

Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea*

Rosa María García Rayego
Universidad Complutense

ABSTRACT

This paper introduces Jean Rhys's fiction and surveys the circumstances of the edition and reception given to her work. Later, it concentrates on point of view in her novels as the most important technical device Rhys uses in order to achieve the atmosphere of «humiliation and victimization» that pervades her fiction. It goes on reviewing some aspects concerning point of view in her novels of the thirties and finally it focuses on *Wide Sargasso Sea*.

Wide Sargasso Sea, the last of Rhys's novel, shows a more extended treatment of male/female relationships achieved through a better-controlled and much more distanced point of view.

La obra novelística que Jean Rhys (1894-1979) nos presenta está diseñada teniendo como trasfondo su autobiografía: cinco novelas en las que, aparentemente, sólo cambia el nombre de la protagonista: *Quartet* (*Postures* en la edición original inglesa) (1928), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930), *Voyage in The Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939) y, casi treinta años más tarde, *Wide Sargasso Sea* (1966), recreación esta última de *Jane Eyre* desde el punto de vista de Bertha Rochester.¹

Jean Rhys no publicó nada durante más de veinte años (1939-1966) y sus novelas del período de entreguerras no fueron reeditadas. Con la publicación de *Wide Sargasso Sea* en 1966 —galardonada con el «W. H. Smith Award» y con el «Arts Council of Great Britain Award for Writers» en 1967—² el interés por Jean Rhys se ha visto constantemente acrecentado. A partir de 1966 todas sus novelas fueron reeditadas por André Deutsch. Asimismo, parte de los relatos agrupados bajo el título de *The Left Bank and Other Stories* —que habían sido publicados en 1927—³ fueron incluidos, junto con otras historias breves de la autora, en *Tigers Are Better-Looking* y editados en 1968⁴ y, finalmente, en 1976 apareció una nueva colección de historias breves, *Sleep it Off, Lady*, publicada como las anteriores por André Deutsch.⁵ En 1979 y publicado por Harper and Row, se editó póstumamente el primer e inacabado intento por parte de Jean Rhys de llevar a cabo su autobiografía: *Smile Please: An Unfinished Autobiography*;⁶ y, finalmente, varias de las cartas personales de la autora fueron editadas, también póstumamente, en 1984 por Francis Wyndham y Diana Melly, *Jean Rhys Letters: 1931-1966* y publicadas por André Deutsch.⁷

La reedición en Estados Unidos de *Good Morning, Midnight* en 1974 dio ocasión a que el crítico Albert Alvarez admitiese públicamente a Jean Rhys como «The best living English novelist.»⁸ Lo cierto es que, de acuerdo o no con esta afirmación, el interés por Jean Rhys ha ido en aumento, contribuyendo el pronunciamiento de A. Alvarez a consolidar definitivamente el reconocimiento de esta autora en el ámbito literario angloamericano.

Jean Rhys no fue, sin embargo, una novelista que gozase de prestigio y reconocimiento en su tiempo, ya que desde 1927, fecha de publicación de *The Left Bank and Other Stories*, hubieron de pasar cuarenta años para que fuese reconocida públicamente su calidad literaria. Varios han sido los intentos por explicar la falta de recepción que tuvieron sus obras cuando fueron publicadas durante los años treinta. El crítico Francis Wyndham afirmó que Jean Rhys no pudo ser apreciada en su tiempo, ya que sus novelas: «. . . were ahead of their age, both in spirit and in style.»⁹ Heidemarie Ganner alega que la falta de recepción de las cuatro primeras novelas de Jean Rhys estriba fundamentalmente en su temática: todas ellas tienen como protagonistas a mujeres frágiles, que carecen de medios económicos, que se sienten amenazadas en las metrópolis europeas de París y Londres y que, expuestas al control masculino, sufren un amargo y triste destino. Era explicable la falta de inclinación del público lector a aceptar las situaciones descritas por Jean Rhys, en un período como el de entreguerras, ya de por sí suficientemente sombrío y crítico.¹⁰

Thomas F. Staley apunta que la ficción de Jean Rhys refleja unos valores y actitudes ante la vida que se oponen a los más prestigiados valores de su momento; en toda su obra hay un desafío implícito al entramado moral y público que gobierna la sociedad; y, por último, su actitud ante la raza, clases sociales y mundo burgués, del que sus personajes femeninos son víctimas, es el de una persona «desplazada.»¹¹ Efectivamente, las protagonistas de la ficción de Jean Rhys aparecen siempre como mujeres desprotegidas, económicamente insolventes, marginadas socialmente y tan a la deriva que, lejos de diseñar un panorama convencional, contribuyen a lo que es en Rhys una visión realista de la vida, visión que pone la técnica impresionista al servicio de una realidad que nos atreveríamos a calificar de sórdida.

