

## JEAN RHYS Y *WIDE SARGASSO SEA*

*José Ramón Díaz Fernández*

En 1974 el *New York Times Book Review* publicaba un artículo titulado «The Best Living English Novelist»<sup>1</sup> en el que el prestigioso crítico A. Álvarez proponía tal denominación para una novelista prácticamente desconocida para los lectores de habla inglesa: Jean Rhys, pseudónimo de Ella Gwen Rhys Williams (1890-1979). En dicho artículo Álvarez enunciaba los términos en los que se hallaba contenida tan sigular paradoja: su agitada juventud en el período de entre-guerras; la publicación de varias novelas durante los años treinta las cuales, si bien tuvieron una buena acogida entre los críticos, pasaron desapercibidas para la mayoría del público; su «desaparición» del mundillo literario durante más de veinte años y su posterior «resurrección»; el carácter autobiográfico de la mayor parte de sus libros y la contemporaneidad de su obra... En resumen, Álvarez se proponía recuperar para el público lector a una autora cuya obra había sido postergada debido a que sus libros «were ahead of their age, both in spirit and in style»<sup>2</sup>. Y así es, en efecto. Al leer cualquiera de sus novelas percibimos una sensibilidad totalmente contemporánea. Las protagonistas son siempre mujeres que sufren en su propia carne lo que ha dado en calificarse como «la batalla entre los sexos»; todas experimentan breves lapsos de felicidad pero los rasgos que las caracterizan plenamente son el miedo, la soledad y sobre todo, la falta de dinero. Todas ellas padecen ya que son los hombres los que poseen el dinero y para obtenerlo sólo pueden ofrecerse a sí mismas. Al final de las novelas cada una de ellas es totalmente derrotada por la sociedad que las rodea y, como recalca cruelmente uno de los personajes de *Voyage in the Dark* (1934), están «ready to start all over again in no time»<sup>3</sup>.

Desde la publicación del artículo de Álvarez el interés por la obra de Jean Rhys se ha visto incrementado considerablemente. En los últimos años han apa-

<sup>1</sup> Álvarez, Alfred: «The Best Living English Novelist», *The New York Times Book Review*, 17 March 1974, pp. 6-8.

<sup>2</sup> Wyndham, Francis: «Introduction» a *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth: Penguin Books, 1983 (1966), p. 9.

<sup>3</sup> Rhys, Jean: *Voyage in the Dark*, Harmondsworth: Penguin Books, 1982 (1934), p. 159.

recido gran cantidad de estudios críticos sobre su obra<sup>4</sup> y todos sus escritos, imposibles de encontrar en las librerías durante más de treinta años, son ahora reeditados continuamente por Penguin en ediciones de bolsillo. Incluso su primera novela, *Quartet* (1928), ha sido llevada recientemente a la pantalla por James Ivory, el director de *Habitación con vistas* y *Maurice*. Sin embargo, la novela que propició su resurgimiento y la que más fama le ha dado, *Wide Sargasso Sea* (1966), sigue aún en gran medida siendo desconocida para gran parte del público lector.

Una de las constantes de la obra de Jean Rhys es el frecuente uso que hace de las alusiones literarias y la importancia capital que éstas ocupan en la concepción central de su obra. En la ya mencionada *Voyage in the Dark* la protagonista, Anna Morgan, aparece al principio del libro leyendo *Naná*: no sabe aún que su destino la llevará a una vida parecida a la protagonista de la conocida novela de Emile Zola. En el caso de *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys escogió como punto de partida unos de los textos más famosos de la novelística victoriana: *Jane Eyre* (1847), escrita por Charlotte Brontë. En un principio podrá parecer que la relación es mínima ya que la base argumental tiene muy pocos puntos de contacto. Muy resumidamente podemos decir que *Wide Sargasso Sea* nos presenta la historia de Rochester y de su primera esposa, Bertha, y culmina en el momento en el que ella muere tras el incendio que ha provocado en Thornfield Hall. Partiendo de estos escasos datos Jean Rhys escribió una emocionante novela que comienza con la descripción de la viuda Annette Cosway, criolla de origen inglés, en Jamaica. La acción transcurre algunos años después de haber sido aprobada la *Emancipation Act* (1834), por la cual todos los esclavos negros eran declarados hombres libres. Annette vive en la ruinosa plantación de Coulibri junto con sus hijos Antoinette y Pierre, un retrasado mental. Todos ellos son objeto de burla por parte de los negros y de desprecio por parte del resto de la comunidad blanca. Años más tarde se casa con un rico plantador, Mr. Mason. Mientras tanto, Antoinette, la verdadera protagonista de la novela, estrecha cada vez más sus relaciones con la comunidad negra mediante su trato con la criada Christophine y Tia, una muchacha a la que considera su mejor amiga. Sin embargo, una noche los negros se rebelan y, como resultado, la mansión es pasto de las llamas, Pierre muere, su madre se vuelve loca y Antoinette es gravemente herida por Tia. Tras una larga recuperación, Mr. Mason la interna en un convento para que sea convenientemente educada. Allí se entera de que su madre ha muerto en extrañas circunstancias. Aproximadamente un año después muere su padrastro y con sus recuerdos de la vida en el convento acaba la primera parte de la novela.

<sup>4</sup> Entre las referencias bibliográficas publicadas en los diez últimos años sobre la obra de Jean Rhys pueden destacarse los siguientes estudios críticos: James, Louis: *Jean Rhys* (Londres: Longman, 1978); Staley, Thomas F.: *Jean Rhys: A Critical Study* (Londres: Macmillan, 1979); Wolfe, Peter: *Jean Rhys* (Boston: Twayne, 1980); Nebeker, Helen E.: *Jean Rhys: Woman in Passage* (Montreal: Eden Press, 1981); Davidson, Arnold E.: *Jean Rhys* (New York: Ungar, 1985); Teresa F. O'Connor: *Jean Rhys: The West Indian Novels* (New York: New York University Press, 1987). También es de interés la reciente publicación por Penguin de sus *Letters 1931-66*, edited by Francis Wyndham and Diana Melly (Harmondsworth: Penguin Books, 1985).

La segunda parte narra la luna de miel de Antoinette y Edward, su marido (el apellido Rochester nunca es mencionado en la novela). Dicho matrimonio ha sido arreglado con gran celeridad por el hermanastro de Antoinette, Richard Mason. Son muy elocuentes a este respecto los comentarios de Edward:

Not that I had much time to notice anything. I was married a month after I arrived in Jamaica and for nearly three weeks of that time I was in bed with fever<sup>5</sup>.

Como resultado de un matrimonio tan apresurado, Edward, un segundón sin recursos, consigue la dote de su esposa valorada en treinta mil libras. Aunque Antoinette le ama profundamente, su marido poco a poco se da cuenta de que él no la ama, tan sólo la desea. Ese deseo se transforma en repulsión hacia ella cuando Daniel Cosway, hijo natural del padre de Antoinette, le informa de que le han casado con la hija de una loca. Al mismo tiempo él menciona «casualmente» las tímidas relaciones amorosas que sostuvo Antoinette con su primo mestizo Sandi. Desde ese momento muestra Edward su odio hacia ella siéndole abiertamente infiel y decide también que lo mejor que puede hacer para castigarla y proteger simultáneamente «su honor»<sup>6</sup> es llevársela a Inglaterra. Por su parte, Antoinette recurre a las prácticas del vudú con objeto de recuperar a su marido y, al no conseguirlo, enferma gravemente. El padre y el hermano mayor de Edward mueren, con lo cual éste hereda la mansión de Thornfield Hall. Durante el viaje a Inglaterra Antoinette enloquece por completo.

La última y la más breve parte de la novela refleja los breves períodos de lucidez que experimenta Antoinette en su encierro en Thornfield (*Thornfield, Thorn-filled*). En su mente se combinan al mismo tiempo acontecimientos presentes y pasados. Le dominan las imágenes relacionadas con el fuego: el recuerdo del incendio de su mansión, las historias que contaban las monjas acerca del infierno, la sensación del calor tropical en contraposición al frío clima de Yorkshire... Tales imágenes se acumulan en su mente y, tras escapar del encierro al que se halla sometida, decide prender fuego a la casa como medio de conseguir su liberación espiritual. Las líneas finales de la novela muestran su propósito.

I was outside holding my candle. Now at last I know why I was brought here and what I have to do. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage.

(WSS, pp. 155-6)

El desarrollo de la línea argumental nos muestra claramente que *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea* son dos historias totalmente distintas e independientes con

<sup>5</sup> Rhys, Jean: *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth: Penguin Books, 1983 (1966), p. 56. Todas las notas hacen referencia a esta edición y van entre paréntesis en el texto.

