

EL TIEMPO EN EL TRAUMA, EL TRAUMA EN EL TIEMPO: ANÁLISIS DEL TIEMPO EN *GOOD MORNING, MIDNIGHT* DE JEAN RHYS, Y DE «DIMENSIONES» DE ALICE MUNRO

THE TIME THROUGH TRAUMA, THE TRAUMA THROUGH TIME:
ANALYSIS OF TIME IN JEAN RHYS' *GOOD MORNING, MIDNIGHT*
AND ALICE MUNRO'S «DIMENSION»

María Victoria CARAVELLA CASTILLO
Universidad Complutense de Madrid
mc.caravellacastillo@gmail.com

Resumen: Análisis comparativo de la novela corta de Jean Rhys, *Good Morning, Midnight* (1939) y el cuento «Dimensiones» (2006) de Alice Munro propuesto con el objetivo de estudiar la evolución que ha experimentado el tratamiento del trauma femenino en la literatura de mujeres desde el Modernismo hasta su culminación como género independiente —Literatura del Trauma— a finales del siglo XX. Para ello, nos centraremos exclusivamente en el uso del tiempo narrativo como herramienta elegida para imitar los efectos que estas experiencias tienen en la percepción de la realidad de una mente traumatizada.

Palabras clave: Jean Rhys. *Good Morning, Midnight*. Alice Munro. «Dimensiones». Literatura del Trauma. Trauma. Tiempo.

Abstract: comparative analysis of Jean Rhys' short novel *Good Morning, Midnight* (1939) and Alice Munro's short story «Dimension» (2006) aimed to explore the development which feminine trauma treatment has experienced in women's literature from Modernism to its culmination as an independent genre —Trauma Literature— on the verge of the 20th Century. Thus, this essay focuses on how narrative time is proposed as a means to imitate the deviated perception of reality which characterizes a traumatized mind.

Key words: Jean Rhys. *Good Morning, Midnight*. Alice Munro. «Dimension». Trauma Literature. Trauma. Time.

1 Introducción

A lo largo de la historia, las experiencias femeninas han sido silenciadas o, en su defecto, trasladadas a un segundo plano del que solo nombres excepcionales como Woolf, Bronte, Dickinson, o Lessing, pudieron escapar. El estallido de las reivindicaciones sufragistas, iniciadas en el siglo XIX, prendió la mecha de una lucha que desembocó en tres olas¹. Pasando a formar parte de la vida pública y, por tanto, de la cultura, la literatura proporcionó un altavoz a las mujeres que exigían un lugar en la vida política como ciudadanas de igual rango y condición que los hombres, al mismo tiempo que exponían la situación de abuso y violencia a la que estaban sujetas sistemáticamente.

Influenciadas por la estética del Modernismo y las ideas feministas emergentes, muchas autoras comenzaron a reflexionar sobre sí mismas y su relación con el mundo, dando lugar a obras de carácter autobiográfico que daban visibilidad a las experiencias femeninas que, en su mayoría, exponían la opresión y marginalidad a la que estaban encadenadas. A través de la literatura lograron, en definitiva, reclamar a la mujer como individuo. A partir de los años 70, se comienzan a desenmascarar las formas de violencia que afectan a la mujer, no solo en el ámbito doméstico, sino también a nivel sistemático. A partir de este momento, se empieza a indagar en las consecuencias psicológicas que puede acarrear una vida de sometimiento y victimización dando lugar, en consecuencia, a un género que trataba el trauma en exclusiva: la Literatura del Trauma.

Partiendo de la novela corta de Jean Rhys, *Good Morning, Midnight* (1939) y analizando, a continuación, el cuento «Dimensiones» (2006) de Alice Munro, pretendemos analizar la evolución que ha experimentado el tratamiento del trauma femenino en la literatura de mujeres desde el Modernismo hasta su culminación como género independiente a finales del siglo XX. Para ello, nos centraremos exclusivamente en el uso del tiempo narrativo como herramienta para imitar los efectos que estas experiencias tienen en la percepción de la realidad de una mente traumatizada.

Este ensayo comienza con una breve exposición de la progresión que experimenta el tratamiento del trauma, provocado por las opresiones de género, a partir de las escritoras del Modernismo. Como un fluir de la conciencia, se indaga en su subconsciente para dar luz sobre unas vivencias individuales desconocidas hasta el momento. De aquí, analizamos la Literatura del Trauma como consecuencia de las reivindicaciones contra la violencia sistemática. En este sentido, se adopta una forma de escribir que trasciende del individuo a la colectivización de las experiencias. Se crea un altavoz para las víctimas que apunta a la empatía del lector. Además, para entender la efectividad con la que estas obras imitan esta conciencia traumatizada, se recurrirá a estudios que explican cómo funciona, efectivamente el trauma. Para la parte literaria de este apartado, recurrimos a Alan Ali Saleen (2015), Martina Halířová (2016) Laurie Vickroy (2002), Marinella Rodi-Riberg (2010); con respecto a los estudios del trauma, contamos con la obra de Cathy Caruth (1995). A continuación, llevaremos a cabo un análisis de la concepción del tiempo, tomando como punto de partida los postulados de

1 La Primera Ola Feminista (entre el siglo XIX y principios del siglo XX) se centraba en la reivindicación por los derechos de la mujer al sufragio, la educación, en el ámbito doméstico, etc. La Segunda Ola (a partir de la Segunda Guerra Mundial) se centraba en las formas de discriminación, especialmente como sujeto legal y político, y la distinciones entre género y sexo comenzaron a llenar también los discursos, además de la violencia. Para la Tercera, a partir de los años 90, la interseccionalidad se convirtió en la espina dorsal del movimiento: contraria a la anterior, deja de considerarse a la mujer como objeto de vivencias y opresiones comunes, y empiezan a valorarse otros aspectos como la raza, la identidad sexual, la clase, etc. (Halířová, 9-12)

San Agustín que decretaban la existencia de un presente en el que se engloban los eventos pasados y futuros. A partir de ahí, nos acogemos a la tesis de Georgette Thourme Ndour (2011) para explicar cómo ha evolucionado, completada a partir de las obras de Enrique Anderson Imbert (1979) y Gerard Genett (1989), obras que también nos han servido para el análisis de *Good Morning, Midnight* y «Dimensiones». Para apoyar nuestro análisis de las obras contamos, adicionalmente, con los ensayos de Judith Kegan Gardiner (1982) y Emma Zimmerman (2015) para la novela corta de Jean Rhys, y, en el caso de Alice Munro, con los trabajos de Inas Hussein (2020) y Katja Tezak (2022).

2. Del trauma en la literatura a la Literatura del Trauma

Aunque no estuviese definido como tal, el trauma ha sido un tema recurrente en la escritura femenina, especialmente desde finales del siglo XIX y principios del XX. Autoras como Sylvia Plath, Katherine Mansfield, Virginia Woolf o, en favor de este ensayo, Jean Rhys representaban, a través de su obra, los efectos que tiene sobre el subconsciente el vivir en un mundo que se posiciona como antagonista de la mujer. Autoras del Modernismo —época en la que comienza a tenerse en cuenta el subconsciente y su influencia en la percepción de la realidad—, sus obras adquieren un carácter reflexivo y autobiográfico, «which had already proved critical to women writers in their struggles to be heard and seen within the confines of patriarchy» (Saeed, 9). En este momento, las mujeres encuentran validadas sus experiencias, su memoria y la percepción de su realidad subjetiva (13). En el ejercicio de la escritura, las mujeres descubren que tienen una voz y se apropian del lenguaje que el patriarcado les había arrebatado —se definen como individuos y al hacerlo adquieren el derecho a existir por sí mismas en lugar de lo que es o no es en relación con el hombre (Gardiner, 242).

Conquistado el sufragio universal, la Segunda Ola feminista se inicia en la segunda mitad del siglo XX con dos objetivos: en primer lugar, teorizar el movimiento, intelectualizarlo hacia la configuración de una identidad socio-política femenina visible dentro del sistema patriarcal; en segundo, la lucha contra todas las formas de opresión y violencia hacia la mujer se convirtió en una de las preocupaciones principales a partir de los años 70 (Halírová, 11). No obstante, si a principios de siglo primaba el individualismo, a partir de este momento, en el que los movimientos en favor de los derechos de los colectivos oprimidos proliferaron, se daba mayor importancia al sentimiento colectivo de lucha, de compartir y entender otras experiencias y de generar la empatía necesaria que alimentase y fortaleciese al grupo.