Ninguna de sus contemporáneas británicas describe como ella a mujeres tan económicamente indigentes, tan carentes de posición, expuestas a constantes dependencias y humillaciones por parte del entramado social, sujeto siempre, en la ficción de Rhys, al control masculino. Las novelas de Jean Rhys constituyen un estudio de la indefensión personal de sus personajes femeninos centrales en un mundo totalmente dominado por los hombres, detentores siempre del poder económico que les confiere la capacidad de «usar» y «rechazar» a los personajes femeninos, que pertenecen, todos ellos, al grupo de los «insulted and injured.»¹²

La humillación y victimización de los personajes femeninos centrales se convierte, así, en tema primordial en la ficción de Jean Rhys. Y ya ha sido resaltado con acierto por Marsha Cummins cómo el recurso técnico, para reforzar este constante sentimiento de humillación y victimización, reside en la técnica del punto de vista: el lector sigue los intentos de las protagonistas para crearse un lugar y espacio propios pero, mediante «breaks in the angle of vision,» se hace cargo de la condena de la sociedad hacia aquéllas. El efecto que este «doble foco» proporciona es un constante sentimiento de humillación para el lector que, habiéndose identificado con las protagonistas víctimas, se siente condenado al mirarlas ahora desde sus jueces y quedar, así, implicado en este

último punto de vista.¹³ Es la multiplicidad del punto de vista o el «cambio de foco» a otros personajes lo que nos permite asistir a una pluralidad de voces narrativas y, por tanto, a una confrontación de visiones que se alternan.

El empleo de la tercera persona en *Quartet* y *After Leaving Mr. Mackenzie* posibilita, según M. Cummins, el efecto del «doble foco.» Pero, mientras en *Quartet* el cambio de foco proporciona puntos de vista esquemáticos y fortalece con ello el punto de vista de la protagonista Marya Zelli, en *After Leaving Mr Mackenzie*, el cambio de foco a otros personajes es más dilatado, ocupando en ocasiones capítulos enteros. El resultado es que Julia Martin, personaje central, queda más distanciado de la autora, y esto hace que esta novela sea técnicamente superior a *Quartet*, en lo que se refiere al control del punto de vista.¹⁴ Elgin W. Mellown ha criticado la primera novela de Jean Rhys *Quartet*, por lo que llama:

... a failure to control the point of view . . . Rhys's point of view is so patently that of the main female character and so biased in her favour that the abrupt shifts into the thoughts of another character—often the one against the heroine is reacting—destroy the continuity of the narrative and weaken its psychological verosimilitude.¹⁵

La crítica ha sido unánime al destacar la superioridad técnica del punto de vista de la novela que sigue a *Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie*. En ésta

... the shifting point of view . . . not only accommodates the unfolding of a relationship, [but] it inaugurates and sustains the entire dramatic situation.¹⁶

Voyage in the Dark—tercera novela de Rhys— ha sido catalogada por Thomas F. Staley de «enormemente significativa»¹⁷ en lo que respecta al desarrollo y evolución de la técnica narrativa de Rhys. Es la primera novela en la que la autora abandona el punto de vista de la tercera persona en favor de la primera. El punto de vista de la primera persona narrativa es esencial en cuanto al favorable impacto causado por las revelaciones personales del personaje central—Anna Morgan—, al tiempo que acomoda la inserción de los recuerdos de la infancia de la misma por medio del «flash-back.»

El empleo de la primera persona en *Good Morning, Midnight*—última novela de Rhys de los años treinta— transmite la idea de un mundo sin omnisciencia, donde la visión de la protagonista, Sasha Jansen—narrador principal y personaje central—, es limitada: «Sasha Jansen, is a mature person who understands that her point of view is shaped by expectation of continued humiliation and defeat. . . .»¹⁸ Aun cuando se ha señalado «the far greater authorial control»¹⁹ del punto de vista en *Good Morning, Midnight* con respecto a las anteriores novelas, será sin duda *Wide Sargasso Sea* la que presente un mayor dominio de la técnica del punto de vista.

