

SOLEDAD Y NO-LUGARES: LA MUJER HOPPERIANA EN LA NOVELA DE JEAN RHYS VIAJE A LA OSCURIDAD.

*SOLITUDE AND NON-PLACES: THE HOPPER-LIKE WOMAN IN
JEAN RHYS' VOYAGE IN THE DARK*

Teresa Carbayo López de Pablo
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En las últimas décadas el discurso feminista ha articulado la soledad como un proceso integrador para la mujer, conduciendo al auto-análisis al margen de construcciones del género (Lagarde, 2012). Sin embargo, para Anna Morgan –protagonista de la novela de Jean Rhys *Viaje a la oscuridad* (1934)– la soledad experimentada en los hoteles se perfila como un espacio fragmentario y alienante. En este artículo parto de la necesidad de un lugar con el que identificarse para que la soledad se viva como elemento constituyente de la autonomía. Como resultado, los lugares intermedios e impersonales en los que se desarrolla la acción de esta novela y que Marc Augé denomina *no-lugares*, impiden que Anna utilice la soledad para analizar y articular su subjetividad. La dependencia económica del hombre que éstos implican agudiza, además, la imposibilidad de entender la soledad como un espacio fértil y autónomo.

Palabras clave: Soledad, Mujer, Jean Rhys, No-Lugar, Hotel, Marcela Lagarde.

ABSTRACT

During the last decades, the concept of solitude has been articulated by the feminist discourse as an integrating process for women, driving them towards self-analysis beyond gender constructions (Lagarde, 2012). However, to Anna Morgan –the main character in Jean Rhys' *Voyage in the Dark* (1934) – the solitude experienced in her hotel rooms is perceived as alienating and fragmentary. It is the point of this paper to show that in order to understand solitude as a constituent element of women's autonomy it is necessary for them to have a place to identify with. As a result, the settings in Rhys' novel, characterized by their impersonal and in-between status and which Marc Augé calls *non-places*, prevent Anna from using solitude to analyze and articulate her subjectivity. Moreover, her economic dependence from men hampers her ability to understand solitude as a fertile and autonomous space.

Key words: Solitude, Woman, Jean Rhys, Non-Place, Hotel, Marcela Lagarde.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Soledad y no-lugares: definición y punto de encuentro.3.- La mujer hopperiana en *Viaje a la oscuridad*. 3.1.- No-Lugares en *Viaje a la oscuridad*: claustrofobia y anonimato. 3.2.- Soledad y no-lugares: percepción de la soledad en *Viaje a la oscuridad*. 4.-Conclusión. 5.- Bibliografía.

1. -INTRODUCCIÓN

La producción publicada por Jean Rhys antes de su largo hiato literario a principios de los cuarenta está poblada por mujeres solas que, como las musas de Edward Hopper, beben distraídas en cafés nocturnos o miran apáticas desde la ventana de su habitación de hotel. Como ocurre al observar los óleos de Hopper, el lector se introduce momentáneamente en la intimidad de estas mujeres esperando poder desentrañar el silencio y la melancolía que parecen sobrecogerlas. Sin embargo, esta incursión sólo muestra que la fuente de su tristeza es tan ajena para los personajes como para quien los observa. Son solitarias urbanas que oscilan por una infinidad de restaurantes y hostales, siempre preocupadas por su ropa, siempre esperando, pasivas, a que alguien les ofrezca una salida. La protagonista de *Viaje a la oscuridad* (1934), Anna Morgan, se encuentra atrapada en una Inglaterra fría, hostil y extremadamente puritana, muy diferente de su isla natal, Dominica. Descendiente de una familia británica y esclavista, se siente sin embargo profundamente identificada con la comunidad negra dominicana, aunque no totalmente aceptada, lo que problematiza su situación. El desarraigo y alienación que sufre en la metrópolis debido a su origen caribeño junto a su incapacidad de imaginar una manera de superar su desprotección económica, hace que encuentre en sus amantes fortuitos una vía de escape que mina, sin embargo, cualquier forma de autonomía. Frente a esta realidad desagradable, Anna se resguarda en la seguridad repetitiva, disociada e insular de sus no menos desagradables habitaciones de hotel.

Tradicionalmente «la construcción de la relación entre los géneros» ha vetado a la mujer del placer de la soledad como proceso de auto-afirmación y enriquecimiento personal (Lagarde, 2012:198), por lo que es sorprendente que la soledad de la protagonista de *Viaje a la oscuridad* se perfile como una constante inescapable. Sin embargo, los moradores de hoteles, restaurantes y, en resumen, de todos aquellos puntos transitorios, temporales y efímeros que son producto de la modernidad y que Marc Augé denomina *no-lugares*, experimentan la soledad de una manera muy diferente y, como Augé sugiere, muy *moderna* (Augé, 1992:93). Los largos estados de letargo y disociación inducidos por la constelación de hoteles por los que Anna fluctúa le impiden articular su insatisfacción y desarraigo o

analizar la fuente de su melancolía. Atrapada entre la esperanza y la evasión, su profunda dependencia económica de los hombres que entran y salen de su vida hace que éstos se desplacen al centro de su realidad como elemento constituyente y articulador. Considerando lo anterior, este artículo analiza el papel que juegan los no-lugares en la experiencia de la soledad en *Viaje a la oscuridad*, cuestionando si la soledad en estos puntos intermedios, temporales y anónimos puede percibirse como un proceso enriquecedor para su protagonista o si, por el contrario, resulta en un espacio desarticulado y alienante.