En torno a esta fecha, algunos sociólogos —hombres—, convirtieron la violencia masculina en el principal objeto de estudio. No obstante, aunque los actos de violencia sexual comenzaban a formar parte de las conversaciones, los análisis concluían que la víctima era parte, si no enteramente responsable, cómplice de la misma². Como respuesta, las teorías feministas se centraron en desentrañar las relaciones de poder patriarcales y sistemáticas que cimentaban las relaciones inter-género y

2 «Victim Precipitated Forcible Rape» recoge la teoría de Menachem Amir (1967), uno de los primeros estudios en tratar la violación. En él, el criminólogo consideraba a la mujer como sujeto agente dentro del acto, es decir, asumía que, si bien no debía asociarse a la mujer la totalidad de la responsabilidad, sí que existía un rango de culpa compartida —especialmente si la mujer se mostraba sexualmente activa, disponible o complaciente en el instante previo—, puesto que el hombre podía malinterpretar su comportamiento: «victim precipitation of forcible rape means that in a particular situation the behaviour of the victim is interpreted by the offender either as a direct invitation for sexual relations or as a sign that she will be available for sexual contact if he will persist demanding it» (493).

las políticas sexuales (Edwards, 14). Es en este contexto en el que dar voz a las víctimas se convierte en un ejercicio fundamental, y la literatura se hace eco de dicha exigencia.

Con el apoyo que ofrecía la concienciación social³, la Literatura del Trauma se convirtió en una de las principales herramientas de las que las autoras feministas⁴ hicieron uso para exponer casos de violencia sistemática y de género (Rodi-Riberg, 15). Enfocadas en el tratamiento del Trauma⁵, este tipo de obras investiga las causas y consecuencias desde un punto de vista más íntimo y personal y, de esta forma, logran acercar las vivencias de las víctimas a un público cada vez más preocupado (ibid).

Este género se vio influenciado por las corrientes de experimentación que habían marcado el Postmodernismo⁶ desde la segunda mitad del siglo XX: por un lado, desde una consideración más filosófica, la Literatura del Trauma compartió el afán por cuestionar la subjetividad y explorar los límites del individuo al enfrentarse a la pérdida y la fragmentación (Vickroy, 2). Por otro, la retórica⁷ aceptó las técnicas postmodernas como las más adecuadas: a pesar de que una parte de la crítica considerase el realismo como el método más fiel de representación de esta, valga la redundancia, «realidad», la gran mayoría⁸ —también de autores—, se inclinaba por lo contrario:

While one way in which narratives of trauma can transmit a «feel» for the «real» is through realistic or more literal renderings of traumatic experience, many scholars believe trauma literature can seek passageways or make inroads into the traumatized psyche through a more experimental style (Vickroy, 17).

Alcanzados los años 90, los Estudios Literarios comenzaron a considerar el *trauma*

as a possibility for the integration of, on the one hand, the concern in literary criticism at the time with poststructuralist and Lacanian abstract high theory, and on the other «the real» in terms of the traumatic event and its socio-historical, political, cultural and ethical meanings and functions (13).

3 «After the feminist movement of the 1960s and 70s [...] it became known that more women than men suffered from the long-term effects of psychological trauma and that these women were traumatized in private life» (Rodi-Riberg, 8).

4 E.g. Toni Morrison, Marguerite Duras, Pat Baker, *et al.*

5 «The trauma is the confrontation with an event which in its unexpectedness or horror cannot be placed with the schemes of prior knowledge [...] and thus continually returns at a later time» (Caruth, 153).

6 En el libro *Narrative after Deconstruction*, Daniel Punday concreta dichas formas de experimentación, especialmente centradas en el cuestionamiento del tiempo y la narratividad: «[p]ostmodernism has turn its attention very deliberately to questions of temporality and narrative, and specifically to what Lyotard has called the «event», the singular moment which can be spoken about only after it is over, and which is composed of simultaneous and heterogeneous temporalities» (54).

7 «Conjunto de principios y reglas de la escritura y estudio de los textos literarios —ciencia que se caracteriza por una elaboración progresiva de los escritores desde la antigüedad hasta la época moderna. Esta ciencia sufrió modificaciones con el tiempo porque cada contenido se refiere a una época determinada» (Ndour, 37).

8 Encontramos ejemplos como Julian Wolfreys: «the traumatic understanding is incommensurable with any strictly realistic representation or adequate knowledge and literature symbolizes that which remains unsymbolizable» o Douglas y Vogler: «an event that defies all representation will best be represented by a failure of representation» (citado en Rodi-Riberg, 17).

Considerando este espíritu integrador, a pesar de recurrir a técnicas experimentales, se volvía a recuperar la preocupación por *lo real* —apartada durante el post-estructuralismo— y así, a pesar del desacuerdo formal, el desarrollo del Trauma como tema supuso un punto de concordia entre la idea de *lo real*, concebido como un efecto de la representación dentro del texto, y «lo real», como un «evento marcado por el trauma» (*ibid.*).

En su investigación, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Vickroy (2002) determina que, a pesar de la capacidad de adaptación y supervivencia del ser humano, las experiencias traumáticas pueden llegar a distorsionar la percepción del presente, puesto que el equilibrio psicológico, biológico y social se altera hasta tal punto que el recuerdo de dicha experiencia puede llegar a eliminar cualquier otra (11).

Cathy Caruth, referente en los estudios sobre la relación entre el trauma y la memoria, afirma: «[t]o be traumatized is to be possessed by an image or event» (5). Estas imágenes, manifestadas contra la voluntad de la víctima en forma de *flashbacks*⁹, fuerzan a revivir el pasado de manera recurrente puesto que, originadas en el proceso mismo de negación, represión o amnesia del recuerdo, no han sido correctamente integradas en la conciencia (152)¹⁰. La víctima pierde la habilidad de distinguir entre el recuerdo y el ahora, de modo que cualquier exposición a un estímulo mínimamente asociado puede recuperar el recuerdo (Vickroy, 31).

Teniendo en cuenta que «as trauma disrupts normal parameters of temporality and spatiality, repossessing time and space brings about a coming to terms with it» (Rodi-Riberg, 2), la escritura entra en juego como un recurso terapéutico en aras de la recuperación¹¹ —ya no solo de cara al paciente, sino también con respecto al lector, cuyo papel también es fundamental en el proceso de internalización de este evento imposible de asimilar y archivar en el recuerdo: narrar su historia permite escapar de la repetición abusiva de la experiencia (Vickroy, 22). Consecuentemente, Vickroy demanda que esta percepción distorsionada de la realidad, desorientada y conflictiva, se vuelque sobre la literatura de forma adecuada¹², es decir, replicando el sentimiento de descontrol e indefensión de la víctima a través de elementos narrativos alejados de los modos «normales» de representación artística y haciendo especial énfasis en el orden cronológico de la narración (5).

De entre todos los elementos de la narratología, podemos extraer el tiempo como uno de los principales recursos que las *escritoras del trauma* tienen a su disposición. Haciendo uso de su «libertad

9 Laurie Vickroy se refiere a los *flashbacks* como «repetitive, intrusive forms of visualizations of the trauma scene, nightmares or associated effects» (12).

10 «The flashbacks provide a form of recall that survives at the cost of willed memory or of the very continuity of conscious thought. While the traumatized are called upon to see and to relive the insistent reality of the past, they recover a past that encounters consciousness only through the very denial of active recollection». «What returns in the flashback it is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia but an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into consciousness» (Caruth, 152).

11 «Geoffrey Hartman has found a correlation between the traumatic event (escapes consciousness) and the dissociated memory of it, and literature» (Rodi-Riberg, 21).

12 «Serious trauma writers attempt to guide readers through a recreated process of traumatic memory in order that this experience be understood more widely» (Vickroy, 8).

creadora»¹³, se han servido de la fragmentación postmoderna para crear personajes que guíen a los lectores a través de los efectos que el estrés post traumático¹⁴ tiene sobre las víctimas. Destacando la analepsis¹⁵ como recurso primordial en la recreación de la memoria, las autoras alcanzan un nivel de representación que trasciende la mera caracterización de personajes, y logran incorporar los ritmos, procesos, e incertidumbres del trauma dentro de la conciencia y estructura de estas obras (Vickroy, XIV).