<sup>6</sup> En este aspecto Rochester es exactamente igual a uno de los protagonistas masculinos de *Quartet*, Stephan Zelli: el trágico resultado final de ambas novelas es una consecuencia de la aplicación de sus «principios del honor». Ambos, además, no responden al tipo de lo que podría denominarse una persona honorable: Rochester se ha casado con Antoinette por su dote y Stephan ha pasado un año en prisión por dedicarse a vender objetos de arte robados.

tan sólo unos pocos puntos de contacto entre ambas. La novela de Jean Rhys toma su fuente de inspiración en un hecho menor del argumento de *Jane Eyre*: la existencia de la primera mujer de Rochester, Bertha, y la descripción de las circunstancias que le llevaron a casarse con ella<sup>7</sup>. La lectura de *Wide Sargasso Sea* puede hacerse sin tener un conocimiento previo de la novela de Charlotte Brontë, pero éste, claro está, ayuda a comprender aspectos que son tan sólo sugeridos. Es más, un lector que no conociera la relación entre ambas novelas podría muy bien llegar a la tercera parte de ésta sin darse cuenta de ningún tipo de relación. Dicho de otro modo, la lectura de *Wide Sargasso Sea* podría compararse a un apasionante ejercicio en el que muy lentamente y de modo progresivo nos iríamos dando cuenta de que nos estamos acercando por otro camino distinto a algo ya previamente conocido. Sin embargo, es de lamentar que dicho ejercicio sea revelado desde la misma portada del libro ya que, desafortunadamente, la edición de bolsillo de la editorial Penguin añade el siguiente comentario debajo del título del libro: «The extraordinary story of the first Mrs. Rochester, the mad wife in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*».

No obstante, a medida que nos vamos introduciendo en el libro, a veces uno se resiste a creer que la historia que estamos leyendo tenga alguna relación con *Jane Eyre*. Tal es la maestría de Jean Rhys al suministrarnos los datos que en varias ocasiones llegamos a poner en duda que la aserción de la portada del libro sea cierta. Hay que ser un lector muy atento y estar muy familiarizado con la novela de Charlotte Brontë para darse cuenta de la importancia de ciertos detalles. En ciertos casos Jean Rhys llega a alterar algunos detalles menores, pero este hecho no cambia el espíritu del libro. Más adelante veremos que tales cambios no deben atribuirse a errores e inconsistencias, sino que son deliberados por parte de la autora. Veamos ahora cuáles son los «datos» que nos llevan a relacionar esta obra con *Jane Eyre*. En primer lugar, al comienzo del libro, hay una referencia al casamiento en segundas nupcias de la madre de Antoinette con un tal Mr. Mason:

I was bridesmaid when my mother married Mr. Mason in Spanish Town. Christophine curled my hair. I carried a bouquet and everything I wore was new—even my beautiful slippers. But their eyes slid away from my hating face.

(*WSS*, p. 24).

Tal referencia considerada en sí misma es de poca importancia puesto que el apellido Mason es bastante común y, aparte de la mención de Spanish Town (Jamaica) —otro dato insignificante—, no hay ninguna evidencia concluyente que nos conduzca hacia la otra novela. Sin embargo, unas páginas más adelante aparece el primer dato importante: Mr. Mason habla de su hijo Richard, «Mr. Mason's son by his first marriage» (*WSS*, p. 27). Este Richard Mason es uno de los personajes secundarios de la novela de Charlotte Brontë. Como tal, aparece en dos ocasiones: durante la fiesta que celebra Rochester en Thornfield Hall, mo-

<sup>7</sup> Vid. Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*, Harmondsworth: Penguin Books, 1979 (1847), cap. XXVII, pp. 332-7 (Todas las notas siguientes hacen referencia a esta edición).

momento en el que es herido por su hermana Bertha, y meses más tarde cuando impide la boda de Rochester y Jane<sup>8</sup>. El siguiente dato de importancia aparece en la segunda parte de la novela cuando Edward, el marido de Antoinette comienza a reflexionar sobre el engaño al que ha sido sometido:

As I walked I remembered my father's face and his thin lips, my brother's round conceited eyes. They knew. And Richard the fool, he knew too. And the girl with her blank smiling face. They all knew. (...) No one would tell me the truth. Not my father nor Richard Mason, certainly not the girl I had married.

(*WSS*, p. 86)

Hay aquí referencias a tres personas: Richard Mason y el padre y el hermano de Rochester. Como recordará todo lector de *Jane Eyre*, Edward Rochester no era primogénito y su padre no quería dividir la herencia entre los dos hermanos. Fue así como éste y su hermano le forzaron a un matrimonio con una rica heredera con el fin de solucionar su situación económica:

It was his resolution to keep the property together; he could not bear the idea of dividing his estate and leaving me a fair portion: all, he resolved, should go to my brother, Rowland. Yet as little could he endure that a son of his should be a poor man. I must be provided for by a wealthy marriage. He sought me a partner betimes. Mr. Mason, a West India planter and merchant, was his old acquaintance. He was certain his possessions were real and vast: he made inquiries. Mr. Mason, he found, had a son and daughter; and he learned from him that he could and would give the latter a fortune of thirty thousand pounds: that sufficed. When I left collage, I was sent out to Jamaica, to espouse a bride already courted for me<sup>9</sup>.

El nombre de la rica heredera es diferente en ambas novelas. En *Jane Eyre* se llama Bertha mientras que en *Wide Sargasso Sea* su nombre desde el principio es Antoinette. ¿Cómo es posible tal disparidad en un detalle fundamental? Dicha disparidad es intencionada por parte de Jean Rhys ya que le proporciona una serie de referencias estructurales esenciales para la configuración de la novela y, en especial, para la caracterización de los personajes principales. No obstante, ese aparente error es «aclarado» por Jean Rhys en una conversación entre Antoinette y su criada Christophine, la cual constituye otro de los datos que nos llevan a enlazar esta historia con la que se narra en *Jane Eyre*:

When he passes my door he says, «Good night, Bertha». He never calls me Antoinette now. He has found out it was my mother's name. «I hope you will sleep well, Bertha»-it cannot be worse.

(*WSS*, p. 94)

<sup>8</sup> *Ibid.*, caps. XVIII-XX y XXVI. Nótese, además, que digo «su hermana Bertha», mientras que en *Wide Sargasso Sea* Richard Mason y Antoinette Cosway Mason son hermanastros. Este es uno de los detalles que Jean Rhys cambia deliberadamente a lo largo de la novela.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 332.

A partir de este momento Rochester irá anulando progresivamente su personalidad y Antoinette/Bertha sucumbe ante tal presión, siendo la aceptación de su nuevo nombre el símbolo de la claudicación ante su marido:

«Don't laugh like that, Bertha».  
 «My name is not Bertha; why do you call me Bertha?»  
 «Because it is a name I'm particularly fond of. I think of you as Bertha».  
 (...) «Sleep now, we will talk things over tomorrow».  
 «Yes», she said, «of course, but will you come in and say goodnight to me?»  
 «Certainly I will, my dear Bertha».  
 «Not Bertha tonight», she said.  
 «Of course, on this of all nights, you must be Bertha».  
 «As you wish», she said.

(WSS, pp. 111-12)

Estos son todos los detalles fundamentales que aparecen en las dos primeras partes de la novela, detalles que, desde luego, son realmente insignificantes. Es en la tercera parte, situada en Thornfield Hall, cuando ya nos damos cuenta plenamente de la relación entre ambas novelas. Dicha parte comienza con una reflexión por parte de Grace Poole acerca de lo que está sucediendo. Grace Poole, cualquier lector de *Jane Eyre* lo recordará, es la misteriosa criada que se encargaba de cuidar a Bertha Mason:

«They knew that he was in Jamaica when his father and his brother died», Grace Poole said. «He inherited everything, but he was a wealthy man before that. Some people are fortunate, they said, and there were hints about the woman he brought back to England with him. Next day Mrs. Eff wanted to see me and she complained about gossip».

(WSS, p. 145)

Además de la referencia a las muertes del padre y del hermano de Rochester, resulta evidente que esa tal Mrs. Eff no es más que Mrs. Fairfax, el ama de llaves de Thornfield Hall. Hay también un poco más abajo una referencia a Leah, otra de las criadas de la mansión. Finalmente, la última referencia clara a *Jane Eyre* la tenemos en boca de Grace Poole cuando le cuenta a Bertha que su hermano Richard la visitó en su encierro. Ella no recuerda nada del hecho, pero está claro que este episodio se corresponde con la rápida visita de Richard Mason a Thornfield Hall durante la fiesta que ofrece Rochester. En el transcurso de este episodio Bertha hiere levemente a Richard, tras lo cual éste abandona la mansión después de comprobar el estado en el que se encuentra su hermana<sup>10</sup>. A partir de aquí los acontecimientos se precipitan y el destino de Antoinette/Bertha la hace sucumbir entre las llamas del incendio que ella misma ha provocado.

Hasta aquí la relación de los datos que unen las líneas argumentales de *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea*. Hay, además, algunos otros pequeños detalles a lo

<sup>10</sup> Vid. *Ibid.*, pp. 235-48 y WSS, pp. 149-50.

largo del libro, pero en ningún momento son datos claves para relacionar ambas novelas <sup>11</sup>.