2. SOLEDAD Y NO-LUGARES: DEFINICIÓN Y PUNTO DE ENCUENTRO

Como Paula C. Ríos y Nora H. Londoño indican con bastante acierto, «la percepción de la soledad [...] se puede describir y definir mejor que el concepto mismo de ésta por su nivel de abstracción» (2012:145). No por ello han sido escasos los intentos, con más o menos éxito, de elaborar una definición que recoja todos los matices del término, entre los que me gustaría destacar, por su profundidad y relevancia para este artículo, el trabajo de Philip Koch en *Solitude: A Philosophical Encounter*¹ (1997). A lo largo del volumen el autor intenta aproximarse a una descripción que aúne todas las aristas conformantes del concepto *soledad*, disolviendo la dicotomía entre soledad y encuentro y redefiniendo el espacio que los une y separa. Para ello, Koch desentraña las diferencias entre las nociones de aislamiento, alienación, privacidad y sentirse sólo –*loneliness* en el original, y en contraposición a *solitude*– que el autor etiqueta como *casi-relaciones*. Todos estos términos se han considerado tradicionalmente como sinónimos de soledad, lo que añade confusión a su significado y dificulta que ésta se entienda como un proceso fértil de auto-determinación.

En relación al aislamiento, y de acuerdo al autor, el concepto sugiere una ruptura, una separación de otra persona o grupo que parece difícil, sino imposible, de superar (1997:34). Koch argumenta, sin embargo, que dicha separación no se puede considerar un estado emocional, sino más bien un período o estado físico al que la persona se resigna o con el que está conforme (1997:36). La imagen de ruptura que indica el concepto de aislamiento es diferente al distanciamiento impuesto que experimenta la persona alienada dentro del conjunto de la sociedad (Koch, 1997:28). Lejos de las connotaciones económicas y cosificantes que Karl Marx atribuye al concepto de alienación, Koch se decanta por una segunda acepción proveniente del término latino *alienare* que sugiere alejamiento interpersonal (1997:38). En la misma vena, el sociólogo Robert Weiss define alienación como el «distanciamiento social

¹ *Soledad: un encuentro filosófico*, sería el título traducido al español.

o psicológico de una actividad o forma social que un individuo experimenta y con la que sin embargo se le sigue asociando, aunque sólo sea de manera nominal²» (Koch, 1997:42-43). En dicha definición Koch recalca el valor doloroso y desagradable que es intrínseco al sentimiento de alienación y que, sin embargo, Weiss parece no ser capaz de transmitir (1997:43). En relación con lo anterior y centrándome en la novela que analizo en los siguientes apartados, Anna Morgan muchas veces identifica el sentimiento de desarraigo de su Dominica natal y su distanciamiento de la sociedad inglesa con una soledad difícilmente articulable.

Por otro lado, la idea de privacidad y el sentimiento de soledad –que, como he indicado anteriormente, el término en inglés, *loneliness*, clarifica más–, suelen equipararse a la soledad aún con más frecuencia en nuestro imaginario. Aunque la privacidad, al igual que la soledad, recoge el deseo de liberarse momentáneamente de todo contacto con las personas que nos rodean, también tiene un matiz social: la privacidad involucra a otros, se pueden tener conversaciones o encuentros en privado, algo que la soledad no contempla (Koch, 1997: 37-38). De la misma manera, la privacidad se considera una necesidad y un derecho fundamental de la persona, estatus que la soledad no comparte (Koch, 1997: 37). La línea que separa el *sentimiento* de soledad con el *estado* de soledad es aún más difícil de definir. La teórica feminista Marcela Lagarde etiqueta a esta sensación nostálgica o de «pérdida irreparable» producida por la añoranza de cualquier tipo de relación interpersonal como *desolación*, ya que, contrariamente a la soledad, no puede reportar bienestar ni auto-reflexión a la persona (2012:198).

El definir los términos arriba mencionados permite a Koch desvestir el concepto de soledad de connotaciones desacertadas que tradicionalmente se atribuyen a la idea de estar sola/o, colocándola en el centro de la experiencia humana como estadio primario. De esta manera el autor se aventura a definir la soledad como todo «momento en el que la experiencia personal se libera de la influencia de otras personas» (1997:27). En «La soledad y la desolación» (2012) Lagarde completa esta definición al considerar la soledad como «el tiempo, el espacio, el estado donde no hay otros que actúan como intermediarios con nosotras mismas» (2012:198). Aquí Lagarde se refiere únicamente a la mujer como sujeto que experimenta soledad porque es precisamente la que más ha tardado en adoptar y disfrutar de la soledad como proceso de auto-afirmación y enriquecimiento personal. Dentro de la cultura occidental se ha negado el valor universal de la soledad al sostener sistemáticamente que la mujer no sabe apreciar ni merece disfrutar de la soledad, ya que dicho estado contradice los valores de dedicación, cariño y necesidad de vínculos afectivos que tradicionalmente se le han atribuido (Koch, 1997:249).

Lagarde sostiene que es precisamente dicha construcción del género la que ha

² Para dar más uniformidad al texto he decidido traducir las citas de las obras consultadas en inglés. Todas las traducciones son mías.

inculcado en la mujer un sentimiento de rechazo hacia la soledad (2012:198). La idea de que la felicidad de la mujer y la legitimidad de su experiencia están ligadas a la presencia del hombre no sólo ha impregnado las relaciones entre sexos, sino que también ha contribuido en la configuración de lo que se considera como femenino. De este modo, la visión de una mujer sola aún está cargada de prejuicios y sigue suscitando «susplicacia, reprobación o burla,» por parte de ambos sexos (Ríos y Londoño, 2012:152). La dependencia de la presencia de otros es lo que lleva a la mujer, en palabras de Lagarde, a «tener miedo a la libertad; miedo a tomar decisiones, miedo a la soledad» (2012:198). Como indico en los párrafos anteriores, la dificultad que la mujer encuentra al asumir la soledad como proceso regenerador se debe no sólo a un problema cultural, sino terminológico. Es por lo tanto gratificante ver que en las últimas décadas han aparecido títulos entre los que destacaré el ensayo de Marcela Lagarde o la antología *The Center of the Web: Women and Solitude* (1993) editada por Delese Wear, que reconfiguran el significado de soledad para la mujer como elemento constituyente de su autonomía. Ésta aparece, por lo tanto, como un espacio positivo y protector, permitiendo la reflexión, la introspección y el desarrollo de un pensamiento crítico y desplazando al hombre y demás relaciones del centro de su experiencia (Wear, 1993:xi, 4). Merece la pena subrayar, sin embargo, que en todos estos trabajos se señala la importancia de tener un lugar donde experimentar la soledad para que ésta se sienta como positiva: contar con un espacio con el que la mujer se identifique, *un cuarto propio*, es crucial, como indica la definición del término elaborada por Lagarde.