3. El tiempo en el tiempo

Siendo uno de los principales propósitos de este ensayo plantear una línea evolutiva que vertebré la Literatura del Trauma desde el Modernismo de finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, debemos insistir en dos ideas: por una parte, que el tiempo narrativo es uno de los principales recursos de los que se sirve la Literatura del Trauma para intentar representar de la forma más precisa posible las experiencias de las víctimas. Y, adicionalmente, que el tiempo en sí mismo, como abstracción, está sujeto a las transformaciones estilísticas que, como comenta Tomás Albaladejo Mayordomo, han enriquecido la Retórica a partir de «aportaciones históricas relativas a los diferentes espacios teóricos del modelo» (citado en Ndour, 37).

Habiendo desarrollado ya el género literario, entendemos lógica la profundización sobre el concepto y manejo del Tiempo en este apartado, incluyendo su evolución, con el propósito de comprender mejor los motivos por los cuales las autoras, Jean Rhys y Alice Munro, decidieron aplicar esta herramienta. Tendremos en cuenta su contexto literario y la percepción de la realidad intrínsecamente vinculada a la temporalidad. Hablaremos, pues, del Modernismo y Postmodernismo que, marcados por una serie de características concretas, influyen en la escritura de *Good Morning, Midnight* y «Dimensiones».

A lo largo de la historia, los escritores han buscado nuevas formas de hacer literatura, quizá, motivados por el deseo de «crear un mundo propio con características particulares más allá del mundo natural» (Ndour, 159).

La realidad sólo puede ser percibida por el ser humano como un proceso limitado por el tiempo. En consecuencia, al concebir este mundo —parte de la cultura—, el autor transfiere estas características a su obra (157). En esto concuerda Heinrich Lausberg (1966-1984), en cuyos postulados recogidos en el *Manual de retórica literaria* determina que «el tiempo en la obra poética da sentido a la obra» (citado en Ndour, 33).

13 Georgette T. Ndour la menciona como la facultad de la que se han servido los escritores para transformar los dogmas de la retórica a lo largo de la historia de la literatura. Se trata como una necesidad de renovación, de «romper con la tradición para hacer nuevas experimentaciones formalistas por medio de los movimientos culturales» (38).

14 Para resumir, nos servimos de la definición de Cathy Caruth: «response generally delayed to an overwhelming event or events, which take the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience» (4).

15 En *Ficciones III*, Gerard Genette define «analepsis» como una «forma de discordancia entre el orden de la historia y el discurso» (104). El autor añade que «su misión es complementar el relato aclarando al lector tal o cual antecedente» (105).

Podemos concluir, entonces, que tanto la novela como el cuento necesitan localizarse en el tiempo; no obstante, el cómo hacerlo ha constituido una de las mayores problemáticas de la literatura ya que, como advierte Aristóteles en su *Poética*, «ni la narración histórica ni la poética cuentan la realidad humana con exactitud» (citado en Ndour, 2). Esta afirmación resulta conflictiva ya que el mismo filósofo decreta la importancia de mantener una «correspondencia posible, una gran armonía» (citado en Ndour, 21) entre la obra y la realidad. Esta necesidad de «mimesis» ha sido el detonante de los diferentes movimientos literarios puesto que, en su mayoría, indagaban en la escritura para acercarse lo máximo posible a una representación fidedigna; con la dificultad añadida de que ni la definición de realidad ni la del tiempo ha podido ser concretada aún por la Filosofía.

Aristóteles establece la interpretación clásica del tiempo como una sucesión de movimientos: «el tiempo es un fluir continuo, aunque el individuo social lo fragmenta y mide según el movimiento de los astros en primer lugar, y luego según el transcurso de las horas del reloj» (citado en 18). De esta forma, el pasado, el presente y el futuro quedan parcelados, pudiéndose evocar, por ejemplo, los eventos pasados, a través de un ejercicio de memoria (119). En completa oposición, San Agustín estima la realidad como un presente continuo que se dilata para abarcar el pasado y el futuro (Anderson Imbert, 287):

El pasado existe ahora, en el sentido de que existe como imagen presente o recuerdo de los hechos pasados y lo mismo ocurre con el futuro, en cuanto anticipación actual de los hechos futuros. [...] El alma tiene poder para ampliarse en el pasado y en el futuro (citado en Ndour, 13)

En torno a esta idea, los filósofos de finales del siglo XIX y principios del XX como Edmund Husserl o Henri Bergson¹⁶, influidos por el psicoanálisis y como resultado de explorar la conciencia, descubren, en los ejercicios de retrospección y prospección, una forma de transitar en los límites del tiempo, demoliendo las barreras que habían mantenido el presente, pasado y futuro en compartimentos estancos y unificándolos en el presente (Ndour, 260-261).

De forma paralela, como hemos comentado anteriormente, la literatura absorbió estas nuevas consideraciones. Tratando de representar esta elasticidad del Tiempo y con el propósito de imitar los procesos mentales que determinaban su percepción (313), los autores se hicieron dueños del discurso para «jugar con los acontecimientos recogidos en el orden histórico», y variarlos

demorándose con amor y congelando el fluir de tiempo a veces, o, por el contrario, dejando correr con mayor celeridad de la que se suele percibir el hombre en el cambio de los seres, o, en fin, haciendo el milagro, como árbitro todopoderoso en su propia creación, de invertir el tiempo y horas de los acontecimientos-consecuencia, verdaderas causas y excepcionales espectadores (Ndour, 136)

16 Para Henri Bergson: «el tiempo real es una sucesión percibida y vivida por una conciencia, es una duración individual, íntima, continua, indivisible. La vida se ensancha con las retrospecciones de la memoria y con las prospecciones abiertas a novedades posibles» (citado en Anderson Imbert, 260).

Edmund Husserl explora la conciencia: «El Tiempo nace del tránsito del futuro al presente y del presente al pasado. El presente, que huye siempre hacia el pasado, es retenido por la conciencia. [...] El presente también está preñado de expectativas. El futuro, pues, se transforma en presente. [...] El antes, el ahora y el después se unifican, con sus retenciones y protecciones, en las intenciones de la conciencia» (en 261).

Darío Villanueva (1977), en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, concreta: «Hubo una época de reducción temporal en que [...] la instancia narrativa, o sea el discurso, [comenzó a valorarse] más que el contenido narrativo o historia», esto es, primaron la constricción del contenido diegético para que, en lugar de abarcar años o vidas enteras de los protagonistas, reprodujese únicamente unas horas o como máximo, días (38).

Por su parte, en *Tendencias de la novela española actual*, Santos Sanz Villanueva (1972), reconoce que

los novelistas de nuestro siglo han ensayado nuevas técnicas para concentrar el tiempo en las vivencias de sus personajes, para hacer de ellas un presente real, revivido, en el que el orden cronológico cuenta poco. Joyce, Proust, Faulkner, son nombres esenciales en la nueva concepción del tiempo. En estos escritores hay una clara conciencia del sentido de individualidad humana y de la función de la memoria, que se desarrolla en el tiempo (Ndour, 111).

De esta forma, el Modernismo comienza a desligarse de la narración consecutiva de los hechos y empieza a permitirse anacronías que, ligadas a la introducción del monólogo interior como forma de narración predilecta¹⁷, interrumpen el «relato primero»¹⁸. No obstante, teniendo en cuenta las consideraciones de Gerard Genette, no llega a alcanzarse una desvinculación completa de la estructura temporal puesto que «los propios conceptos de retrospectión y anticipación que fundamentan en psicología la analepsis y prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el pasado, el presente y el porvenir» (Genette, 131). Para alcanzar la ruptura absoluta, es necesario avanzar hacia el Posmodernismo.

En *Teoría y técnica del cuento*, Anderson Imbert destaca que los autores de finales del siglo XX, desarrollaron una retórica que primaba la experimentación para «ver si es posible destemporalizar [el tiempo], espaciarlo, despojarlo de sus atributos de continuidad, transitividad, irreversibilidad, sucesión, dirección, duración». Para el crítico, el narrador obligaba al tiempo a «contorsiones fantásticas» que servían de herramienta para hablar de «la Eternidad, del Eterno Retorno, de Tiempos cíclicos, de Tiempos Múltiples, de Tiempos macro y microcósmicos, simétricos y asimétricos» (Anderson Imbert, 269)

Una vez explorada la idea del tiempo que marcaron la literatura tanto del Modernismo como del Postmodernismo, podemos comprender la retórica del discurso narrativo que adoptaron Jean Rhys y Alice Munro en su obra y, más concretamente, en los textos que tratamos en este ensayo: *Good Morning*, *Midnight* y «Dimensiones».