Veamos ahora cuáles son los elementos de ambas novelas que registran un mayor número de afinidades y paralelismos. En palabras de Thomas F. Staley, «Rhys was a careful reader of *Jane Eyre* and her novel is both an appreciation and commentary upon it» <sup>12</sup>. Dicha afirmación resulta cada vez más evidente a medida que ahondamos con mayor profundidad en el estudio de *Wide Sargasso Sea*. El análisis de la estructura de ambas novelas nos muestra hasta qué extremos puede llegar el paralelismo entre ambas. La estructura de *Jane Eyre* se basa en la existencia de tres partes claramente diferenciadas. Cada una de estas partes, a su vez, está centrada en torno a uno o dos puntos geográficos concretos. El esquema de la estructura podría resumirse así:

1.<sup>a</sup> parte (capítulos I-X): Gateshead Hall y Lowood.

2.<sup>a</sup> parte (capítulos XI-XXVII): Thornfield Hall.

3.<sup>a</sup> parte (capítulos XXVIII-XXXVIII): Moor House y Ferndean Manor.

La única excepción a este esquema se produce en el capítulo XXI cuando Jane vuelve a Gateshead Hall durante un breve período de tiempo para visitar a su tía, Mrs. Reed, la cual se hallaba gravemente enferma.

Por su parte, la estructura de la novela de Jean Rhys obedece a un esquema similar. No hay capítulos propiamente dichos en esta novela, sino que tan sólo está dividida en tres partes. Del mismo modo, cada parte se corresponde con una determinada localización geográfica:

1.<sup>a</sup> parte: La mansión de Coulibri y el Mount Calvary Convent, ambos situados en Spanish Town (Jamaica).

2.<sup>a</sup> parte: La mansión de Granbois, donde Antoinette y Edward pasan su luna de miel.

3.<sup>a</sup> parte: Thornfield Hall.

Como puede verse, el paralelismo es tan estrecho que, por ejemplo, en la primera parte el colegio donde Jane es educada (Lowood) se corresponde en *Wide Sargasso Sea* con el convento en donde Antoinette recibe su educación. Podría argüirse que la afinidad de ambos esquemas se rompe en la tercera parte, pero esto no es cierto. Al final de la novela Jane vuelve a Ferndean Manor, mansión que substituye a Thornfield Hall tras el incendio en el que perece Bertha. Ambas mansiones son el símbolo de la felicidad pasada y presente de Jane al lado de Rochester. Por el contrario, en *Wide Sargasso Sea*, la acción de la tercera parte parece centrarse por completo en Thornfield Hall. Digo «parece» porque esto es sólo cierto a medias. Antoinette, a pesar de estar encerrada allí, vuelve —mental y espiritualmente— a la mansión de Coulibri, donde ella pasó su infancia. Dicho regreso es comparable con el de Jane, puesto que ambos personajes recuperan

<sup>11</sup> Por ejemplo, en la p. 59. Edward Rochester redacta mentalmente una carta a su padre en la que menciona la dote de treinta mil libras y la existencia de su hermano mayor. Sin embargo, tales datos aislados no son una prueba concluyente que sugiera la relación entre ambas novelas. Otros detalles similares —también en forma epistolar— aparecen en las pp. 63 y 133.

<sup>12</sup> Staley, Thomas F.: *Jean Rhys: A Critical Study*, (Londres: Macmillan, 1979), p. 101.

la felicidad. Es en este momento cuando Antoinette decide liberarse de todas sus ataduras mediante el fuego, uno de los símbolos más recurrentes en toda la novela.

La extensión de las partes es otra de las pruebas del paralelismo entre las novelas. En ambas la segunda parte es mucho más extensa que las restantes. La razón es obvia: en la segunda parte es donde se desarrolla el tema principal de ambas novelas: la relación Jane-Rochester en *Jane Eyre* y la de Antoinette-Rochester y su posterior ruptura y distanciamiento en *Wide Sargasso Sea*.

En cuanto al punto de vista en la novela, al igual que en *Jane Eyre*, Jean Rhys utiliza la técnica del narrador en primera persona para contarnos lo que va sucediendo en la novela. Sus dos primeras novelas, *Quartet* (1928) y *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930) habían sido narradas en tercera persona por un narrador omnisciente. Este distanciamiento narrador-protagonista es el causante en cierto modo de que los personajes de estas dos novelas sean más «literarios» que personas de carne y hueso. En sus dos siguientes novelas, *Voyage in the Dark* (1934) y *Good Morning, Midnight* (1939), empleó con gran acierto la técnica del narrador en primera persona, con lo cual sus novelas ganaron en ese acercamiento a la realidad de la vida que es una de las constantes de la obra de Jean Rhys. No existe ya en estas novelas esa frialdad que caracterizaba a los personajes de sus dos primeras novelas. En *Wide Sargasso Sea*, no obstante, introdujo un nuevo elemento en la narración: la variación del punto de vista mediante la utilización de varios narradores en primera persona. El uso de este recurso narrativo afecta profundamente a la concepción de la novela y a la configuración de los personajes principales.

La primera parte es narrada completamente por Antoinette y en ella se nos describen varios episodios de su infancia y adolescencia. En la segunda parte la técnica narrativa es mucho más compleja. Comienza con el relato por parte de Rochester de los preparativos de la boda y de su viaje de luna de miel. Al llegar a cierto punto es Antoinette quien sigue relatando los hechos para, unas cuantas páginas más tarde, dejar a su marido que concluya la segunda parte con sus propias palabras. La última parte del libro comienza con una breve conversación entre Grace Poole y Leah, la cual sirve para situar el curso de la acción en Thornfield Hall. El libro acaba con los breves intervalos de lucidez de Antoinette. Hay una diferencia muy clara entre las partes narradas por Antoinette y las de Rochester. Cuando ella relata la historia, de la impresión de que ella conoce ya todos los datos que nos va a contar. Es más, algunos indicios parecen sugerir la posibilidad de que ella va narrando la historia de su encierro en la mansión de Thornfield durante sus periodos de lucidez.

*Quickly, while I can, I must remember the hot classroom. The hot classroom, the pitchpine desks, the heat of the bench striking up through my body, along my arms and hands.*

(WSS, p. 44; las cursivas son mías)

El texto en cursiva indica el estado de ansiedad de Antoinette que teme perder su lucidez mientras cuenta el relato. El caso más claro en toda la novela se da cuando, situada la acción del relato en Jamaica, Antoinette comienza a pensar en acontecimientos que le ocurrirán en un futuro próximo en Inglaterra:



... England, rosy pink in the geography book map, but on the page opposite the words are closely crowded, heavy looking. (...) After summer the trees are bare, then winter and snow. White feathers falling? Torn pieces of paper falling? They say frost makes flower patterns on the window panes. I must know more than I know already. *For I know that house where I will be cold and not belonging, the bed I shall lie in has red curtains and I have slept there many times before, long ago. How long ago? In that bed I will dream the end of my dream.*

(WSS, p. 92; las cursivas son mías)

Es evidente que, conociendo el lector de antemano el final de Antoinette, la narración de ésta adquiere un claro matiz determinista. En cambio, la narración de Rochester va tomando forma a medida que los hechos ocurren y, por tanto, compartimos con él su estupor y terror ante todo lo que irá sucediendo. Antoinette sabe desde el principio que está condenada y que no podrá escapar de su destino mientras que Rochester cree ser libre.

Esto nos lleva a la cuestión del determinismo en la obra de Jean Rhys. Elgin W. Mellown considera que «she develops her single vision of a world in which free will is a myth and the individual has no power to control his destiny»<sup>13</sup>. Esta afirmación puede aplicarse a todas las protagonistas femeninas en las novelas de Jean Rhys. Ellas saben perfectamente que están destinadas a sucumbir en un mundo gobernado por hombres. Prueba de ello es el uso repetido de la premonición como elemento narrativo en varias de sus novelas. Por ejemplo, en *Quartet* la protagonista, Marya Zelli, llega a la habitación de hotel que le ha proporcionado su «protector», H. J. Heidler:

An atmosphere of departed and ephemeral loves hung about the bedroom like stale scent, for the hotel was one of unlimited hospitality, though quietly, discreetly and not more so than most of its neighbours. The wallpaper was vaguely erotic-huge and fantastically shaped mauve, green and yellow flowers sprawling on a black ground. There was one chair and a huge bed covered with a pink counterpane. It was impossible, when one looked at that bed, not to think of the succession of *petites femmes* who had extended themselves upon it, clad in carefully thought out pink or mauve chemises, full of tact and savoir faire and savoir vivre and all the rest of it<sup>14</sup>.

Al mirar esa cama, bien poco se imagina Marya que en el transcurso de la novela ella se convertirá en otra *petite femme*. Sin embargo, en *Wide Sargasso Sea* hay que apuntar un cambio fundamental que la diferencia de las otras novelas de Jean Rhys. Normalmente, la narración estaba centrada en torno a un personaje femenino sobre el cual recaían las simpatías del lector. Los hombres eran considerados como agentes de un mundo hostil ante el que sucumbían las mujeres. Sin embargo, al narrar Rochester parte de *Wide Sargasso Sea*, por primera vez en las novelas de

<sup>13</sup> Mellown, Elgin W.: «Character and Themes in the Novels of Jean Rhys», artículo recogido en Spacks, Patricia Meyer (ed.): *Contemporary Women Novelists* (New Jersey: Prentice-Hall, 1977), p. 135.

<sup>14</sup> Rhys, Jean: *Quartet*, Harmondsworth: Penguin Books, 1982 (1928), p. 87. Todas las notas hacen referencia a esta edición.