Contrariamente a todas estas autoras, Maggie Lange se centra en su artículo con el esclarecedor título de «Girls Moping in Hotels³» (2013) en cómo la soledad es vivida por aquellas mujeres atrapadas, voluntariamente o no, en habitaciones de hotel. Como la autora indica con acierto, los hoteles son lugares intermedios, en los que la mujer, ya sea en el imaginario cinematográfico y literario o en ensayos autobiográficos como «In the Islands⁴» (1979) de Joan Didion, se limita a esperar al hombre como elemento articulador de su experiencia. La constelación de mujeres a las que Lange se refiere en su artículo ve cómo la naturaleza extraña, indeterminada y claustrofóbica de las habitaciones que habitan no sólo relegan la realidad que les rodea a un segundo plano, sino que les induce a una pasividad nostálgica, a una disociación enfermiza (Lange, 2013). De la misma manera, en *Viaje a la oscuridad*, los largos períodos que su protagonista, Anna Morgan, pasa en diferentes hoteles le llevan a fundir e intercambiar la descripción de todos los lugares que ocupa, de modo que

3 «Mujeres deprimidas en hoteles» en español.

4 «En las islas» en español.

cada habitación que habita se asemeja a «una caja pequeña y oscura» (1988:30) rodeada de calles «como pañuelos de bolsillo [...] como lisos barrancos encerados [...] las hoscas casas todas iguales mirando desaprobadoramente» (1988:21).

En *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (1992) el antropólogo Marc Augé elabora en profundidad sobre la proliferación y naturaleza de los puntos transitorios, efímeros y solitarios a los que denomina *no-lugares* (1992:78). Augé argumenta que el espectacular crecimiento de las aglomeraciones urbanas en el último siglo y la red masiva de conexiones entre éstas ha propiciado la aparición de una cultura homogénea y desubicada (1992:40). No-lugares como cadenas de hoteles y restaurantes, gasolineras o aeropuertos, carentes de cualquier rasgo característico, serían los resultados directos de este proceso: espacios con los que los individuos no pueden sentirse identificados o crear lazos afectivos, fomentando en su lugar el individualismo, la repetición y la ruptura de nuestra red de relaciones (Augé, 1992:78, 82). De esta manera, los usuarios de no-lugares se liberan de su identidad y se convierten en pasajeros o huéspedes, estableciendo sólo relaciones de tipo contractual con su entorno; un entorno que, paradójicamente, puede volverse deseable (Augé, 1992:101, 103, 106).

Augé subraya además el anonimato que ofrecen los no-lugares, donde el huésped pasajero puede disfrutar momentáneamente de la ocultación o ficción de identidad, lo que sólo acarrea soledad y similitud, de acuerdo al autor (1992:103). Las ciudades aparecen, por lo tanto, como fábricas de no-lugares habitados por solitarios, recurriendo a las palabras de Ríos y Londoño (2012:152), donde la soledad se experimenta de una forma muy particular y moderna (Augé, 1992: 93). Como se ejemplifica en la novela de Rhys, la protagonista de *Viaje a la oscuridad* asume para sus amantes esporádicos las mismas cualidades de anonimato y temporalidad que las habitaciones que ocupa. Para los cazadores de coristas y jóvenes bellezas nocturnas que Rhys retrata en su novela, todas las mujeres son intercambiables y desechables, con las que sólo crean una relación contractual. Los hoteles suponen, por lo tanto, el refugio idóneo para sus encuentros clandestinos, donde el falseo de identidad y la ocultación de su realidad al margen de sus escapadas nocturnas entran en juego.

3. LA MUJER HOPPERIANA EN VIAJE A LA OSCURIDAD

La sociedad que Rhys perfila en sus primeras novelas, plagadas de mujeres mirando abstraídas por la ventana de sus ruinosas habitaciones de hotel, bebiendo solitarias en un café o leyendo distraídas, recuerda a las escenas urbanas en óleos de Edward Hopper como *Verano interior* (1909), *11 A.M* (1926), *Autómata* (1927) o *Habitación de hotel* (1931). Tanto

la escritora como el pintor experimentaron de primera mano el crecimiento exponencial de las ciudades de principios del siglo XX y la deshumanización de las relaciones interpersonales, por lo que no es de extrañar que sus paisajes urbanos estén invadidos por solitarios que habitan espacios anónimos y temporales. En las próximas secciones analizaré cómo en *Viaje a la oscuridad* la protagonista de la novela parece incapaz de escapar de la sucesión de hoteles, restaurantes, cafés y taxis a los que es arrastrada por una sociedad, la inglesa, de la que se siente profundamente desvinculada. Paradójicamente, Anna Morgan acepta pasivamente el papel que dicha sociedad le dicta, para la que la mujer sola, la corista que duerme en hoteles y no tiene rumbo fijo, se diferencia sólo nominalmente de una prostituta, y donde el hombre adquiere un papel central como proveedor y delineante de su experiencia. Como resultado, la soledad en la que Anna Morgan se sumerge en la infinitud de habitaciones de hotel en las que la novela se desarrolla aparece como una experiencia desarticulada y alienante, muy diferente al proceso de autodeterminación descrito por Lagarde, siendo la naturaleza temporal y repetitiva de estos no-lugares el principal impedimento para que Anna perciba en su soledad la sensación de protección por la que la crítica mejicana aboga.