4. El tiempo en el trauma, el trauma en el tiempo: análisis del tiempo narrativo en la novela corta *Good Morning*, *Midnight* y el cuento «Dimensiones»

Llegados a este punto, contamos con la información necesaria para explorar las obras de Jean Rhys y Alice Munro como ejemplos de la evolución que han experimentado, principalmente, la forma

17 En el siglo XX, muchos narradores se especializaron en procedimientos [como] «monólogos interiores narrados» y «monólogos interiores directos» (Anderson Imbert, 313).

18 «El *relato primero* es el relato de referencia por el cual una anacronía se define como tal» (Genette, 104).

de tratar los efectos del trauma en la mujer y, en consecuencia, el uso del tiempo narrativo como herramienta para ello.

Separadas por casi un siglo de diferencia, debemos sopesar los puntos en común que permiten relacionar a estas autoras.

En primer lugar, las protagonistas de Rhys y Munro son mujeres que, por lo general, son víctimas de la marginalización y de la violencia del sistema patriarcal¹⁹. En lo particular, tanto la heroína de *Good Morning, Midnight* —Sasha— como la de «Dimensiones» —Doree—, retratan el daño psicológico que la exposición a cierto tipo de vivencias de carácter abusivo puede acarrear. Se diferencian, sin embargo, en el carácter puntual o más bien abstracto que adquieren estas vivencias: a diferencia de Doree —víctima del maltrato doméstico y testigo del asesinato de sus hijos por parte de su marido—, Sasha se muestra víctima del mundo en su totalidad, retratado como un lugar hostil hacia una mujer de mediana edad, recursos escasos y que es rechazada por la sociedad, no solo en el presente, sino también durante una juventud marcada por el trauma de relaciones abusivas de poder y la pérdida, como Doree, de un hijo.

Las dos protagonistas pretenden transformar su situación, sanar, y para ello, recurren a la creación de una nueva identidad con la que se presentan a los lectores: al principio de la novela, la protagonista de *Good Morning, Midnight* reconoce que, al llegar a París, decidió utilizar otro nombre: «I started calling myself Sasha. I thought it may change my luck if I changed my name» (Rhys, 11). Además, una de las mayores preocupaciones —y frustraciones— de la protagonista, consistirá en comprarse un vestido nuevo, arreglarse el pelo, en un ejercicio de revitalización que nunca llega a producirse. Sasha está construida a partir del conflicto entre *ser* una mujer mayor que desea y *querer ser* una mujer deseable que, por su edad, no lo es²⁰: al tiempo que se identifica con la imagen, que al mismo tiempo rechaza, de "older women with their cover-up and made-over gaps and wounds" (Gardiner, 237), busca por todos los medios recuperar la deseabilidad asociada a la juventud. Esto constituye uno de los principales traumas a los que se enfrenta psicológicamente puesto que, al estar condenada a un presente que se suspende en el tiempo (ver nota 27) —representado en las constantes regresiones y progresiones al pasado y presente—, la llegada de ese futuro, en el que la satisfacción de sus propósitos es factible, se hace inalcanzable.

En «Dimensiones», la voz narradora hace referencia al cambio de imagen al que Doree recurre una vez su marido es recluso en el hospital psiquiátrico:

19 En cuanto a Munro, se dice que ha cosido —«sewed»— una plataforma «for projecting the marginalized lives of women and the limitations of women's spaces in patriarchal settings» (Hussain, 1214).

Rhys, por su parte, desarrolla personajes femeninos, pobres y sexualmente activos, en situación de marginalidad, y alienados como resultado de la polarización de la sociedad en cuanto al género, la clase y la moralidad (Gardiner, 233).

20 Gardiner apunta que la sociedad patriarcal se sustenta en base a la creación de relaciones de oposición y es dentro de estos parámetros en los que el hombre y la mujer encuentran su derecho a existir. Establece que «the hegemonic discourse mystifies this opposition, transforming it into present/absent and thus denying the oppression of the element that is not defined only by its privation of dominance as nonexistent, as not there» (238). Como mujer indeseable que desea, Sasha rompe con la oposición socialmente definida hombre que desea/mujer deseada y, por tanto, está condenada a la invisibilidad, el no-ser que vaga por un limbo.

Entonces tenía el pelo largo, castaño y ondulado, con rizos y color naturales, como le gustaba a él, y la cara con expresión dulce y tímida, que reflejaba menos cómo era ella que cómo quería verla él. Desde entonces llevaba el pelo muy corto, teñido y alisado, y había adelgazado mucho. Y ahora la llamaban por su segundo nombre: Fleur (Munro, 2005).

No obstante, llama la atención que, al contrario que Sasha —de quien solo se menciona una vez su antiguo nombre: «Sophia²¹»—, a pesar de haber ejecutado el acto consciente de cambiarlo, la voz narradora no deja de referirse a ella como Doree, su antiguo nombre. Despierta el interés, especialmente, al observar que el tiempo narrativo se plantea en Pretérito, es decir, como una proyección al pasado desde un presente/futuro en el que la narradora tiene pleno conocimiento de todos los hechos. Del mismo modo que en *Good Morning, Midnight*, si analizamos las constantes intromisiones de diferentes episodios del pasado en «Dimensiones», podemos hablar también de la construcción de un presente en el que, en ocasiones, el lector encuentra difícil localizarse²² y distinguir el recuerdo de lo que no lo es, y por tanto, lo que pertenece a Doree y lo que pertenece a Fleur. En este sentido, que la voz narradora se dirija a la protagonista como «Doree» podría representar que, aun recuperándose del Síndrome de Estrés Post-traumático, pueden quedar reminiscencias del trauma que nunca desaparecen del todo. Si el tiempo fuese una sucesión de hechos parcelados en una cronología, Doree sería Doree en la memoria y Fleur en el presente. Sin embargo, la consciencia —y sobre todo una traumatizada— deja abierta la puerta a que la memoria deje sus huellas en la percepción del presente.

Hemos trazado algunas pinceladas que anticipan el segundo punto común entre las autoras. Como se puede deducir hasta el momento, entendemos que la fragmentación temporal y la ruptura con la representación temporal clásica —la sucesión cronológica de los acontecimientos— es una herramienta de apoyo fundamental para reflejar la psicología y la percepción de la realidad de las protagonistas.

Perteneciente al Modernismo, Jean Rhys, recurre a las elipsis y los *flashbacks* (Gardiner, 236) —voluntaria o involuntariamente, los recuerdos interrumpen la narración del «ahora» —, desde un monólogo interior que ya en sí mismo interrumpe la narración mediante comentarios paralelos, ocurrencias, aliteraciones, pausas, etc.; por su parte, influenciada por el Postmodernismo, Alice Munro, opta por la superposición de narrativas y la alternancia constante entre el presente y los eventos pasados y futuros (Hussain, 1215-1216). La autora canadiense hace también uso de los *flashbacks*, sin embargo, de un modo mucho más brusco, distorsionado y, en un primer vistazo, aleatorio²³. Con esto en mente, podemos observar la progresión que se experimenta del tiempo moderno al posmoderno: el primero fue revolucionario en su contexto porque tenía en cuenta, por primera vez, procesos

21 La mención a este nombre, de hecho, llega en relación al recuerdo del encuentro con un familiar que en palabras de Sasha se niega a nombrarla de otro modo: «it's so like him, I thought, that he refuses to call me Sasha, or even Sophie. No, it's Sophia, full and grand» (Rhys, 36-37). Esta negación de la identidad auto-definida de Sasha es una forma de violencia simbólica que se materializa en el mismo *flashback* a través del reproche: «[w]hy didn't you drown yourself in the Seine, Sophia?» (37).

22 «It is sometimes impossible for the reader to predict to which stage in the main character's life they are taken by the author; it is only at the end of the story that the ordering of various parts of the story is essential to the effects that have been created» (Hussain, 1216).

23 Este efecto se explica, también, por la concepción que Munro tiene de su proceso de escritura. La premio Nobel reconoce que escribir es una «invention of ideas where writing is spontaneous and words flow freely» (1215).

cognitivos como la memoria y su influjo sobre la percepción del tiempo y la realidad; al tratar de representarlo, incluyen formas de analepsis clásicas, tal cual las define Genette, es decir, una forma de discordancia entre el orden de la historia y del discurso (104) con una misión aclaratoria o de relleno (105) y que requiere, para ser introducida de forma adecuada, un mapa mental perfectamente estructurado de la totalidad de la trama (131). Pasada la frontera de la segunda mitad del siglo XX, «el relato proustiano tiende a volverse cada vez más discontinuo, sincopado, compuesto de escenas separadas por inmensas lagunas y, por lo tanto, a alejarse cada vez más de la norma hipotética de la isocronía narrativa» (150). En este momento, encontramos a críticos²⁴ que defienden la libertad del escritor para romper con las leyes de lo cronológico, aunque siempre con un propósito.

