la voz de ironía da la sensación de estar más cerca de la voz principal. Es decir, la voz de ironía surge inmediatamente de la voz principal y casi siempre repite frases incompletas, dándole otro sentido al discurso narrativo de Sasha. La voz de analepsis, en cambio, parece más lejana de la voz principal, tanto en el tiempo de la diégesis como en el discurso. De cierta manera, las dos voces tienen diferentes grados de eco. Así, también tienen funciones diferentes

en el texto: mientras la voz de ironía confronta el discurso de Sasha, la voz de analepsis lo completa y va acomodando las piezas del rompecabezas de la historia.

Es importante señalar que la evasión y la fragmentación tanto de Sasha como de las ninfas Eco se derivan de alguna acción agresiva en contra de ellas por parte de los personajes masculinos. Por un lado, Eco y Narciso se complementan de la misma manera que Sasha y Enno. Por otro lado, Pan es el responsable de la fragmentación de Eco, así como Enno (y otros hombres en la novela) lo es de la fragmentación en la voz de Sasha. De cualquier manera, los personajes masculinos resultan ser la némesis de los personajes femeninos: al mismo tiempo que son su complemento, también son los causantes del sufrimiento de la parte femenina.

Finalmente, una de las diferencias más notorias entre las ninfas y Sasha en cuanto a sus complementos masculinos recae, como ya dije antes, en el final de *Good Morning, Midnight*. El *commis* es también el complemento de Sasha, pero éste no la hace sufrir ni la fragmenta, sino, al contrario, hace que la protagonista no quiera huir más y que su voz produzca un eco por última vez: “I put my arms round him and pull him down on to the bed, saying: ‘Yes—yes—yes’” (Rhys 190). Al final, la voz de ironía está de acuerdo con la principal y la de analepsis ya no interrumpe el discurso de Sasha; al estar sintonizadas en la emisión de una misma palabra, las voces se unifican, y da la impresión de que si la narración continuara, la voz narrativa ya no estaría fragmentada.

Obras citadas

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1985). 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Cantwell, Mary. "A Conversation with Jean Rhys." *Critical Perspectives on Jean Rhys*. Ed. Pierrette M. Frickey. Washington: Three Continents Press, 1990.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 4ª ed. Londres: Penguin Reference, 1999.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics* (1975). Londres: Routledge Classics, 2008.
- Freud, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1979.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Graves, Roberts. *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echavarri. Madrid: Alianza, 1986.
- Herbert, George. "Heaven." *The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations*. London: London Pickering, 1838. 199-200.
- Hollander, John. *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Longo. *Daphnis and Chloe*. Trad. George Thornley. *Resources In Art History For Graduate Students*. Ed. Adrienne DeAngelis. Web. 18/03/11
<<http://members.efn.org/~callen/Daphnis%20and%20Chloe,%201657.txt>>.
- Mellown, Elgin W. "Character and Themes in the Novels of Jean Rhys" (1972). *Critical Perspectives on Jean Rhys*. Ed. Pierrette M. Frickey. Washington: Three Continents Press, 1990. 103-117.
- Naipaul, V.S. "Without a Dog's Chance: *After Leaving Mr. Mackenzie*" (1972). *Critical Perspectives on Jean Rhys*. Ed. Pierrette M. Frickey. Washington: Three Continents Press, 1990. 54-58.
- Ovidio. *Metamorfosis I-VII*. Trad. Rubén Bonifaz Nuño. 2ª ed. México: Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, 2008.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (1998). 3ª ed. México: Siglo XXI, 2005.

Rhys, Jean. *Good Morning, Midnight* (1939). Londres: Norton Critical Editions, 2000.

Tietjens Meyers, Diana. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency. Studies in Feminist Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM Xochimilco, 1993.

Imágenes:

"T36.1 Nympe Ekho." (Fotografía). *Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art*. <http://www.theoi.com/Gallery/T36.1.html> 25/05/11.

"K22.4 The Elder and the Younger Pan." (Fotografía). *Ekho. (Vasija). Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art*. <http://www.theoi.com/Gallery/K22.4.html> 25/05/11.