3.1 No-lugares en *Viaje a la oscuridad*: claustrofobia y anonimato

Viaje a la oscuridad abre con una descripción profundamente sensorial de Inglaterra, en la que Anna Morgan contrapone la naturaleza exuberante de su Dominica natal con el retrato de una nación cuadrículada y gris, una oposición que domina toda la obra:

[Imaginaba que estaba] en mi hogar, contemplando la bahía al fondo de Market Street. Cuando hacía brisa el mar era como millones de lentejuelas; y los días de calma estaba púrpura como Tiro y Sidón. Market Street olía a viento, pero la callejuela olía a negrazos y a humo de leña y buñuelos de bacalao salado y patata fritos con manteca. [...] Pasado un cierto tiempo me acostumbré a Inglaterra y empezó a gustarme [...] a todo excepto al frío y a que las ciudades [...] parecieran todas exactamente iguales [...] Había siempre una callejuela gris [...] y un paseo marítimo de piedra gris que discurría severo, desnudo y recto junto a un mar gris amarronado o gris verdoso. (1988:9-10)

La protagonista y narradora de la novela parece ser incapaz de articular el desarraigo al que está sujeta en la metrópolis, como su observación sobre *haberse acostumbrado a Inglaterra* –desmentida por la continuación del párrafo– indica. Sin embargo, la dinámica de oposiciones binarias sobre la que se construye este fragmento, al igual que el resto de la novela, da voz y une la cadena desencajada de recuerdos que perfilan lo hostil y distante

que es la sociedad inglesa para Anna. Más adelante en la novela, se refiere en la misma vena y con el mismo imaginario al miedo que le inspira la gente en las calles de Londres, de tal forma que sus miradas son descritas como «muros altos resbaladizos, inescalables, que te rodean, cercándote» (1988:177). Ante la hostilidad de las ciudades inglesas, Anna busca refugio en las numerosas habitaciones por las que la compañía de coristas a la que pertenece y sus andaduras en Londres le arrastran. De esta manera se cumple la premisa de Augé, donde el viajero perdido o atrapado en un país extraño sólo es capaz de encontrar cobijo en la seguridad de la repetición y similitud de no-lugares como son los hoteles (1992:106).

Se trata, sin embargo, de espacios no menos hostiles, regentados todos por patronas moralistas y avaras que responden a la misma descripción. Las habitaciones que Anna habita responden con frecuencia a una descripción similar a las ciudades en las que se encuentran. Como Joan Didion apunta en su ensayo autobiográfico «In the Islands,» los hoteles son reflejos precisos de las sociedades a las que sirven (1979:137). De este modo, para Anna Morgan, la doble moral de la sociedad inglesa se refleja en su «bonita habitación [...] limpia, con toda la suciedad metida de un barrido debajo de la cama» (1988:38). El epítome de esta actitud es Walter Jeffries, el primer amante de Anna, quien al descubrir que es virgen le asegura que su virginidad es «lo único que importa,» pero cuando ella intenta huir de su casa él la conduce hacia su dormitorio y le insta a ser *valiente* (1988:45). De la misma manera, las dueñas de los hoteles en los que la protagonista de la novela se aloja encarnan el excesivo puritanismo y moralina de la sociedad inglesa. Los retratos que Anna da de ellas parecen ser repeticiones de la misma mujer gris y enjuta que se cree en posición de juzgar la *decencia* de su actitud, como afirma una de ellas: «No comulgo con su forma de comportarse, si quiere enterarse [...]. Deslizándose escaleras arriba a las tres de la mañana. Y hoy vestida de punta en blanco. Tengo ojos en la cara. [...] No quiero pendones en mi casa, así que ya lo sabe» (1988:37). Sin embargo, una vez que los hombres que acompañan a Anna hablan con ellas y les pagan por su discreción, su actitud cambia «por bondad de corazón,» como otro de sus amantes recalca irónicamente (1988:185).

Flores artificiales, ventanas obstruidas, muebles polvorientos y las mismas láminas en las paredes configuran el universo de hoteles en los que discurre la acción de *Viaje a la Oscuridad*. La apariencia de las habitaciones que Anna habita presenta la misma hostilidad que la sociedad en la que se incluyen o las gerentes que las rigen. Repetición y similitud son, por lo tanto, los rasgos que caracterizan la experiencia de Anna Morgan en hoteles, donde el personaje destaca casi febrilmente el hecho de que todos sean *aterradoramente* idénticos y fríos, «como estar en una caja pequeña y oscura» (1988:30). La alusión que Anna hace al relato gótico sobre tortura escrito por William Mudford «El sudario de hierro» (1830) para

compararlo a la sensación que le produce su cuarto, deja vislumbrar la claustrofobia que le inspira su entorno. Al contrario que en algunas obras de Hopper como *Mañana en una ciudad* (1944) o *Ventana de hotel* (1955), donde las ventanas parecen ofrecer una vía de escape a la realidad claustrofóbica de las habitaciones que ocupan sus musas, en *Viaje a la oscuridad* son otro elemento que diluye el exterior de la habitación de hotel, contribuyendo a la sensación de asfixia mencionada anteriormente. En repetidas ocasiones Anna las describe como «una trampa,» imposibles de abrir (1988:116, 125), a través de las cuales el exterior se percibe como un espacio extraño y desagradable del que se siente disociada, «como contemplar agua estancada,» en palabras del personaje (1988:57). Este aislamiento del exterior hace que el drama que vive Anna dentro de las habitaciones, entendiendo por drama su sentimiento de desarraigo, al igual que su progresivo viaje hacia la pseudo-prostitución, se muestre como aislado y de pequeña escala, parafraseando a Maggie Lange (2013). Es aún más llamativo cómo Rhys retrata la manera en la que los hoteles «mutilan la idea de individualismo,» en palabras de Augé (1992:21), de manera que cuando Anna encuentra los poemas sobre Londres escritos por el anterior huésped, incluso su percepción de la metrópolis ha sido ya vivida y articula por otros.