Jugando con estas interrupciones, ambas escritoras arrastran el pasado al tiempo presente en el que se desarrolla la trama primera, generando un *ahora* que concuerda con la visión agustiniana del tiempo y que, para una mente traumatizada, implica someterse a revivir ininterrumpidamente los momentos del trauma²⁵. Para ilustrar esto con mayor concreción, nos disponemos a hacer un análisis individual del tiempo en cada una de las obras.

Para respetar el orden lógico cronológico, comencemos con *Good Morning, Midnight*. Con una extensión que gira en torno a las cien páginas, podría debatirse si la obra de Rhys debería definirse como «cuento largo»²⁶, tal como lo entiende Mariano Baquero Goyanes en *Qué es la novela: qué es el cuento*; o, en su defecto, como novela corta. A pesar de que, efectivamente, el análisis de los personajes secundarios es mínimo, encontramos una mayor afinidad con las características que se atribuyen a la novela, esto es, que gracias a la libertad que ofrece disponer de una dimensión más amplia, la novela permite seguir los pasos del protagonista a través de un presente que se advierte coetáneo al lector (Anderson Imbert, 46). Gracias a esto, es posible comprender al personaje psicológicamente, conocerlo, e interesarse por su vida en las periferias de la novela, de tal forma que se agradece al novelista que decida «exponer antecedentes, anticipar hechos, analizar y comentar» (45). Adicionalmente, *Good Morning, Midnight* carece de la «fuerza emocional y estética» (Ndour, 150) del cuento; de hecho, ocurre lo contrario, pues se fundamenta en torno a una narración pausada que se recrea en los recuerdos, dando, incluso, la sensación de completo estancamiento en un presente que se alarga en el horizonte²⁷. Tanto Jean Rhys como los autores de principios del siglo XX, se aprovechan de esto para indagar en el subconsciente de sus protagonistas, en los efectos de la memoria y en la percepción individualizada del tiempo.

24 Tomás Albaladejo Mayordomo [defiende] «la libertad del poeta para organizar su discurso sin ser esclavo de leyes establecidas en la técnica existente. Se puede encontrar hasta una organización contraria a la lógica del orden natural, lo que merma la verosimilitud buscada en primera instancia» (34).

Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración II*: «el escritor puede prescindir y aun negar la cronología de los hechos pero si su relato consiste en que el tiempo de la novela puede romper con el tiempo real vivido. [...] En la ficción, el tiempo real está configurado según nuevas normas de organización temporal que, desde luego, rompen lógicamente con la cronología temporal» (citado en 23)

25 Ver apartado «desde el trauma en la literatura a la Literatura del Trauma» o el estudio de Laurie Vickroy (2002) sobre el trauma en la ficción contemporánea: *Trauma and survival in Contemporary Fiction*.

26 Define el «cuento largo» a favor del concepto de *nouvelle* o *novela* (en italiano) puesto que tratamos de «cuentos que piden una extensión superior. No se alarga en descripciones o en personajes secundarios que alejan de la «única vibración emocional», sino que es el tema mismo el que necesita expresarse con más palabras» (Ndour, 149).

27 Para Anderson Imbert, el cuento es similar a un impulso (28).

Emma Zimmerman observa que *Good Morning, Midnight* se fundamenta en los recuerdos de Sasha. Esto se ilustra en la obra desde el principio: durante sus paseos por París, Sasha comenta: «I walk along, remembering this, remembering that. [...] The gramophone record is going strong in my head: Here this happened, here that happened...» (Rhys, 15).

En su ensayo, «‘Always the Same Stairs, Always the Same Room’: The Uncanny Architecture of Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight*», entiende que la narración está «puntuada» por los eventos traumáticos que le ocurrieron en el pasado: «Whereas Sasha consciously recalls some of these memories, other irrupt unconsciously, manifesting themselves structurally as instances of narrative flashbacks» (Zimmerman, 86). A lo largo de la novela corta, encontramos varios ejemplos de ambos casos.

Las primeras páginas de la segunda parte ilustran a la perfección el juego de saltos temporales: al comienzo de esta sección, Sasha y el Ruso van al encuentro de Serge, el amigo pintor del segundo. Por el camino, Sasha se topa con un hotel en el que se hospedó durante un tiempo cuando su marido, Enno, la abandona en la ciudad después de haber dado a luz a su hijo ya fallecido: «when I had nothing to eat for three weeks, except coffee and a croissant in the morning» (Rhys, 72). En los siguientes párrafos, Sasha relata esta porción de su pasado con un tono de indiferencia que no corresponde con la crudeza de lo relatado²⁸ —Sasha informa al lector del estado de pobreza extrema en el que vivía y de sus pensamientos suicidas (idem.). Estos *flashbacks* corresponden con lo que Marcel Proust define como «recuerdos voluntarios»²⁹, y pueden distinguirse porque, a nivel formal, Jean Rhys opta por cambiar el tiempo verbal del Presente Simple de la narración al Pretérito Perfecto —e.g. «All the same, at three o’clock I am dressing to meet the Russian. He is waiting. He says his friend Serge is expecting us» (71) y «Usually, in the interval between my afternoon sleep and my night sleep I went for a walk, turned up the Boulevard Arago, walked to a certain spot and turned back» (72). Al ser consciente de estas regresiones, la protagonista hace, incluso, comentarios sobre la marcha, como si fuese la espectadora de una película. Rhys construye un puente entre el pasado y el presente en el que no solo el primero se adentra en el segundo, sino que también ocurre a la inversa. El mejor ejemplo lo encontramos después de que el jefe que tenía cuando trabajaba en una tienda de ropa femenina abusase verbalmente de ella: «‘Extraordinary’, he says, very slowly, ‘quite extraordinary. God knows I’m used to fools, but this complete imbecility... This woman is the biggest fool I’ve ever met in my life» (24). Humillada, Sasha es incapaz de alzar la voz, sin embargo, su mente reproduce un discurso en el que le confronta. Por desgracia, termina admitiendo: «Did I say all this? Of course I didn’t. I didn’t even think it» (26)³⁰.

28 La propia Sasha explica el porqué de esta indiferencia. Después de que el hombre con el que estaba teniendo una cita la abandonase en el Café Buffalo, dice: «And did I mind? Not at all. If you think I minded, then you’ve never lived like that, plunged in a dream, when all the faces are masks and only the trees are alive and you can almost see the strings that are pulling the puppets. Close-up of human nature - isn’t it worth something?» (Rhys, 75)

29 En *Remembrance of Things Past* (1913): «conscious recollection, i.e., facts recalled by the «memory of intellect»» (citado en Zimmerman, 89)

30 Según Gardiner, Sasha responde a las experiencias traumáticas dividiendo su conciencia en dos voces que se contradicen la una a la otra: conforme/disconforme con los estereotipos y roles de género (243). Añade que «She speaks in the schizophrenic two voices into which society splits her: the active voice of desire and the passive voice of her social role. The internalized reflexive voice of society within her punishes her with cynical self-hatred» (248) Encontramos un punto en común, entonces, con lo que Vickroy comenta acerca de los individuos que han sufrido una experiencia traumática, es decir, que las víctimas tienden a disociar de sí mismas como medida de protección y

Hemos hablado de otro tipo de recuerdos que irrumpen de manera involuntaria. Proust entiende estos «involuntary memories» como recuerdos «triggered by simple moments of everyday life —a smell, a sound, a sight, or a space— and is experienced as a direct and deeply vivid reliving of past events» (Zimmerman, 86). El novelista los concibe dentro de un plano de felicidad momentánea, sin embargo, advierte: «if these resurrections of the past were more recurrent, the individual may lose consciousness for the realism of them» (89). Este es el caso que vemos reflejado en Sasha, quien se describe como un «automaton» (Rhys, 10). Abrumada por la súbita llegada de estos recuerdos, pierde la conciencia del tiempo: «Now, everything is a blank in my head —years, days, hours, everything is a blank in my head. How long ago was it? I don't know» (18). En el fragmento que analizamos, la recapitulación de esta época le lleva a recordar el encuentro fortuito que tuvo con un hombre en aquellos años y que significó otra experiencia de abandono. Igual que se lo encuentra de imprevisto en la calle, el hombre aparece súbitamente en su mente:

I was walking along in a dream, a haze, when a man came up and spoke to me. This is un hoped-for. It's also quite unwanted, What I really want to do is to go for my usual walk, get a bottle of wine on tick and go back to the hotel to sleep (Rhys, 72-73).