Jean Rhys el punto de vista no es esencialmente femenino. Este cambio produce un doble resultado: por un lado, al contrario de la mayoría de los personajes masculinos de Jean Rhys, Rochester es un personaje mucho más elaborado y su descripción no es nada esquemática. Es más, es quizás el único personaje masculino de Jean Rhys que, al mostrarnos sus defectos, puede atraer nuestra simpatía. Sus otros personajes masculinos (Heidler y Zelli en *Quartet*, Horsfield y Mr. Mackenzie en *After Leaving Mr. Mackenzie*, Walter Jeffries en *Voyage in the Dark* y el gigoló en *Good Morning, Midnight*) resultan demasiado esquemáticos o detestables como para identificarnos con ellos. Por otra parte, el cambio en la técnica narrativa nos hace ver que el hombre no es el culpable, sino la sociedad con todos sus prejuicios sociales y culturales. Tanto Antoinette como Rochester son víctimas: ella es la víctima que conoce su destino y él, la víctima que debe a través de las penalidades sufridas aprender a saber cuál es el suyo. Pero ambos son víctimas de una sociedad cruel al fin y al cabo. Sus divergentes puntos de vista indican las distancias morales, sociales y culturales que les separan. Esta distancia será la base sobre la que se asiente su mutua tragedia.

Veamos, en último lugar, cómo la elección de un determinado narrador configura la concepción de la novela. Antoinette narra la primera parte y es aquí donde se nos presentan las fuerzas que conspirarán para lograr su destrucción. El episodio principal es el incendio de la mansión de Coulibri y la ruptura entre Antoinette y Tia, su amiga de color. Cuando se declara el incendio, Antoinette divisa a Tia entre la multitud y corre hacia ella en busca de protección. Sin embargo, Tia le arroja una piedra que le hiere en la frente:

Then, not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass.

(WSS, p. 38)

Aquí las dos niñas son víctimas de la tensión racial. No pueden hacer nada por evitarlo; es la sociedad las que las ha enfrentado. Otro tema que también aparece en esta parte es la rivalidad entre los criollos y los ingleses. Este conflicto persistente amenaza la relación entre Antoinette y Rochester incluso antes de que ésta comience. Del mismo modo, el matrimonio de la madre de Antoinette y Mr. Mason es un reflejo de lo que más tarde ocurrirá con Rochester y Antoinette. Ninguno de los protagonistas puede escapar a su destino.

En la primera mitad de la segunda parte, la narración de Rochester atrae nuestra simpatía desde el principio al describirnos su continua alienación con respecto al medio ambiente que le rodea. El no comprende ni al país ni a su gente. Camino de Granbois, la finca donde pasará su luna de miel, sus comentarios al respecto son muy indicativos:

Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger.

(WSS, p. 59)

Su alienación se incrementa a medida que la narración avanza. Su relato se interrumpe en un momento crucial, puesto que Rochester tiene un triple enfrentamiento con todo aquello que le rodea y que no puede comprender: recibe la carta de Daniel Cosway, se pierde en la selva y se entera de lo que es el vudú (*obeah* en la novela). Este cambio del punto de vista es necesario, ya que nos damos cuenta de las diferencias sociales y culturales que a ambos les separan. En su relato, Antoinette huye de Granbois y busca a su vieja criada Christophine para que ésta haga, mediante la magia, que Rochester ame a su señora. Durante su conversación, se produce un hecho de gran importancia: Christophine resalta la buena condición de Rochester y afirma que todo lo ocurrido es causa de la mutua incompreensión:

The man not a bad man, even if he love money, but he hear so many stories he don't know what to believe. That is why he keep away.

(WSS, p. 94)

El testimonio de Christophine es muy importante porque así Jean Rhys se asegura de que siga existiendo la objetividad al describir a sus personajes. No existe aquí ningún villano; al contrario, ambos son víctimas de un mundo cruel. La única solución sería el conocimiento mutuo, pero la falta de comunicación y el medio ambiente lo impiden. Antoinette recurre a la magia negra y esto hace que Rochester se aparte definitivamente de ella.

En lo que queda de la segunda parte, Rochester se convierte en un ser mucho más violento. La desconfianza con respecto a su mujer hace que él le sea abiertamente infiel. Sin embargo, él no es culpable; es su destino el que le ha llevado a esto. Tanto por parte de Rochester como de Antoinette aparecen continuas referencias a la traición:

Nearby a cock crowed and I thought, «That is for betrayal, but who is the traitor?» (...) And what does anyone know about traitors, or why Judas did what he did?

(WSS, p. 97)

Verdaderamente, el único traidor es el mundo, la sociedad con todos sus prejuicios.

En la tercera parte, la breve conversación entre Grace Poole y Leah es tan importante como la opinión de Christophine, puesto que de nuevo alguien da una visión objetiva acerca de los dos personajes principales. Al hablar de Antoinette, Grace Poole reafirma la amenaza que supone el mundo exterior:

After all the house is big and safe, a shelter from the world outside which, say what you like, can be a black and cruel world to a woman. Maybe that's why I stayed on.

The thick walls, she thought. (...) But above all the thick walls, keeping away all the things that you have fought till you can fight no more. Yes, maybe that's why we all stay—Mrs. Eff and Leah and me.

(WSS, p. 146)

Pero el mundo no sólo es cruel con las mujeres; también lo es, en palabras de Mrs. Eff, con los hombres:

I knew him as a boy. I knew him as a young man. He was gentle, generous, brave. His stay in the West Indies has changed him out of all knowledge. He has grey in his hair and misery in his eyes.

(WSS, p. 145)

El resto de la tercera parte es narrado por Antoinette, ya totalmente loca. Su aniquilamiento mental es una prueba bastante convincente de la amenaza que encierra el mundo exterior para una persona. Ni ella ni nadie puede escapar a su destino.

Una vez estudiada la técnica narrativa, pasemos a analizar un detalle que podría parecer insignificante y que, sin embargo, revela hasta qué punto Jean Rhys estudió cuidadosamente la novela de Charlotte Brontë y por qué hizo algunas pequeñas alteraciones en el texto. Me refiero, claro está, a una cuestión que resulta bastante ardua en ambos casos: ¿en qué época se sitúan *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea*?

En el caso de *Jane Eyre* hay que comenzar diciendo que no hay en toda la novela ninguna referencia explícita a la época en la que transcurre. Cuando se debería suministrar alguna fecha concreta, la autora prefiere no hacerlo, al igual que otros autores de la novela victoriana. Así ocurre, por ejemplo, cuando el abogado Briggs y Richard Mason impiden la boda de Rochester y Jane:

Mr. Briggs calmly took a paper from his pocket, and read out in a sort of official, nasal voice:

«I affirm and can prove that on the 20th October, A.D. --- (a date of fifteen years back), Edward Fairfax Rochester (...) was married to my sister...»<sup>15</sup>

La única referencia que parece decisiva a la hora de proponer una fecha determinada la tenemos en el capítulo XXXII cuando St. John Rivers visita a Jane y le lleva un libro. Esta escena es de fundamental importancia en el debate sobre la «posible fecha» de *Jane Eyre*:

«I have brought you a book for evening solace», and he laid on the table a new publication—a poem: one of those genuine productions so often vouchsafed to the fortunate public of those days—the golden age of modern literature. Alas! the readers of our era are less favoured. But courage! I will not pause either to accuse or repine. I know poetry is not dead, nor genius lost; nor has Mammon gained power over either, to bind or slay; they will both assert their existence, their presence, their liberty and strength again one day<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Jane Eyre*, p. 318.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 396.

El «poema nuevo» al que se refiere St. John Rivers es *Marmion*, poema épico de Walter Scott que fue publicado por primera vez en 1808. Al referirse a esta obra como «a new publication», este hecho se convierte en un dato fundamental para establecer una fecha. Sin embargo, en una larga nota a su edición de *Jane Eyre*<sup>17</sup>, Q.D. Leavis comenta que la mención de «the readers of our era» puede ser ambigua ya que puede referirse a los de 1819 (Jane nos cuenta su historia diez años después de haber ocurrido) o a los de 1847, año en el que fue escrita la novela. Al mismo tiempo, añade que si se elige la fecha de 1808 hay varias inconsistencias, como, por ejemplo, el hecho de que Miss Ingram hable del poema de Byron «The Corsair» (publicado en 1814)<sup>18</sup> aunque al final de esa larga nota concluye, hablando de las inconsistencias, que «this doesn't matter so long as we realize that at this point we are reading a fairy-tale and not a realistic novel»<sup>19</sup>. Por mi parte, creo que la explicación al problema de las fechas es bastante sencilla. Considero que la fecha correcta es la de 1808 y no la de mediados de siglo. Usualmente se ha considerado el párrafo que viene detrás de las palabras de St. John Rivers como perteneciente a Jane. Yo creo, no obstante, que esto sólo es verdad a medias: en mi opinión, las palabras de Jane llegan hasta «a poem», mientras que todo lo que sigue es una de las frecuentes interpelaciones que la autora dirige al lector. Por tanto, al hablar de «those days—the golden age of modern literature» Charlotte Brontë alude a la literatura romántica, es decir, a la literatura de principios de siglo (época en la que transcurre la novela) mientras que al mencionar los «readers of our era» se referiría a su propia época, es decir, al momento en el que la novela es escrita por Charlotte Brontë. De tal modo, el problema de la fecha quedaría solucionado si consideramos que las inconsistencias señaladas son errores de poca importancia en el esquema narrativo de la novela de Charlotte Brontë, como así opina Q.D. Leavis<sup>20</sup>.