A pesar de la sensación perturbadora que los hoteles inspiran en Anna, el personaje se siente paradójicamente absorbido por su naturaleza indeterminada, aislada y pasiva. El episodio más esclarecedor tiene lugar cuando Walter Jeffries le lleva a un hotel junto al bosque de Savernake. Contrariamente a lo que podría esperarse, en vez de disfrutar de una estampa más similar a su isla natal de lo que Londres es, Anna siente la necesidad urgente de volver a su habitación: «[cierras] la puerta y echas las cortinas y entonces es como si durara mil años y no obstante acaba pronto» (1988:96). Anna encuentra deseable la pasividad inducida por las habitaciones de hotel, donde el tiempo parece detenerse y no hay necesidad de estructurar o dar voz a su sensación de disgregación. Más adelante en la novela, la seguridad que le ofrecen las habitaciones de hotel se traduce en su decisión de no abandonarlas:

[Dejé] de salir; dejé de desear salir. Eso ocurre con facilidad. Es como si lo hubieras hecho toda tu vida, vivir en unas cuantas habitaciones e ir de una a otra. La luz adquiere un tono diferente a cada hora que pasa y las sombras caen de forma diferente y forman dibujos diferentes. Te sientes en paz, pero cuando tratas de pensar es como si te hallaras frente a un muro alto y oscuro. En realidad lo único que deseas es la noche, y yacer en la oscuridad y taparte la cabeza con la sábana y dormir. (1988:169)

Como la cita ilustra, su realidad parece disminuida y encapsulada a una serie de habitaciones que no sólo le protegen de la hostilidad que encuentra en el exterior, sino que le

empujan a un estado de apatía y disociación que también le protege de cualquier recuerdo doloroso. El proceso contrario tiene lugar cuando Anna percibe el hogar de Walter Jeffries como inhospitalario y *al acecho*. Cabe cuestionar, sin embargo, si la casa de Jeffries, descrita como «oscura y silenciosa y poco amigable [torciendo] el gesto en una sonrisa desmayada, discretamente burlona» (1988:60), podría entrar dentro de la descripción de un lugar, ya que actúa como zona de iniciación de Anna en el mundo de la prostitución, llevando a la protagonista a identificarse con una antigua esclava de su familia.

Hasta ahora sólo me he referido a los hoteles en los que vive Anna como los únicos no-lugares en *Viaje a la oscuridad*, sin embargo, la procesión de restaurantes, cafés y taxis por los que discurre la obra de Rhys es incontable. En todos ellos la mujer aparece cumpliendo el papel de invitada del hombre, como Alicia Borinsky apunta (1985:235). La crítica etiqueta a estas mujeres como *petites femmes*, cuya relación con la realidad que les rodea no les permite tener «prioridades, secretos o unidad. Son víctimas de un pacto que nunca llegan a cuestionar; se visten y actúan para complacer la mirada masculina que, inevitablemente, acabará humillándolas al final» (1985:240). La impasibilidad con la que Anna acepta este papel de invitada del hombre se refleja en su aceptación del dinero que le ofrecen a cambio de su compañía, sin cuestionar apenas sus implicaciones:

Mi bolso estaba sobre la mesa. Lo cogió y metió dentro algún dinero. [...] Cuando llegué hasta él en vez de decir «No hagas eso», dije: –De acuerdo, si quieres... lo que tú quieras, como tú quieras. (1988:47)

De la misma manera, su compañera corista Laurie alardea de que «casi nunca [se paga] una comida, muy raramente» (1988:139). Escenas como esta se superponen en la novela de Rhys, de modo que la completa dependencia económica de sus personajes femeninos no sólo hace evidente cómo el hombre impide su autonomía, sino que su aceptación pasiva a esta dependencia la transforma en su única opción de vida.

Hoteles y restaurantes ofrecen el marco idóneo para las relaciones esporádicas y anónimas que los acompañantes de las mujeres que Rhys retrata en *Viaje a la oscuridad* buscan en ellas. Cuando en su primer encuentro con Walter Jeffries Anna descubre que junto a la sala donde están cenando hay un dormitorio, lo describe como si tuviera *algo de secreto* (1988:29). Cabe destacar que el anonimato y temporalidad que acompaña y caracteriza a estos no-lugares (Augé, 1992:103) se extiende para definir las relaciones, casi contractuales, que Anna mantiene y cómo es considerada por sus amantes pasajeros. Durante una visita de su compañera Maudie mantienen la siguiente conversación:

–Nunca viene aquí –dije–. Vamos a su casa o a otros sitios.
–Ah, de modo que es de esa clase –dijo Maudie–, del tipo cauteloso, ¿no? Viv también era terriblemente cauto. No es una buena señal que lo sean. [...] Si él es rico y te está manteniendo, deberías hacer que te pusiera un piso bonito [...] Así tendrías algo. [...] Lo que hay que hacer con los hombres es sacarles todo lo que una pueda sin que te importen un bledo. (54-55)

Es de destacar cómo las mujeres creadas por Rhys dan por sentado que sus relaciones tendrán fecha de caducidad, que el interés de sus amantes por ellas acabará desvaneciéndose, convirtiéndose es una constante en la novela. Sin embargo, para Anna, cuya vulnerabilidad *naïve* le lleva a creer que cada nuevo amante será una vía de escape, el proceso de comprensión y aceptación de esta clausula es más lento:

[Había] otras veces en que [imaginaba] [...] que no había nada que no pudiera hacer, que podía llegar a ser lo que quisiera. [...] Imaginar que Carl diría: –Cuando me marche de Londres, te llevaré conmigo. [...] a pesar de que en sus ojos hubiera aquella mirada de esto es sólo mientras estoy aquí, y espero que lo entiendas así. «Me ligué a una chica en Londres que... Anoche dormí con una chica que...» Ésa era yo. Tal vez no fuera «chica» la palabra, sino otra. Qué más da. (1988:189).