Como se puede observar, para diferenciar los recuerdos voluntarios de los involuntarios, Rhys acude, esta vez, al Presente, reflejando, efectivamente, que los recuerdos involuntarios, libres del control de la conciencia, se apoderan del «ahora» y obligan a la protagonista a revivir momentos muy dolorosos para ella: «As these [involuntary] memories accumulate, the narrative becomes less inclined to remain in Sasha's present. She is plunged directly back into the past through a series of disorientating flashbacks in which she is forced to witness events again in painful detail» (Zimmerman, 88). A medida que la novela avanza y la conciencia de Sasha comienza a languidecer, la irrupción de estos recuerdos aparece de forma tan natural que se pierde en los comentarios que la propia heroína hace sobre sus propios recuerdos, integrados, también, en Presente.

Este uso de los tiempos verbales lo explica Anderson Imbert al afirmar que están sujetos a la voluntad del narrador. Determina que tan solo «establecen una diferencia en el acto de narrar» y que su empleo es «absolutamente independiente del aspecto durativo o puntual del proceso y depende exclusivamente del valor que la técnica narrativa confiere al lugar que ocupa la oración en la totalidad del relato»³¹ (290).

A lo largo de toda la novela encontramos la fluidez del tiempo moderno. Como explica Sasha: «it's all washing about, like the bilge in the hold of a ship» (Rhys, 140). Y no solo eso, también hemos podido comprobar cómo, a través del tiempo narrativo, Rhys retrata la percepción del mundo de una mujer traumatizada, «possessed by an image or event that returns against [her] will» (Vickroy, 25). Es una mujer atrapada en los recuerdos, que pasan a formar parte del presente. Sasha no avanza hacia el futuro porque, para ella, ese futuro no existe: «but when I think 'tomorrow' there is a gap in my

supervivencia: «due to non integration of traumatic memories with normal memory, survivor can occupy dual positions —inside and outside the past—, and reenact it» (28).

31 Concuera con la profesora Monika Flaudernik: tenses relate to the passing of time [...] and the expression of subjectivity. In addition, tense is argued to fulfill textual functions of foregrounding and backgrounding over and above plot-related foregrounding» (citado en Težak, 103).

head, a blank - as if I were falling through emptiness. Tomorrow never comes» (Rhys, 133). Durante la lectura, también nos vemos atrapados en este bucle, acompañamos a Sasha en su paseo eterno por París y quedamos suspendidos en el tiempo puesto que, demostrando su excelencia en el uso del tiempo narrativo, Rhys deja el final abierto, no solo a la interpretación, sino también de manera literal, a través de los puntos suspensivos.

Hablemos, ahora, del cuento de Alice Munro «Dimensiones». A la hora de realizar el análisis del tiempo, debemos tener en cuenta, en primer lugar, las limitaciones que encorsetan este tipo de narraciones: «el escritor de cuentos siente el límite impuesto por el tiempo y el espacio y cualquiera que sea la amplitud del tiempo de un asunto determinado, le corresponde al autor incluirlo en la narración de forma breve» (Ndour, 153). Si bien es cierto que «Dimensiones», al igual que *Good Morning, Midnight*, construye una trama en la que las regresiones y el presente diegético se entremezclan, Munro no puede permitirse recrearse en ellos. Es por esto que se centra en una fracción muy concreta de la vida de su protagonista, en lugar de hacer una proyección a gran escala³²: Munro nos presenta a Doree, una mujer víctima del maltrato que, para superar este trauma —en el que se incluye el asesinato de sus hijos por parte de su marido—, acude a la señora Sands, su psicóloga. Durante los tratamientos, Doree se fuerza a recordar eventos muy concretos de esta experiencia traumática con el objetivo de, finalmente, encontrar el consuelo que le permita seguir adelante: «[la señora Sands] despejaría la confusión para que Doree tuviera que enfrentarse con una conclusión a la que parecería haber llegado ella sola» (Munro, 2005)³³.

Ya hemos hablado de cómo la escritora construye sus textos desde la espontaneidad y el libre fluir de las palabras. La propia autora afirma que deja que sus historias crezcan por sí mismas y que «if a story wants to go in a particular direction, [she] let that happen» (Rodríguez Nieto, 278-279). En cuanto a esta especie de anarquía creativa, Anderson Imbert aseguraría que

el cuentista, dentro de esas normas que llamamos «género cuento», ordena sus materiales con la misma libertad con que el hablante, dentro del sistema de su lengua, ordena sus palabras para hablar. El género cuentístico y el sistema lingüístico están cerrados pero no son cárceles: tanto el cuentista como el hablante pueden combinar todos los elementos a su disposición, pueden experimentar, pueden crear, pueden construir, destruir, reconstruir» (22).

No obstante, el crítico sostiene también que, a pesar del «caos» permitido, es inevitable que existan ciertos elementos que den un sentido de sucesión en el texto «no solo en la sintaxis, sino también en el arreglo de incidentes, sentimientos, pensamientos» (265).

Es por esto que, a pesar de la confusión que puede generar la autora —de forma consciente— en el lector, en el primer encuentro con el cuento, es posible, a través de una lectura profunda, comprender y poner orden a la historia. Como si trabajásemos un puzle, debemos ir seleccionando las piezas que constituyen la imagen completa.

32 Anderson Imbert expone las diferencias entre novela y cuento de la siguiente forma: «En la novela seguimos los pasos del protagonista —lo vemos andar de aquí para allá—, durante mucho tiempo. En el cuento, en cambio, el protagonista, arrojado a una singular situación, cobra conciencia de sí: esta auto-revelación es un cambio [percibido] en un rápido vistazo» (46).

33 Rodi-Riberg explica que la forma de recuperarse del trauma es a partir del relato del mismo: «As trauma disrupts normal parameters of temporality and spatiality, repossessing time and space brings about a coming to terms with it» (2).

En «Dimensiones» se cumple lo que comenta Inas Hussein en su análisis del cuento «Too Much Happiness», de la misma autora: «It is sometimes impossible for the reader to predict to which stage in the main character's life they are taken by the author; it is only at the end of the story that the ordering of various parts of the story is essential to the effects that have been created» (1216). Nada más empezar, lo único que el lector de Munro conoce de su protagonista es la recapitulación del trayecto en transporte público que debe hacer desde Londres para llegar a un lugar que ni siquiera se especifica —lo único que sabemos es que existe un «él» al que va a visitar y que en ocasiones anteriores se había negado a verla. Es necesario que la trama se vaya desvelando poco a poco ante nosotros para comprender que el lugar al que va es un hospital psiquiátrico y que va a visitar a Lloyd, su marido. Esta contención a la hora de desvelar los detalles se explica si, como hemos mencionado con anterioridad, tomamos la narración como la forma que tiene Doree de recuperar sus recuerdos. Es por esto que el cuento inicia de golpe, con la protagonista ya en movimiento: el espacio en blanco del que podría lamentarse el lector es, precisamente, el que bloquea la mente de ella. En los primeros párrafos del cuento, para Doree no existe el pasado, se materializa automáticamente en el presente diegético.

Las regresiones al pasado que constituyen la primera parte del cuento se estructuran en dos niveles: uno más profundo que corresponde al evento traumático —maltrato de Lloyd y asesinato de sus hijos—, y otro más superficial y cercano al viaje en autobús —presente— y en el que se localizan tanto las reuniones con la señora Sand como las visitas a Lloyd. Se generan así lo que vamos a llamar tres «dimensiones» —haciendo referencia al título del cuento. Esta superposición de narrativas es característica de Munro: «In each of her stories, there are multiple narratives with one story overlapping each other. [...] Munro has described the writing of her narrative art a process of gathering different *baggage of memories* with as many layers as possible from people and then holds these memories together in one frame» (Hussain, 1215).

El paso de la dimensión con la señora Sand a la dimensión con Lloyd es fácilmente rastreable y justificable. En ocasiones, los encuentros con Lloyd se cuelan en las reuniones con la psicóloga como parte de la conversación que mantienen ambas mujeres:

—Parecía ausente —dijo Doree—. ¿Lo tendrán drogado?

—Quizá le dan algo para mantenerlo estable. Pero la verdad, no lo sé. ¿Entablasteis una conversación?