Por su parte, Jean Rhys también se muestra reticente a la hora de suministrar fechas concretas para sus novelas. De este modo, lo único que podemos saber con cierta aproximación es que *Voyage in the Dark* transcurre algunos años antes de la I Guerra Mundial mientras que *Quartet* y *After Leaving Mr. Mackenzie* están situadas en el período de entreguerras. La única referencia algo más concreta la tenemos en boca de René, el gigoló de *Good Morning, Midnight*. Una alusión a la España de Franco hace que esta novela pueda situarse durante los años de la Guerra Civil Española:

I listen to his story, which is that he joined the Foreign Legion, was in Morocco for three years, found it impossible to bear any longer, and escaped through Spain—

<sup>17</sup> Leavis, Q.D.: «Notes» a su introducción de *Jane Eyre*, pp. 487-89.

<sup>18</sup> *Jane Eyre*, p. 208.

<sup>19</sup> Leavis, Op. cit., p. 489.

<sup>20</sup> Del mismo modo, con el fin de indicar lo que de romántico hay en *Jane Eyre*, David Lodge también se muestra partidario de la fecha de 1808 aunque, eso sí, sin mencionar las posibles ambigüedades o inconsistencias que aparecen. La referencia de David Lodge se encuentra en su artículo «Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements», publicado en su libro *Language of Fiction*, p. 114.

Franco Spain. Just escaped from the Foreign Legion ... La Légion, La Légion étrangère...<sup>21</sup>

Sin embargo, al llegar a *Wide Sargasso Sea* nos encontramos con el procedimiento opuesto. No sólo hay una clara referencia en la primera página, sino que éstas abundan a lo largo del texto. La primera referencia alude a la *Emancipation Act*, ley que liberaba a los esclavos y que fue promulgada en 1833. Esta misma referencia indica que la acción comienza algunos años después de la promulgación de dicha ley:

Of course they have their own misfortunes. Still waiting for this compensation the English promised when the Emancipation Act was passed. Some will wait for a long time.

(WSS, p. 15)

Más adelante, Antoinette nos indica que comenzó a estudiar en el convento en 1839 y que su estancia allí duró dieciocho meses<sup>22</sup>, con lo cual podemos especular que la primera parte termina en 1841. Con estos datos podemos concluir que la novela termina alrededor de 1843 ó 1844. Si, como dije antes, *Jane Eyre* se sitúa alrededor de 1808, ¿a qué viene esta diferencia de cuarenta años? ¿Puede atribuirse a un error por parte de Jean Rhys? La verdad es que no. Todas las circunstancias prueban que Jean Rhys trabajó en la redacción de *Wide Sargasso Sea* durante bastantes años y que siguió desde muy cerca la novela de Charlotte Brontë. Como prueba de esto puede citarse el hecho de que en 1957, cuando Selma Vaz Dias «redescubrió» a Jean Rhys, ésta le comunicó que se hallaba trabajando en el manuscrito de una novela que luego resultó ser *Wide Sargasso Sea*. A pesar del éxito que acompañó a Jean Rhys a partir de comienzos de los años sesenta, ella tan sólo publicó dicha novela en 1966, después de repetidos cambios y reelaboraciones hasta llegar a la versión definitiva.

Volviendo pues, al tema de la localización temporal de la novela, la diferencia de fechas es una alteración consciente por parte de Jean Rhys. Desde luego, Jean Rhys escribe obras que se encuadran dentro de lo que se denomina «fiction» en inglés. Ahora bien, su imaginación explora con todo detalle lo que ella conoce; una de las características de su estilo es que ella rara vez se aparta de temas que tienen su origen en la memoria de sus recuerdos personales. Al situar su novela en la década de 1840, Jean Rhys hablaba de hechos que sus abuelos y demás parientes lejanos habían vivido. Dichas historias le fueron transmitidas con toda seguridad durante su infancia, quedando desde entonces grabadas en su cerebro.

Además de contarnos una historia referida a unos determinados personajes, en esta obra Jean Rhys se planteó el describir las circunstancias que forjaron a la sociedad caribeña a mediados del siglo pasado. Al ser liberados los esclavos en 1833, la economía de las islas, basada en la agricultura, sufrió una grave crisis al perder la mano de obra barata. Dicha crisis económica se prolongó durante

<sup>21</sup> Rhys, Jean: *Good Morning, Midnight*, Harmondsworth: Penguin Books, 1981 (1939), pp. 62-3. Todas las notas siguen esta edición.

<sup>22</sup> Vid. WSS, pp. 44 y 48.

todo el siglo pasado y progresivamente se fue convirtiendo en crisis social. Al odio entre razas anterior a la emancipación habría que sumar los resultados sociales de la aguda crisis económica junto a las tensiones originadas por distintos grupos que aspiraban a detentar el poder (el enfrentamiento entre los criollos y la minoría inglesa). Esta conflictiva situación degeneró en repetidos conflictos sociales. Eran frecuentes los levantamientos entre los miembros de la población negra. Muchas de estas revueltas se saldaron con gran número de víctimas y el incendio de las fincas de los terratenientes. Tales revueltas y conflictos fueron habituales a lo largo del siglo XIX, produciéndose el último de ellos en una fecha tan cercana para nosotros como puede ser 1932. Un abuelo de Jean Rhys perdió así su finca en 1837 en circunstancias similares a las del incendio de Coulibri en *Wide Sargasso Sea*. Cuando niña, ella se sintió fascinada por la historia e incluso llegó a visitar las ruinas de la finca en repetidas ocasiones. En tales circunstancias es normal que ella intentara describir semejantes acontecimientos, los cuales, de un modo u otro, forjaron su personalidad. Por tanto, es indudable que las alteraciones con respecto al texto original son deliberadas por parte de Jean Rhys con el fin de introducir nuevos elementos que enriquecerán la concepción de la novela. De ningún modo puede considerarse a *Wide Sargasso Sea* como una imitación servil de *Jane Eyre*. Al contrario, son textos que se complementan mutuamente, ya que cada uno de ellos incide en aspectos que habían sido totalmente sugeridos o poco elaborados en el otro texto. Desde esta perspectiva, es evidente que entre ambas novelas se registra lo que podría denominarse como un «proceso de interacción mutua».

A pesar de todo lo anteriormente expuesto, creo que es en el campo del lenguaje figurativo donde pueden observarse un mayor número de afinidades entre ambas novelas. Y, no obstante, resulta sorprendente el hecho de que en todos los estudios consultados sobre Jean Rhys y su obra no aparece ninguna mención explícita con respecto a este tema. En las líneas que siguen me propongo demostrar cómo ambas novelas participan de un lenguaje figurativo bastante similar, resultado del cuidadoso estudio que realizó Jean Rhys de la novela de Charlotte Brontë.

Tanto *Jane Eyre* como *Wide Sargasso Sea* son novelas acerca de la vida emocional y las pasiones. Sus dos protagonistas femeninas, Jane y Antoinette, son mujeres apasionadas y vitalistas. En su artículo «Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements»<sup>23</sup>, David Lodge sugiere que la novelista victoriana emplea un sistema de lo que T.S. Eliot denominó «objective correlatives», los cuales son tratados tanto desde un punto de vista prosaico y realista como desde el poético y simbólico. La base de este sistema de imágenes son los elementos —tierra, agua, aire y fuego—, los cuales, a su vez, se manifiestan en el tiempo atmosférico. Otros elementos incorporados a este sistema son el sol y la luna, que cambian el tiempo y también, según se dice, el destino humano. En su artículo David Lodge demuestra que el fuego es el elemento dominante en la novela. «Fire is a source of heat and light. It is, as the Prometheus myth tells us, necessary to

<sup>23</sup> Lodge, Op. cit., pp. 114-43.

civilized human life. It cheers us in the dark, when evil and unknown things threaten. (...) Fire is often applied metaphorically to the passions, particularly sexual passion. It burns and destroys as well as giving warmth and comfort. Religious, particularly Christian, concepts of spiritual purgation and eternal punishment are commonly described in terms of fire. All these denotations and connotations can be traced in *Jane Eyre*»<sup>24</sup>. Estas mismas palabras podrían aplicarse también a *Wide Sargasso Sea*. Al igual que Jane, Antoinette es asociada desde el comienzo con imágenes relacionadas con el fuego, el sol (fuente de calor) y la luz. Estas imágenes llegan a constituir un campo semántico que se opone a otro integrado por imágenes referentes a la oscuridad, la noche y la luna, la cual, como veremos más adelante, desempeña un papel predominante en el destino de Antoinette. Ella teme constantemente a los elementos de este segundo campo y huye de ellos. Así, por ejemplo, la luz (preferentemente la solar) es una fuente de seguridad para ella; su ausencia le angustia:

I left a light on the chair by my bed and waited for Christophine, for I liked to see her last thing. But she did not come, and as the candle burned down, the safe peaceful feeling left me.