La creencia de que sólo la compañía de un hombre puede abrir una vía de escape a su situación muestra de nuevo el grado de dependencia al que Anna se ve sometida. Por otro lado, el hecho de que se resista a utilizar el término *prostituta* no indica negación de su situación, sino pasividad ante las connotaciones de temporalidad y clandestinidad que su relación con Carl Redman adquiere.

Parafraseando a Borinsky, para Jeffries, Redman y el resto de amantes de Anna, sus compañeras nocturnas son como habitaciones de hotel, intercambiables y carentes de historia personal o pasiones individuales (1985:240). Del mismo modo, ninguna de ellas parece dejar marca una vez son abandonadas, sino que son reducidas a un «detalle marginal [...] a *la otra mujer*» (Borinsky 1985:240. Énfasis de la autora). Cuando Anna, atendiendo a la petición de Walter Jeffries, se deshace de todas las cartas que éste le ha enviado, no se trata sólo de una estrategia de Jeffries para evitar cualquier chantaje, sino de un intento de borrar cualquier huella de su historia. No comparto, sin embargo, la lectura de Borinsky que concluye que la falta de individualismo impuesta por los hombres refleja el poco peso que tiene el pasado para los personajes femeninos de Rhys, de modo que para Anna su niñez en Dominica se ve reducida a «unos pocos recuerdos, mayoritariamente de paisajes» (1985:235). En la próxima sección ilustro cómo las imágenes, aunque fragmentarias y desarticuladas, que Anna guarda de Dominica son los únicos momentos vívidos y significativos en sus largos

períodos de soledad en habitaciones de hotel, donde todo lo demás acaba bañado por la luz desgastada de la similitud y la repetición.

3.2 Soledad y no-lugares: percepción de la soledad en *Viaje a la oscuridad*

Viaje a la oscuridad está dominado por escenas donde Anna Morgan pasa horas, días, o incluso semanas, observando la claustrofóbica arquitectura de su habitación de hotel, dándose baños infinitos, o tumbada en la cama con la mente en blanco. Para las mujeres que Delese Wear, Linda K. Christian-Smith o Marcela Lagarde describen en sus ensayos, estos momentos de intimidad con sí mismas serían profundamente valiosos para la introspección y el desarrollo de la subjetividad femenina. Sin embargo, para Anna el letargo y la disociación a la que las habitaciones que ocupa le inducen, se traduce en largos períodos «[vigilando] desde la ventana por si venía algún chico de telégrafos o mensajero» con una nota de Walter (1988:48). La dependencia económica y psicológica que Anna siente hacia Walter Jeffries en la primera y segunda parte de la novela no le permite ningún tipo de autonomía, sino que su experiencia está subordinada a la presencia de éste. De este modo, la soledad para Anna se convierte en ausencia, como Freud postula (Phillips, 1993: 41), en espera melancólica, lo que Lagarde etiqueta como *desolación*.

En palabras de la crítica mejicana, «la educación fantástica para la esperanza [...] es parte de la cultura de género de las mujeres» de modo que, a la espera de que alguien llene la ausencia que tradicionalmente ha caracterizado la construcción de la soledad femenina, le acompaña la esperanza (Lagarde, 2012:198). La reflexión de Lagarde se materializa en *Viaje a la oscuridad* donde, durante sus largos momentos de soledad, Anna se dedica a imaginar o recordar escenas con Jeffries: «[no] había mucho que hacer en todo el día. [...] Yo pensaba en cuando me hacía el amor y paseaba arriba y abajo pensando en ello. [...] Y en levantarme y decir: 'Tengo que irme ya,' y vestirme» (1988:49). La manera en la que Anna necesita de la presencia de su amante incluso como recuerdo le lleva a desplazarlo constantemente a su centro. Para Lagarde esta tendencia a evocar y a «entrar en estados de nostalgia» es precisamente lo que impide a la mujer utilizar la soledad como un espacio para la auto-reflexión (2012:199). En el caso de la protagonista de *Viaje a la oscuridad*, la sensación de orfandad que le crea la ausencia de Jeffries le lleva a equiparar soledad con desamparo:

Lo triste era cuando te despertabas por la noche y pensabas en lo sola que estabas [...] y luego empezaba a clarear y los gorriones comenzaban... entonces era verdaderamente triste, una sensación de soledad, de desamparo. [...] Pero a la luz del día estaba bien. Y cuando

tomabas un trago sabías que era la mejor manera de vivir del mundo, porque podía suceder cualquier cosa. [...] Vestirse para ir a encontrarse con él y salir del restaurante y las luces de la calle y tomar un taxi y que él te bese. (1988:90-91)

El que Anna no sea capaz de identificar la soledad con un proceso de construcción de su autonomía se debe, en parte, a verse empujada a una relación de dependencia económica con Jeffries, de modo que su voluntad parece girar en torno a los deseos de éste. Expresiones como «vestirse *para* él» o «que *él* te bese» reflejan la pasividad de la que Anna es sujeto, eliminando cualquier celebración de su interioridad (1988:91. Mi énfasis).