Doree pensó si de verdad había sido una conversación. Le había hecho unas cuantas preguntas, normales, absurdas. ¿Qué tal estaba? (Bien.) ¿Le daban suficiente de comer? (Él creía que sí.) ¿Había algún sitio donde pudiera ir a pasear si le apetecía? (Con vigilancia, sí. Él suponía que podía decirse que era un sitio. Suponía que podía decirse que era pasear.)

—Tienes que tomar el aire —le dijo Doree.

—Es verdad —le dijo Lloyd.

Doree estuvo a punto de preguntarle si tenía amigos. Como le preguntas a tu hijo por el colegio. Como se lo preguntarías a tus hijos, si fueran al colegio.

—Sí, sí —dijo la señora Sands, empujando suavemente la oportuna caja de kleenex (Munro, 2005).

Los *flashbacks* a la dimensión profunda se inician a partir de la primera alusión de la señora Sands. Son, de hecho, sus palabras las que, en un primer momento, abren la puerta al primer recuerdo involuntario del cuento. La psicóloga comenta: «ya sé que te dan ganas de matar a quien te dice esas

palabras, pero es verdad» (idem.). La palabra «matar» hace reaccionar a Doree³⁴, que se sonroja justo antes de que se descubra la muerte de su madre cuando apenas tenía dieciséis años por el cáncer y que a raíz de las visitas previas al hospital conoció a Lloyd, su futuro marido y maltratador. Este es uno de «*triggers*»³⁵ que obligan a Doree a volver al recuerdo traumático —el asesinato de sus hijos.

Consideramos que la primera parte del relato llega a su fin cuando se evoca el *flashback* definitivo: en el que Doree habla sobre su amistad con Maggie y, por fin, se descubre que Lloyd asesinó a sus hijos. Hasta este momento, el salto entre las tres dimensiones es constante y se imprime de la misma confusión que experimenta la mente traumatizada de la protagonista. Con este uso del tiempo narrativo, Munro refleja la discontinuidad de su vida, que no puede relatarse dentro de un marco definido (Hussain, 1215). Sin embargo, a diferencia del resto de fragmentos de la dimensión que acoge el evento traumático, esta no se interrumpe —lo que hemos analizado como un avance dentro del proceso de recuperación de Doree. Su mente no necesita «descansar» trasladándose a otros planos sino que es capaz de recuperar el recuerdo y, a pesar del dolor, revivir la experiencia completa.

A partir de este momento, aunque los saltos temporales se llevan a cabo del mismo modo, es decir, de manera espontánea e inadvertida —obligando a una segunda lectura en ocasiones—, ya no encontramos regresiones al pasado sino todo lo contrario. Tras la frase «De modo que ¿eso era lo que Doree estaba pensando, que al final podría hacerle comprender quién de los dos estaba loco?» la narración vuelve a conectar con el trayecto en autobús. El pasado se ha superado y abre la puerta a seguir avanzando hacia delante dentro de la narración. Al recuperar una lógica temporal, el lector puede seguir a la perfección los pasos de Doree en orden cronológico: la cancelación de la visita a la psicóloga, la visita a Lloyd, la llamada de la señora Sand preocupándose por ella «tres semanas más tarde», una nueva (y última) visita a Lloyd «el domingo siguiente» y la llegada de la carta de Lloyd «días más tarde, esa misma semana».

En esta carta, Lloyd se ha transformado por completo: en un estado de lucidez anodino en el personaje —durante las visitas de Doree, se le ve como alguien ausente y bajo los efectos de los sedantes—, pide perdón y reconoce el daño que ha infligido en su mujer. Se define «en paz» porque ha visto El Cielo y allí se ha reencontrado con sus hijos. En esta Dimensión los niños han crecido: «A Dimitri [el menor] le notas que ha aprendido a hablar». Esta nueva perspectiva de la muerte de los niños se asienta en la mente de Doree y le proporciona «un refugio al que podía acudir en cuanto acechaban [los] peligros» (Munro, 2005).

Este es el único pasaje en el que el tiempo verbal se escribe en Presente, y de la misma forma que interrumpe la progresión de la narración, conteniendo el avance hacia la conclusión como

34 «With the decreased ability to separate one association with another, random exposure to anything remotely associated with trauma could return the victims to that experience» (Vickroy, 31).

35 «*Disturbed symbolization* emerges out of poor early object relations, trauma, or other psychic upheavals, where the individual never develops or loses the ability to distinguish between inner and outer reality» (idem).

suspendido en el limbo, Doree encuentra un lugar en el que, pase lo que pase, el tiempo se alarga tanto que roza la eternidad —donde se encuentran sus hijos.

Gracias a la carta, la protagonista logra, finalmente avanzar e, incluso, vencer a la muerte. De forma casi literal puesto que, al final, salva al joven que se ve involucrado en el accidente que tumba el autobús en el que ella viaja.

Para culminar esta idea, podemos destacar que la narración al completo se produce en Pretérito, es decir, como una proyección al pasado. Esto implica un tiempo presente al que el lector no puede acceder pero que colma la narración de esperanza, de continuidad después del cuento, de un futuro en el que el lector ansía que Doree mantenga su paz.

5. Conclusión

Para concluir, hacemos hincapié en la relación entre el trauma y la concepción del tiempo. Podemos confirmar, una vez desarrollado este ensayo, que las experiencias traumáticas pueden llegar a distorsionar la percepción del presente. En este sentido, las víctimas se ven forzadas a revivir el evento traumático a partir de la intrusión reiterada de imágenes en la conciencia; normalmente detonadas por «*triggers*»: tienen un doble efecto, por una parte, fuerzan a la mente a proyectar en el presente eventos que ocurrieron en el pasado; por otra, dentro de la narración, obligan a que el presente del «tiempo de la vida» se traslade al pasado del «tiempo de la narración»³⁶.

En cuanto a esto, *Good Morning, Midnight* y «Dimensiones», representan las dos caras de una misma moneda. Ambas reflejan con maestría la culpa, duda y vergüenza de las mujeres traumatizadas, que viven en un estado de completa desconexión y aislamiento, y que, fruto de la decadencia psicológica, pueden tener episodios de comportamientos autodestructivos; también, recrean la fragmentación de la realidad y la distorsión perceptiva del presente —ambas se ven abordadas por los «recuerdos involuntarios». No obstante, analizando de cerca ambos personajes trazamos una diferencia significativa.

En el caso de la protagonista de Rhys, los recuerdos involuntarios —aquellos que representan un grado mayor de trauma en su vida—, escapan por completo del control de Sasha, hasta llegar al punto de que terminan por hacerse con el absoluto control de su realidad. En los últimos párrafos, borracha y semi-inconsciente, se rinde ante ellos: a lo largo de toda la novela, Sasha mantiene las riendas de sus recuerdos recogidas, de forma que siempre había una posibilidad de volver al presente. Se niega a ceder, de la misma manera que no cede ante las insinuaciones —y acoso— del huésped que se aloja junto a su habitación en el hotel. No obstante, la resistencia de su mente dañada se acaba quebrando y así, con la proyección del recuerdo de Enno, y cegada por la fantasía de que, finalmente, abra la puerta y vuelva a ella, termina diciendo «sí» al huésped en cuerpo, pero no en mente. La narración se convierte en un relato confuso en el que es difícil discernir si la conciencia de Sasha está en el presente con este hombre o si, por el contrario, a quien percibe es a Enno, lo que significaría que, finalmente, ha terminado siendo engullida por el pasado.

36 El tiempo de la vida fluye en una continuidad sin pausas, sin interrupciones, siempre prospectivo e irreversible. El tiempo de la narración es discontinuo y cristaliza parcialmente en hechos destacados por su valor estético (Anderson Imbert, 301).

Sasha es derrotada por el trauma que le supone existir en un mundo que describe como hostil —en el que sufre el abandono, la humillación, la marginalización y los abusos de poder.

Doree, al contrario que ella, sí logra superar el trauma y alcanzar un estado de recuperación psicológica —o, al menos, iniciar el proceso para ello. En su caso, a pesar de mantener la cautela —la recopilación de los eventos traumáticos es lenta—, la protagonista de Munro acude a sus recuerdos desde un lugar seguro: la consulta de su psicóloga. Es ella la que, con conocimiento, servirá de «trigger» o, en su defecto, facilitará los detonantes para ir socavando la información poco a poco.