(WSS, p. 31)

Abundan las referencias al sol y al calor tropical. En este medio ambiente Antoinette se siente segura. Christophine afirma que «she is Creole girl, and she have the sun in her» (WSS, p. 130). Tales referencias comienzan a escasear en el texto a medida que ella va perdiendo su personalidad y, por consiguiente, se aísla del medio que la rodea. Rochester comprende que esto es esencial si quiere anular su personalidad. Es esto lo que, en el paroxismo de su odio hacia ella, le hace exclamar que «she'll not laugh in the sun again» (WSS, p. 136). Tampoco es de extrañar que, en tales circunstancias, confiese que el «was longing for night and darkness» (WSS, p. 139).

Calor, frío; luz, oscuridad; día, noche; vida, muerte... Antoinette es en todo momento consciente de la oposición entre ambos mundos. Ella sabe que nuestras existencias dependen del juego continuo entre estos contrarios. A lo largo de la novela abundan las referencias a esta oposición de términos, pero no creo que haya una mención más explícita que la descripción del convento donde ella estudió:

This convent was my refuge, a place of sunshine and of death (...). The long brown room was full of gold sunlight and shadows of trees moving quietly. (...) Great splashes of sunlight as we ran up the wooden steps of the refectory. (...)

Everything was brightness, or dark. The walls, the blazing colours of the flowers in the garden, the nuns' habits were bright, but their veils, the Crucifix hanging from their waists, the shadow of the trees, were black. That was how it was, light and dark, sun and shadow, Heaven and Hell...

(WSS, pp. 47-8)

Hay también varias alusiones al infierno a lo largo de la obra. En la primera parte, Antoinette tiene una pesadilla en la que un hombre desconocido la lleva

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 121.



hasta un lugar apartado en la jungla durante la noche. Allí éste le confiesa el profundo odio que siente hacia ella y le impide que escape de él. Cuando despierta su comentario es bien elocuente: «I dreamed I was in Hell» (*WSS*, pp. 50-1), responde cuando le preguntan lo que le ha sucedido. Su respuesta es la típica de una niña que ha sido educada por las monjas en el temor a los tormentos del infierno, pero, sin que ella lo sepa, se refiere también al mismo tiempo al infierno simbólico en el que se convertirá su vida matrimonial.

Con todo, la mayoría de las imágenes que se refieren a Antoinette están relacionadas con el fuego. La primera mención del fuego en la obra es un ejemplo de la maestría de Jean Rhys al escribir la novela. Unos hechos que pueden parecer insignificantes a simple vista anuncian un acontecimiento futuro de especial importancia:

Sometimes we left the bathing pool at midday, sometimes we stayed till late afternoon. Then Tia would light a fire (fires always lit for her, sharp stones did not hurt her bare feet, I never saw her cry).

(*WSS*, p. 20)

Este episodio aparentemente anecdótico anuncia claramente la futura confrontación entre Antoinette y su amiga Tia. Ese fuego que Tia solía encender se corresponde con el incendio de la mansión de Coulibri; las «sharp stones» anuncian la «jagged stone» que Tia le arroja a Antoinette y, por último, Tia llora por primera vez ante Antoinette tras haberla herido en la frente.

Las escenas del incendio de Coulibri constituyen el punto culminante de la primera parte, forjando un recuerdo imborrable en la mente de la pequeña Antoinette. A partir de este momento, todas las menciones del fuego a lo largo de la obra están siempre relacionadas con ella. Su mismo nombre, el mayor reflejo de su personalidad, estará simbolizado por el fuego:

We are cross-stitching silk roses on a pale background. We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason, née Cosway, Mount Calvary Convent, Spanish Town, Jamaica, 1839.

(*WSS*, p. 44)<sup>25</sup>

En la tercera parte, al ser llevada Antoinette a Thornfield Hall, el clima cambia por completo. No es de extrañar, pues, que a partir de ahora haya múltiples referencias al fuego de la chimenea, como así ocurre también en *Jane Eyre*. Antoinette se complace en la visión del fuego («flames are beautiful» (*WSS*, p. 146), dice en un determinado momento) y pide constantemente que haya uno encendi-

<sup>25</sup> En cuanto a lo de que su nombre es el mayor reflejo de su personalidad, permítaseme hacer una cita muy indicativa:

«Bertha», I (= Rochester) said.

«Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know, that's obehah too»

(*WSS*, p. 121)

Su cambio de nombre se corresponde con su derrumbamiento moral y psíquico.

do en la habitación donde se halla encerrada. La contemplación de estos fuegos la conduce al desenlace final, con el incendio de Thornfield, pero ésta es una escena que quiero comentar posteriormente con más detalle.

Asimismo, con su traslado a Thornfield Hall, desaparecen todas las frecuentes referencias al sol y al calor tropical. Estas son sustituidas por alusiones al frío del clima de Yorkshire. Antoinette sufre mucho como consecuencia del cambio de clima. Además, las referencias al frío suelen estar acompañadas por imágenes de oscuridad:

Where, where is this letter? It was short because I remembered that Richard did not like long letters. Dear Richard please take me away from this place where I am dying because it is so cold and dark.

(WSS, pp. 149-150)

Es también muy significativo el que Grace Poole describa a Antoinette como «that girl who lives in her own darkness» (WSS, p. 146).

En el artículo anteriormente citado, David Lodge habla también del importante papel desempeñado por la luna como fuerza que rige el destino humano, afirmando que «the moon, then, has a multiple and ambivalent function in *Jane Eyre*»<sup>26</sup>. En *Wide Sargasso Sea*, por su parte, hay numerosas alusiones a la luna. Estas están siempre en boca de Antoinette o se refieren a ella. La luna —y también la noche— es un elemento negativo en la obra, puesto que anuncia futuros desastres y gobierna a su antojo el destino de los protagonistas. En un determinado momento Antoinette le confiesa a Rochester que su estado anímico varía a medida que transcurre el día:

«But you said you were always happy».  
«No, I said I was always happy in the morning, not always in the afternoon and never after sunset, for after sunset the house was haunted, some places are».

(WSS, p. 109)

El incendio de Coulibri se produce en una noche de luna llena y Antoinette no disimula su temor ante los efectos de ésta:

«There was a full moon that night-and I watched it for a long time. There were no clouds chasing it, so it seemed to be standing still and it shone on me. Next morning Christophine was angry. She said that it was very bad to sleep in the moonlight when the moon is full.

(...) Do you think that too», she said, «that I have slept too long in the moonlight?»

(WSS, pp. 69-70)

Rochester llega también a estar poseído por los terrores de su mujer, puesto que la describe al final de la novela como «that blank hating moonstruck face» (WSS, p. 136).

Por su parte, Rochester es a su vez descrito en función de los elementos. Pero, mientras que el fuego es el elemento dominante en Antoinette, en su 'marido

<sup>26</sup> Lodge, Op. cit., p. 140.

lo es el agua (representada por la lluvia y, a veces, la nieve). Recordemos que su primera aparición en *Jane Eyre* se produce cuando su caballo resbala al pisar una capa de hielo en la carretera<sup>27</sup>. Las referencias al agua suelen estar asociadas con una sensación de disgusto, infelicidad o incluso alienación con respecto al medio ambiente que le rodea. Esta es la sensación que acompaña a Rochester al principio de su narración. Llueve constantemente y él se siente incómodo ante el tiempo, además de su sensación de desarraigo:

The rain began to drip down the back of my neck adding to my feeling of discomfort and melancholy.

(WSS, p. 57)

Then I'd listen to the rain, a sleepy tune that seemed as if it would go on for ever... Rain, for ever raining. Drown me in sleep. And soon.

(WSS, p. 79)

Las frecuentes alusiones a la lluvia abundan a lo largo de la narración de Rochester. Además, éstas normalmente aparecen en situaciones límite: por ejemplo, llueve torrencialmente cuando Rochester se pierde en la selva. Este uso de la lluvia en sentido metafórico es muy similar a las descripciones que con el mismo fin recrea Hemingway en su novela *A Farewell to Arms* (1929).

Además de las referidas a los elementos, hay otro grupo de imágenes que sirven también para caracterizar a Rochester, las cuales se basan en percepciones sensoriales. Esto es natural en el caso de Rochester: todo lo que observa es nuevo para él y compartimos con él su sentido de sorpresa ante las nuevas sensaciones que experimenta. Predominan las sensaciones visuales (colores brillantes, especialmente) y las olfativas, aunque hay ejemplos de los cinco sentidos:

I looked at her sharply but she seemed insignificant. She was blacker than most and her clothes, even the handkerchief round her head, were subdued in colour. She looked at me steadily, not with approval, I thought. We stared at each other for quite a minute. (...) Standing on the veranda I breathed the sweetness of the air. Cloves I could smell and cinnamon, roses and orange blossom. And an intoxicating freshness as if all this had never been breathed before.