Pero también, como he analizado en el anterior apartado, el espacio que habita, es decir, habitaciones de hotel, le inducen a un estado de inacción y disociación que imposibilitan encontrar en la soledad lo que tanto Lagarde como Wear o Christian-Smith clasifican como un proceso de auto-descubrimiento. El silencio que a menudo domina los momentos de soledad de Anna no es una señal de interioridad, como Borinsky apunta con acierto, sino que la protagonista de *Viaje a la oscuridad* parece incapaz de imaginar un estado diferente a la inacción (1985:230). El letargo de Anna no sólo se muestra en su esperanza de que sea cualquiera de sus amantes quien le ofrezca una vía de escape, sino en su incapacidad de reflexionar sobre su situación y concebir una salida por sí misma. En varias ocasiones Anna se repite frases del tipo «[tienes] que pensar en algo. No puedes quedarte aquí. Tienes que organizarte» para luego sumirse en enumeraciones de los hoteles en los que ha dormido y en quejas febriles sobre la repetición y similitud que le rodean (1988:180). Estas enumeraciones son mecánicas y disociadas, al igual que la relación que establece con sus habitaciones. Lagarde advierte contra esta tendencia a fantasear y a la construcción de un monólogo interior «porque se vuelve sustitutivo de la acción [...] porque lo que [se] hace en la fantasía no [se] hace en la práctica» de modo que la persona no desarrolla los recursos reales para salir de su vida interior y enfrentarse a sus relaciones interpersonales (2012:199).

Es de destacar, en relación a lo anterior, que los momentos más gratificantes para Anna son aquellos en los que no tiene que hacer o pensar en nada: «[fue] el primer día bonito desde hacía semanas. [...] Había el olor a bacon y el ruido del agua que corría en el baño. Nada más. Tenía la mente en blanco» (1988:156). Para Anna, como para el filósofo Peter Munz, los momentos de soledad liberadora consisten en vaciar la mente de todo contacto con el exterior o de todo pensamiento (Koch, 1997: 45). Precisamente porque el mundo interior de Anna gira en torno a los mismos recuerdos y los mismos angustiosos diálogos interiores dominados por su pasado en Dominica y por su incapacidad total de conseguir una economía económica, es por lo que equipara sentirse vacía con estar en paz, o en palabras

del personaje, «como cuando has tenido un dolor de muelas y cede durante un rato, y sabes muy bien que va a volver a empezar» (1988:143). Este estado de disociación y escapismo es ejemplificado por Rhys en el uso constante de los espejos, donde Anna siempre aparece reflejada «como si mirara a otra persona,» (1988:28) o «pequeña y asustada,» (1988:35). La imposibilidad que encuentra Anna en identificarse con la persona que le mira en el espejo es la misma que en identificarse con el término «prostituta», como he apuntado anteriormente, indicando su pasividad a la hora de explorar la fuente de su melancolía.

Sorprendentemente, el dejar la mente en blanco desata imágenes de Dominica que, de nuevo, aparecen como método de escapismo de una realidad insatisfactoria y hostil:

Lo que me gustaba era quedarme en la cama hasta muy tarde [...] y luego pasar mucho rato en el baño por la tarde. Ponía la cabeza bajo el agua y escuchaba el ruido del agua del grifo. Fingía que era una cascada, como la que caía en la charca donde nos bañábamos en el Descanso de Morgan. [...] Soñaba siempre con esa charca y veía el agua verde-marronosa en mi sueño. (1988:109)

Borinsky sostiene que el pasado de Anna se resume en un puñado de imágenes de paisajes (1985:235), pero como este ejemplo ilustra, sus recuerdos de Dominica dominan la mayor parte de su subconsciente. Estas imágenes cumplen, además, una función muy precisa de evasión de los momentos más críticos, desde el recuerdo mientras está convaleciente en Londres de los cuidados de su compañera de juegos y sirvienta Francine, hasta la larga reminiscencia del carnaval en su isla natal durante la trágica escena final del aborto, de modo que cuanto más crítica es su situación, mayor es la frecuencia con la que aparecen como coraza o método de defensa. Merece la pena mencionar que muchos de estos recuerdos se entremezclan con fragmentos de libros de texto, anuncios y canciones formando un collage o mapa mental del que no intenta desentrañar ningún significado, siendo incapaz de reconciliar su realidad en Inglaterra y su pasado en Dominica, como el personaje mismo apunta al principio de la novela. Esta incapacidad de crear armonía entre pasado y presente se hace aún más evidente cuando al recibir la carta en la que Jeffries corta lazos con ella, Anna recuerda inconscientemente el horror que sintió la primera vez que vio una dentadura postiza, tras lo cual piensa «¿[qué] diablos pasa conmigo? Debo estar chalada. Esta carta no tiene nada que ver con dentaduras postizas» (1988:113). Para el lector el elemento de unión entre los dos episodios, es decir, el miedo, la sorpresa, son evidentes, sin embargo, la incapacidad de Anna de «hacer conexiones, [de] conectar lo fragmentario» delimita su predisposición al análisis crítico de su situación (Lagarte, 2012:199).

Finalmente, todas estas imágenes sugieren una ruptura y un aislamiento doloroso de su pasado en Dominica que, sin embargo, la protagonista de *Viaje a la oscuridad* parece no poder verbalizar, de ahí el uso de constantes collages mentales por parte de Jean Rhys, más visuales que los flujos de consciencia de sus contemporáneos:

Estaba contenta porque Francine estaba allí [...] Ser negro es cálido y alegre, ser blanco es frío y triste. [...] Fue cuando miré hacia atrás desde el barco y vi las luces de la ciudad que subían y bajaban. Ésa fue la primera vez que supe de verdad que me iba [...] volví la cabeza para que nadie viera mi llanto [...] Adieu, amor, adieu... Y contemplé las luces ondulando arriba y abajo... (1988:39).