Ambas autoras recurren a las anacronías —saltos temporales hacia delante o hacia atrás— como herramienta. Por una parte, cobran sentido dentro del discurso diegético: siendo mentes traumatizadas, la proyección de imágenes en el presente es sintomática. Las protagonistas son poseídas por los recuerdos y, de ahí que constituyan la mayor parte de ambos relatos. Estas progresiones y digresiones acompañan a la idea del tiempo como una abstracción de carácter fluido, por la que se puede vagar: un presente eterno que engloba el pasado y el futuro. *Good Morning, Midnight* se encuentra, claramente, en este punto. «Dimensiones», además, plantea la posibilidad de que los planos, en vez de agruparse, se solapen unos encima de otros —«dimensiones» en las que el tiempo transcurre de forma diferente y a los que se puede huir.

Esta relación entre la mente traumatizada y la fragmentación del discurso no es arbitraria. La toma de decisiones consciente por parte de las autoras se confirma a través del uso del tiempo narrativo —su distorsión—, con el que puede alcanzarse una representación lo bastante aproximada a la realidad.

Los *flashbacks*, además de fuente de conflicto para las protagonistas —perjudican y generan dolor—, sirven al lector para comprender los antecedentes que han llevado a la situación de degradación en la que están Sasha y Doree desde el primer instante.

A nivel formal, ambas autoras recurren a los tiempos verbales en favor de unas intenciones muy concretas. En el caso de Rhys, además de utilizarlos para distinguir las «acciones principales» —en un primer plano— de las «acciones secundarias» —de fondo³⁷—, los recuerdos voluntarios y comentados se expresan en Pretérito frente al Presente Simple de la narración de Sasha; la mezcla de tiempos verbales induce a la confusión: el presente diegético —en Presente Simple—, se entremezcla con la proyección de los recuerdos involuntarios, también expresados en Presente Simple. A través de esto vemos, de nuevo, las intenciones de la autora por generar una experiencia similar a la que vive Sasha.

Ocurre lo mismo en «Dimensiones», aunque con ligeras variaciones. Si bien es cierto que *Good Morning, Midnight* introduce saltos temporales —más o menos aleatorios—, el discurso narrativo puede seguirse con claridad una vez que se ha comprendido el funcionamiento de la temporalidad de la obra. Quizá por cuestión de tamaño —en la novela, aunque corta, el lector cuenta con más tiempo para reflexionar sobre cómo se estructura la novela—, «Dimensiones» resulta muy complejo de entender, al menos la primera parte, para el lector inexperto. La obra de Munro arroja los hechos sobre el papel, desnudos, sin ninguna marca o acotación que facilite la reconstrucción de la trama desde el punto de vista cronológico. Escrita en —casi— su totalidad en Pretérito, los conceptos de presente, pasado y futuro que estancan el paso del tiempo en compartimentos desaparecen. Así, se plantea un

37 Definidas por Weinrich. «El narrador usa los tiempos verbales para poner en relieve esos dos planos —no apuntan a nada real que dure: únicamente establecen una diferencia en el acto de narrar» (citado en Anderson Imbert, 290).

presente diegético —el viaje en autobús— en el pasado; de este, se van ramificando las diferentes analepsis y prolepsis sin abandonar, efectivamente, el Pretérito.

Tan solo hay un cambio de tiempo verbal al Presente Simple: la carta de Lloyd, que, igual que introduce El Cielo como una nueva «dimensión» en la que el tiempo se suspende y dilata, interrumpe la lectura. El ritmo de avance que ya se había iniciado se rompe para tomar aliento —permite a Doree reflexionar— y ofrece al lector una pausa para asimilar lo atestiguado, antes de dar por concluido el cuento.

Con este uso de las técnicas narrativas en cuanto al tiempo, tanto Rhys como Munro logran que el lector se vea atrapado en una lectura que, en principio, debería generar rechazo:

Why should a reader be interested on fiction which «presents painful dilemmas for readers and writers alike» and tell «events in an individual's life so overwhelming that is defined by its intensity, by the subject's incapacity to respond adequately to it, and by the upheaval and long-lasting effects that it brings about in the psychical organization (Vickroy, 2).

Adoptando las características propias de los movimientos literarios que nacen de dos épocas marcadas por las revoluciones de pensamiento, filosóficas y sociológicas, Rhys y Munro consiguen que el lector se muestre dispuesto a introducirse en el tiempo creado por el escritor para que «la obra pueda impactar y lograr el efecto buscando» (Ndour, 37). Es más, logran que se comprometan a la «suspension of disbelief», para poder «esculpir un orden simbólico» en el que lo sobrenatural es posible, justificando que «lo real» en la obra no se exprese de forma convencional (Rodi-Riberg, 18).

Desde la experiencia individual con tintes autobiográficos de *Good Morning, Midnight*, hasta la representación de un caso concreto del maltrato doméstico que sufren las mujeres, observamos cómo ha evolucionado el relato del trauma, y cómo las autoras, a partir del tiempo narrativo, han reproducido esta experiencia.

Referencias bibliográficas

- AMIR, Menachem. «Victim Precipitated Forcible Rape.» *The Journal of Criminal Law, Criminology, and Police Science*, n.º 4, 1967, pp. 493–502, JSTOR: <<https://doi.org/10.2307/1141908>>. Consulta: 6 de abril de 2023>.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*, 1979. *Dokumen*: <<https://dokumentips/documents/anderson-imberty-enrique-teoria-y-tecnica-del-cuento-1pdf.html>>. Consulta: 3 de abril de 2023.
- CARUTH, Cathy (1995). «Recapturing the Past: Introduction». *Trauma: explorations in Memory*. Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 3-11.
- (1995). «Recapturing the Past: Introduction». *Trauma: explorations in Memory*. Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 152-157.
- EDWARDS, Anne (1987). «Male Violence in Feminist Theory: An Analysis of the Changing Conceptions of Sex/Gender Violence and Male Dominance». *Women, Violence and Social Control*, editado por J. HAMMER *et al.*, Palgrave Macmillan, pp. 13-14. *SpringerLink*: <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-18592-4_2#citeas>. Consulta: 5 de abril.
- GARDINER, Judith Kegan. «Good Morning, Midnight; Good Night, Modernism». *Boundary 2*, vol. 11, n.º ½, 1982, pp. 233-51. JSTOR: <<https://doi.org/10.2307/303027>>. Consulta: 3 de abril de 2023.

- GENETT, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- HALIVORA, Martina (2016). *The Development of Feminism in English Literature of the 19th and 20th centuries*. Palacky University, Tesis Doctoral.
- HUSSEIN, Inas. «Juxtaposition of the Past and the Present: A Pragmatic Stylistic Analysis of the Short Story “Too Much Happiness” by Alice Munro». *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences*, vol. 14, n.º 12, 2020, pp. 1211-1223. *Research Gate*. Consulta: 3 de abril de 2023.
- MUNRO, Alice. «Dimensiones». *Lectura.org*, <<https://lecturia.org/cuentos-y-relatos/alice-munro-dimensiones/833/>>. Consulta: 5 de abril de 2023.
- NDOUR, Georgette Thioume (2021). *El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España: Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral.
- PUNDAY, Daniel (2003). *Narrative after deconstruction*. Albany, New York: State University of New York Press.
- RHYS, Jean (2000). *Good Morning, Midnight*. Londres: Penguin Books.
- RODI-RIBERG, Marinella (2010). *Writing Trauma, Writing Time and Space. Jane Smiley’s A Thousand Acres and the Lear Group of father-daughter Incest Narratives*. Vaasa: University of Vaasa.
- RODRÍGUEZ NIETO, Natalia (2015). «Bring What You Know of Life to Life: Alice Munro’s Storytelling». *Verbeia: Journal of English and Spanish Studies*, n.º 0, pp. 275-285. *Dialnet*. Consulta: 3 de abril de 2023.
- SAEED, Alan Ali (2015). «*Liberties and Licences*»: *Gender, Stream of Consciousness and the Philosophy of Henri Bergson and William James in Selected Female Modernist Fiction 1914-1929*. Brunel University of London, Tesis Doctoral.
- TEŽAK, Katja (2022). «Adverbials of Time, Time Expressions and Tense Shifts in Alice Munro’s “Dance of the Happy Shades”». *ELOPE English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, vol. 19, pp. 93-106. *Research Gate*. Consulta 3 de abril de 2023.
- VICKROY, Laurie (2002). *Trauma and survival in Contemporary Fiction*. Virginia: University of Virginia Press, pp. x-36.
- ZIMMERMAN, Emma (2025). «‘Always the Same Stairs, Always the Same Room’: The Uncanny Architecture of Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight*». *Journal of Modern Literature*, n.º 4, pp. 74-92. *Project Muse*: <<https://doi.org/10.2979/jmodelite.38.4.74>>. Consulta: 3 de abril de 2023.