(WSS, p. 61)

Podrían citarse muchos más ejemplos. Algunas de estas sensaciones sirven incluso de premonición a acontecimientos futuros. He aquí la descripción de la boda en palabras de Rochester:

I remember little of the actual ceremony. Marble memorial tablets on the walls commemorating the virtues of the last generation of planters. All benevolent. All slave-owners. All resting in peace. When we came out of the church I took her hand. It was cold as ice in the hot sun.

(WSS, p. 64)

No obstante, a medida que la narración avanza, la mutua incomprensión y los prejuicios van deshumanizando progresivamente a Rochester. Esta es la ra-

<sup>27</sup> Jane Eyre, p. 144.

zón de que el texto sea cada vez más escaso en imágenes. Al final de la segunda parte las pocas imágenes que aparecen son de carácter negativo y suelen estar asociadas con la noche y la oscuridad. Lo último que le queda al acabar su narración es el odio, un odio intenso hacia todo lo que se encuentra a su alrededor:

I was tired of these people. I disliked their laughter and their tears, their flattery and envy, conceit and deceit. And I hated the place.

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it.

(WSS, p. 141)

Por último, la escena final es clave para indicar algunos aspectos de las personalidades de Antoinette y Rochester. En su encierro en Thornfield, Antoinette disfruta de breves períodos de lucidez en medio de su locura. Su cerebro se mueve a saltos, a través de asociaciones de todo tipo, las cuales nos recuerdan en cierto modo a Benjy en *The Sound and the Fury* (1931). Las imágenes predominantes en esta escena son las llamas y el color rojo, ambas símbolos de la pasión. En su mente se agolpan uno tras otro recuerdos de su infancia: su tía Cora, Christophine, el jardín de Coulibri, la confrontación con Tia y, finalmente, el incendio de Coulibri. Este último recuerdo es el que provoca su decisión final:

I was outside holding my candle. Now at last I know why I was brought here and what I have to do. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage.

(WSS, pp. 155-6)

Sin embargo, el final no es totalmente pesimista. Recordemos que el fuego y la luz simbolizan a Antoinette mientras que, en este momento, Rochester está simbolizado por el frío y la oscuridad. Pues bien, a pesar de todo, Rochester no consigue destruirla por completo. Incluso en Inglaterra, ella conserva su pasión y no pierde los recuerdos que la sustentan. Ella acaba su vida afirmando el valor del calor y la luz contra los de la oscuridad. La escena concluye con la contraposición de términos opuestos (light-dark), pero estamos seguros de que ella iluminará ese «dark-passage» con el fuego de su pasión.

Al principio del presente artículo he comentado que Jean Rhys suele utilizar en la mayoría de sus obras un gran número de alusiones literarias. *Jane Eyre* no fue el único modelo literario que tuvo en cuenta al escribir *Wide Sargasso Sea*. Algunos autores<sup>28</sup> mencionan paralelismos con *Othello*. Concretamente, Louis James describe la relación de Rochester y Daniel Cosway como muy similar a la

<sup>28</sup> Consúltense el artículo de Dennis Porter 'Of Heroines and Victims: Jean Rhys and *Jane Eyre*', *Massachusetts Review*, 17 (1976), pp. 540-52, concretamente la página 544, y el estudio de Louis James: *Jean Rhys* (Londres: Longman, 1978), pp. 58-60.

de Othello e Iago. Sin embargo, su hipótesis tiene pocos visos de verosimilitud: por un lado, no hay ninguna referencia explícita a *Othello* en toda la novela; por otra parte, James apunta ciertas características del temperamento de Rochester, las cuales le diferencian profundamente del noble personaje de la obra de Shakespeare. Estas características las comparte plenamente con Daniel Cosway; es esto lo que le lleva a creer su testimonio y no el de su esposa. Ambos personajes pueden ser calificados de «mercenarios»: Rochester se casó por la dote; Daniel pide quinientas libras a cambio de su historia. Ambos también están obsesionados con la pureza racial y comparten una inflexible actitud ante este tema. Como se ve, todas estas características no pueden aplicarse a Othello. Por lo tanto, podría decirse que el único —y débil— paralelismo con la obra de Shakespeare es que la confesión de Daniel incita a Rochester a tomar su decisión fatal con respecto a su mujer. Además, tampoco se puede afirmar que la historia de Daniel sea la desencadenante de todo lo que va a suceder, ya que con anterioridad a esto Rochester comienza a desconfiar de su esposa porque no la entiende en absoluto. Por consiguiente y a la vista de todo lo expuesto, considero que los paralelismos con *Othello* carecen de toda importancia en la estructura de la obra.

Lo que sí resulta sorprendente es que en toda la bibliografía consultada no haya encontrado la más mínima referencia a lo que considero como el modelo literario más importante después de *Jane Eyre*. Concretamente, me estoy refiriendo a otra obra de Shakespeare: *Macbeth*. Aparecen varios temas e incluso referencias explícitas a esta obra en varios pasajes de *Wide Sargasso Sea*. No es de extrañar el que Jean Rhys recurriera a esta obra, ya que la *imagery* de ambos textos coincide en determinados aspectos. En primer lugar, tras el análisis del lenguaje figurativo, habrá quedado claro que la luz representa a la vida y a todos los valores positivos mientras que la oscuridad es un símbolo de la maldad y la muerte. Del mismo modo, a medida que la novela avanza, van desapareciendo las imágenes pertenecientes al primer campo semántico, las cuales van siendo sustituidas progresivamente por elementos del campo contrario. Este proceso es similar al que se desarrolla en *Macbeth*, en donde abundan las imágenes relativas a la noche y a la oscuridad<sup>29</sup>. Todo aquél que haya ya leído la obra recordará las dos terribles invocaciones a la noche:

Come, thick Night,  
And pall thee in the dunnest smoke of Hell,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor Heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry, «Hold, hold!»

Come, seeling Night,  
Scarf up the tender eye of pitiful Day,  
And, with thy bloody and invisible hand,

<sup>29</sup> Para lo referente a la *imagery* en *Macbeth*, vid. el estudio que hace Caroline Spurgeon del tema en su obra *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Londres: Cambridge University Press, 1935), pp. 324-35.

Cancel, and tear to pieces, that great bond  
Which keeps me pale!<sup>30</sup>

Asociadas a veces con estas imágenes se encuentran abundantes referencias a las llamadas aves de mal agüero. Estas suelen aparecer antes de que ocurra algún hecho fatal. Lo mismo puede decirse de la utilización simbólica de estos animales en *Wide Sargasso Sea*: su presencia nos anuncia alguna futura desgracia. He aquí algunas de las impresiones de Rochester a lo largo de su viaje durante la luna de miel:

We mounted, turned a corner and the village was out of sight. A cock crowed loudly and I remembered the night before which we had spent in the town. Antoinette had a room to herself, she was exhausted. I lay awake listening to cocks crowing all night. (...)

It was getting cooler. A bird whistled, a long sad note. «What bird is that?» She was too far ahead and did not hear me. The bird whistled again. A mountain bird. Shrill and sweet. A very lonely sound.

(WSS, pp. 58-59)

Las continuas referencias al sueño y a su poder curativo son otros de los elementos estructurales de los que participan tanto *Macbeth* como *Wide Sargasso Sea*. Macbeth pierde el sueño como castigo por las atrocidades que ha cometido, en especial por haber asesinado a su rey y pariente Duncan mientras éste dormía. Del mismo modo, tras conseguir la aniquilación de la personalidad de Antoinette, la conciencia de Rochester hace que éste no puede conciliar el sueño.

All wish to sleep had left me. I walked up and down the room and felt the blood tingle in my finger-tips. It ran up my arms and reached my heart, which began to beat very fast. I spoke aloud as I walked. I spoke the letter I meant to write.

(...) All the time I was writing this letter a cock crowed persistently outside.

(WSS, pp. 133-4)<sup>31</sup>

Por último, hay una evidente referencia explícita a *Macbeth* en un determinado pasaje de *Wide Sargasso Sea*. El texto citado es la famosa descripción de la Compasión que Shakespeare pone en boca de Macbeth:

<sup>30</sup> *Macbeth*, I, 5, 50-54 y III, 2, 46-50, respectivamente. Todas las citas provienen de la edición de la serie *The Arden Shakespeare: William Shakespeare: Macbeth*, edited by Kenneth Muir (Londres: Methuen, 1982).

<sup>31</sup> Jean Rhys vuelve a tocar el tema del sueño con claras referencias a la obra de Shakespeare en un relato corto titulado «The Insect World». Dicho relato fue publicado en su libro *Sleep It Off Lady*, Harmondsworth: Penguin Books, 1981 (1976). Este es el texto al que me refiero (p. 135):

Blissful sleep, lovely sleep, she never got enough of it... (...) A heavy sleeper, you might call her, except that her breathing was noiseless and shallow and that she lay so still, without tossing or turning. And then *She (who?) sent the gentle sleep from Heaven that slid into my soul. Sleep, Nature's sweet, something-or-the-other. The sleep that knits up the ravelled...*

Las referencias corresponden a *Macbeth*, II, 2, 34-39 y a *The Second Part of King Henry IV*, III, 1, 5-8. Las cursivas están en el texto original.