A este fragmento del recuerdo de Anna, de un desarraigo y tristeza contenida, no le sigue ninguna reflexión sobre su situación en Inglaterra, ni sobre su identificación con la comunidad negra o cómo percibe su distancia de Dominica, sino que el personaje se queda sólo en el boceto de una sensación desarticulada, delimitada por puntos suspensivos. Me atrevo a sostener, como he hecho a lo largo de este artículo, que la naturaleza intermedia y encapsulada del lugar en el que estos recuerdos emergen, un hotel, contribuyen a la imposibilidad de verbalizar de manera consciente sus pensamientos.

A la sensación de separación dolorosa, como Koch define al aislamiento (1997:34), se le une la alienación que Anna experimenta dentro de la sociedad inglesa debido a su origen caribeño y a su desapego de los valores de la metrópolis. En *Viaje a la oscuridad*, la mujer que duerme en hoteles, cuya privacidad es escudriñada y mutilada por las constantes entradas y salidas de camareros y patronas de hostel, se relega a un segundo grado, a la invisibilidad. La dificultad que encuentra Anna en identificarse con esta sociedad no sólo se traduce en su reacción contra ella, sino en su intento de fundirse con la sociedad dominicana: «[yo] quería ser negra. Siempre quise ser negra» (1988:38), siendo imposible por lo tanto, ser aceptada completamente por ninguna de ellas. Cabe cuestionarse, como resultado, si la soledad fértil y auto-reflexiva que defienden Lagarde, Koch, y Wear, se coarta e imposibilita si se le incluyen acepciones como el aislamiento, la alienación y la falta de privacidad que Anna experimenta en los hoteles de Inglaterra; la soledad no puede ser constructiva cuando es impuesta y no elegida como proceso de vida.

4. CONCLUSIÓN

Viaje a la oscuridad explora, ante todo, la soledad en la mujer y cómo ésta se percibe por su protagonista, Anna Morgan, en las múltiples habitaciones de hotel que habita.

En lugar de ver en la soledad un espacio enriquecedor para su personaje como defiende Marcela Lagarde o de ceñirse a construcciones tradicionales de la soledad femenina como ausencia, Jean Rhys la analiza como imposición y disociación. Anna es una solitaria urbana, lo que para la sociedad inglesa de la primera mitad del siglo XX sólo se traduce en dependencia del hombre en régimen de pseudo-prostitución y alienación. La pasividad de Anna y su falta de auto-análisis, o incluso imaginación, le llevan a aceptar su situación como incuestionable e ineludible. Convertida en un complemento marginal y dispensable en la vida de sus amantes fugaces, atrapada en la hostilidad de Inglaterra y lejos de Dominica, con la que se siente profundamente identificada, Anna busca cobijo en el aislamiento que las diferentes habitaciones que ocupa le proporcionan. Para la protagonista de *Viaje a la oscuridad* estar sola en su habitación es a veces alienante, pero otras muchas un momento, si no placentero, al menos liberador. Es precisamente la naturaleza temporal, repetitiva y disociada de estos no-lugares, lo que induce a Anna a una apatía enfermiza en la que no existe la opción de dar coherencia a sus pensamientos o examinar la naturaleza de dicha impasibilidad.

Éste es precisamente el punto que el pensamiento de Marcela Lagarde en «La soledad y la desolación» no cubre. La autora establece una oposición binaria entre el miedo a la soledad y el disfrute de ésta, sin contemplar supuestos como la aceptación de la soledad unida a la dificultad de que ésta se perciba como fértil por falta de un lugar con el que la mujer se identifique. La dependencia económica del hombre en el caso de Anna Morgan hace este supuesto aún más significativo, ya que imposibilita que experimente la soledad como un proceso de construcción de su autonomía. *Viaje a la oscuridad* ilustra, como resultado, cómo la proliferación de no-lugares, temporales e impersonales, en los que la presencia de una mujer sola está llena de connotaciones negativas, afecta a la manera en la que ésta percibe la soledad, resultando en un proceso desarticulado y disociado.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1992). *Non-places: Introduction to and Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso, 1995 (Traducción de John Howe).
- BORINSKY, Alicia (1985). «Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest». *Poetics Today* 6(1/2). The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives, 229-243.
- CHRISTIAN-SMITH, Linda K (1993). «A Time and Place of One's Own: Women's Struggle for Solitude». En WEAR, Delese (Ed.) *The Center of the Web: Women and Solitude* (pp. 267-278). Nueva York: State University of New York Press.

- DIDION, Joan (1979). «In The Islands». En DIDION, Joan (Ed.). *The White Album* (pp. 133-152). New York: Simon & Schuster, Inc.
- KOCH, Philip (1997). *Solitude: A Philosophical Encounter*. Illinois: Open Court Publishing Co.
- LAGARDE, Marcela (2012). «La soledad y la desolación». *Consciencia y Diálogo* 3(3), 198-200.
- LANGE, Maggie (2013, Septiembre). «Girls Moping in Hotels», *The Paris Review*. Consultado el 14 de mayo de 2014 en <http://www.theparisreview.org/blog/2013/09/23/girls-moping-in-hotels/>
- PHILIPS, Adam (1993). *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- RHYS, Jean (1988). *Viaje a la Oscuridad*. Barcelona: Grijalbo, 1990 (Traducción de Gracia Rodríguez).
- RIOS, Paula C., LONDOÑO, Nora H. (2012). «Percepción de soledad en la mujer». *El Ágora USB* 12(1), 143-164.
- WEAR, Delese (Ed.). (1993). *The Center of the Web: Women and Solitude*. Nueva York: State University of New York Press.

Recibido el 5 de mayo de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 303-319]