And Pity, like a naked new-born babe,  
 Striding the blast, or heaven's Cherubins, hors'd  
 Upon the sightless couriers of the air,  
 Shall blow the horrid deed in every eye,  
 That tears shall drown the wind<sup>32</sup>.

Mediante una asociación de palabras, Rochester recuerda estos versos en un momento en el que necesita la compasión de alguien. El se encuentra desesperado; su mujer se ha vuelto local. Es ahora cuando él decide volver a Europa puesto que odia todo lo que le rodea en ese mundo extraño que no llega a comprender:

The **hurricane** months are not so far away, I thought, and saw that tree strike its roots deeper, making ready to fight the **wind**. Useless. (...) Howling, shrieking, laughing the wild **blast** passes. (...) Yet I think of my revenge and **hurricanes**. Words rush through my head (deeds too). Words. **Pity** is one of them. It gives me no rest.

**Pity like a naked new-born babe striding the blast.**

I read that long ago when I was young. (...)

**Pity**. Is there none for me? Tied to a lunatic for life-a drunken lying lunatic-gone her mother's way.

(...) (There is a cold **wind** blowing now-a cold **wind**. Does it carry the **babe born to stride the blast of hurricanes?**)

(WSS, pp. 135-6)<sup>33</sup>

En resumen, éstos son todos los elementos estructurales de *Macbeth* que aparecen en *Wide Sargasso Sea*. Como ha podido verse, la inclusión de dichos elementos es intencionada por parte de la autora y muestra que tenía, además de *Jane Eyre*, otros modelos literarios en mente a la hora de escribir esta novela. Su inclusión introduce elementos nuevos o bien reitera los ya existentes.

A modo de conclusión, en las líneas que siguen trataremos de enlazar algunos cabos sueltos que hubieran podido quedar en este estudio de *Wide Sargasso Sea*. En concreto, me referiré a dos cuestiones primordiales, una de las cuales ha sido ya anunciada con anterioridad. La primera versará sobre algunas de las alteraciones de la historia de *Jane Eyre* que Jean Rhys realizó al escribir su novela. La segunda tratará de examinar el puesto que ocupa *Wide Sargasso Sea* dentro de la producción literaria de Jean Rhys.

Ya hemos comentado algunas de las alteraciones que hizo Jean Rhys con respecto a la historia original. Igualmente hemos visto que no pueden atribuirse a errores o inconsistencias por parte de la autora, sino que son deliberadas con el fin de que encajen mejor en la estructura narrativa. Aparte de las ya señaladas, existen otras alteraciones semejantes. Por ejemplo, algunos parentescos son cambiados y, de este modo, Mr. Mason es el padastro de Antoinette y no su verdade-

<sup>32</sup> *Macbeth*, I, 7, 21-25.

<sup>33</sup> Las palabras en negrita muestran la asociación que hace Rochester en su mente cuando recuerda los versos. Este pasaje, a su vez, se corresponde con la descripción del momento en el que Rochester intentó suicidarse pero no lo hizo debido a la llegada de «a sweet wind from Europe». Vid. *Jane Eyre*, pp. 335-6.

ro padre. Por otra parte, la madre y el hermano de Antoinette mueren antes de que ésta se case. Sin embargo, de acuerdo con el testimonio de Rochester en *Jane Eyre* éstos estaban vivos en tal momento:

My bried's mother I had never seen: I understood she was dead. The honeymoon over, I learned my mistake; she was only mad, and shut up in a lunatic asylum. There was a younger brother, too-a complete dumb idiot<sup>34</sup>.

No obstante, a la vista de todo lo expuesto, puede concluirse que la mayoría de las alteraciones en el texto carecen de especial importancia porque en una primera lectura pasan completamente desapercibidas y, además, no afectan a la estructura narrativa. Las dos únicas alteraciones de importancia son las relativas a la fecha y al nombre de la protagonista. La primera ya ha sido ampliamente comentada. En cuanto a la segunda, baste decir que el cambio de nombre es esencial para los planes de la autora, puesto que con él se indica el comienzo del proceso mediante el cual ella pierde su personalidad. Tal hecho será el que le conduzca a su destino fatal e inexorable.

En lo concerniente a la segunda cuestión que vamos a analizar, a primera vista puede resultar bastante arduo al situar *Wide Sargasso Sea* dentro de la producción novelística de Jean Rhys. Especialmente porque, a excepción de esta obra, todas sus demás novelas y relatos cortos se sitúan en un período que va desde comienzos de siglo hasta la época contemporánea. *Wide Sargasso Sea* es la única de sus novelas que transcurre a mediados del siglo XIX. Es también diferente en cuanto que toma su fuente de inspiración en una novela anterior. Ahora bien, estas circunstancias diferenciadoras no son óbice para que la novela no encaje plenamente dentro de los moldes de la obra de Jean Rhys. *Wide Sargasso Sea* comparte con las demás novelas la mayoría de los rasgos que caracterizan el estilo de su autora. En primer lugar, puede afirmarse que todas sus novelas se centran en torno a un tema muy querido por los escritores victorianos, pero que en Jean Rhys es tratado desde una perspectiva totalmente contemporánea. Me refiero al tema de la *fallen woman*. Todas las protagonistas femeninas de sus novelas responden a unas determinadas características psicológicas: son mujeres jóvenes, algo inseguras y que sufren constantemente a manos de los hombres porque son éstos los que controlan el poder económico. Normalmente su infancia suele desarrollarse en un clima cálido y agradable mientras que su inseguridad y alienación con respecto al mundo adulto tiene lugar en la mayoría de los casos en un clima frío. Como puede comprobarse, todas estas características encajan en el caso de Antoinette. No obstante, aunque todas las protagonistas respondan a un determinado tipo psicológico, cada una de ellas conserva su propia personalidad. Por eso, hay que tener cuidado con generalizaciones tan peligrosas como la de Elgin W. Mellown cuando describe a Antoinette como «a frustrated nymphomaniac» o considera que «the Rhys woman may be a mistress in name, but in fact she is

<sup>34</sup> *Jane Eyre*, p. 333.



always a victim of love because she is at the mercy of *her uncontrollable desires*»<sup>35</sup>.

Dos rasgos caracterizan a la mayoría de los personajes femeninos de Jean Rhys. Por una parte, estas mujeres suelen considerarse como muñecas en manos de los hombres. Palabras como *puppet* y *doll* aparecen repetidamente en sus novelas y también, por supuesto, en *Wide Sargasso Sea*. Véanse algunos ejemplos:

She had felt like a marionette, as though something outside her were jerking strings that forced her to scream and strike.

(*Quartet*, p. 82)

I would feel as if I were drugged, sitting there, watching those damned dolls, thinking what a success they would have made of their lives if they had been women. Satin skin, silk hair, velvet eyes, sawdust heart-all complete.

(*Good Morning, Midnight*, p. 16)

I could see Antoinette stretched on the bed quite still. Like a doll. Even when she threatened me with the bottle she had a marionette quality.

(*WSS*, p. 123)

Es el nombre de Antoinette en parte el que le sugiere a Rochester tales connotaciones:

«She tell me in the middle of all this you start calling her names. Marionette. Some word wo».

«Yes, I remember, I did».

(*Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta*)

«That word mean doll, eh? Because she don't speak. You want to force her to cry and to speak».

(*WSS*, p. 127)

El otro rasgo que comparten las protagonistas es que, al sentirse tan inseguras, suelen mirarse con frecuencia en un espejo para ver si su personalidad ha cambiado. Los espejos desempeñan un papel muy importante en *Wide Sargasso Sea*. Tanto Antoinette como su madre suelen contemplar su imagen en el espejo. Recordemos también que, en el episodio anteriormente citado de la confrontación entre Antoinette y Tia, al verse una frente a la otra, Antoinette comenta el hecho con las palabras «like in a looking-glass». En su encierro de Thornfield es ella misma quien relaciona la carencia de un espejo donde poder verse con la pérdida de su identidad:

Names matter, like when he wouldn't call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass.

There is no looking-glass here and I don't know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us-hard, cold and

<sup>35</sup> Mellown, Op. cit. Ambas citas están en la p. 124. Las cursivas son mías.

misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I?  
(WSS, p. 147)<sup>36</sup>

Con todo, y a pesar de los rasgos que comparten las novelas, *Wide Sargasso Sea* representa un avance con respecto al resto de la producción novelística de Jean Rhys. Antoinette y Rochester se cuentan entre los personajes más complejos que haya creado la escritora. Además, al cargar la responsabilidad de los hechos sobre la sociedad y no sobre los hombres en concreto, Jean Rhys elimina de su obra posterior una visión algo simplista de las relaciones entre los sexos que le había llevado a colocar todas las responsabilidades en uno solo de los bandos. A partir de *Wide Sargasso Sea*, los hombres y las mujeres son descritos por la autora con el mismo grado de intensidad.



<sup>36</sup> Para quien desee ver algunos textos representativos en sus otras obras, cf. los siguientes pasajes: *After Leaving Mr. Mackenzie*, Harmondsworth: Penguin Books, 1982 (1930), p. 75; «Let Them Call It Jazz», p. 60; «Outside the Machine», p. 89. Estos dos relatos cortos aparecen en el volumen publicado con el título *Tigers Are Better-Looking* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968).