Aunque, como ya hemos indicado, la fecha de publicación de *Wide Sargasso Sea* es 1966, Jean Rhys había previsto darla por finalizada hacia 1957.²⁰ Hubieron de pasar aún nueve años, para que se completara la novela de proceso más largo y elaborado de todas las de su autora. La causa más importante del retraso se debió, fundamentalmente, a la elección del adecuado punto de vista: Rhys insertó diferentes puntos de vista y experimentó constantemente con ellos, pero ninguna de las soluciones parecía satisfacerle:

But I have got a plausible story and a plausible way of telling it I hope. I see it in three parts, in each part a different character speaks—but I am trying to make the whole

smooth and inevitably naturally. Part I and II the West Indies in the 1840's. Part III England Grace Poole, the nurse or keeper speaking.²¹

A propósito de estas dificultades en relación al punto de vista, Rhys escribe el 4 de mayo de 1959:

It can be done 3 ways. (1) straight. Childhood, Marriage, Finale told in 1st person. Or it can be done (2) man's point of view (3) Woman's ditto in 1st person. Or it can be told in the third person with the writer as the Almighty.²²

Las cartas (*Jean Rhys: Letters 1931-1966*) nos siguen informando del doloroso esfuerzo realizado por Rhys para encontrar el adecuado punto de vista a esta historia:

The book has been written three times . . . At first the «I» was the Creole girl who became Mr. Rochester's first wife. But she was obscure —her way of telling things I mean— more obscure than I dare to be and all on one note. For she is mad. Then I tried the Keeper Mrs. Poole as the «I.» The Best idea technically for she saw and heard more. It could be done. But she wouldn't come to life. I wasn't even sure how she'd talk or think. So now I have two «I's» Mr. Rochester and his wife.²³

Por el testimonio de la propia Rhys comprobamos que, efectivamente, y como Cheryl L. Brown ha señalado:

What complicates *Wide Sargasso Sea*, then, is not its relationship to Brontë's earlier work, but, rather, how Rhys chooses to tell Bertha's story.²⁴

La novela quedaría finalmente estructurada en tres partes. La parte I (pp. 15-51) está narrada por Antoinette Cosway y se concentra en sus años de formación. La parte II (pp. 55-142), narrada desde el punto de vista de Edward Rochester, aunque con intervenciones de Antoinette (pp. 89-98), ofrece breves escenas del compromiso y matrimonio de ambos y se concentra en su luna de miel. La parte III (pp. 145-56) retorna al punto de vista de Antoinette, a excepción del comienzo de la misma, contada desde la perspectiva de Grace Poole. La novela, situada en 1830-40, está ambientada en las Indias occidentales a excepción de la parte III, que presenta el encarcelamiento de Antoinette en Thornfield Hall, Inglaterra.

La parte I, como ya hemos apuntado, narrada íntegramente por Antoinette Cosway, da cuenta de sus orígenes y formación: Antoinette es una semi-criolla, de padre escocés y madre criolla, educada en el mundo colonial. Su perspectiva narrativa presenta un mundo dividido en dos claros extremos: por un lado, el mundo propiamente caribeño, cuyo «setting» queda asociado a la naturaleza en su estado más salvaje y a las ciudades y entornos típicamente selváticos —Coulibri, Granbois y Nelson's Rest—, y, por otro lado, el mundo civilizado asociado —en la visión de Antoinette— al mundo colonial. Antoinette, como se deduce del texto mismo, desea pertenecer al mundo nativo: «I love it [The West Indies] more than anything in the world. As if it were a person. More than a person.»²⁵ Así se define por el mundo en que nació —el de las Indias occidentales—: «This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay» (p. 90).

Sin embargo, la tensión entre dos culturas, colonial y caribeña, que cristaliza en el personaje de Antoinette, viene a dividir tajantemente ambas: así, la revuelta de los

aborígenes, que acaba con la hacienda familiar de Coulibri, que provoca la locura de la madre de Antoinette y que origina el dramático enfrentamiento de Antoinette con su amiga negra Tia, encarna el conflicto cultural existente, que hace imposible la comunicación entre ambos mundos, y supone, ya en esta primera parte, un preludio de la conflictividad posterior entre Antoinette y E. Rochester.

Aunque no de forma tan detallada, la parte II —narrada desde el punto de vista de E. Rochester— sitúa los orígenes de éste: hijo menor de una familia inglesa, es enviado a las Indias Occidentales, en busca de una esposa, o mejor dicho, en busca de una dote, que le permita mejorar su frágil posición. Desorientado y fuera de lugar en el entorno caribeño, la perspectiva de Rochester expresa su falta de identificación e incapacidad de comprensión ante lo que le rodea:

It was all very brightly coloured, very strange, but it meant nothing to me. Nor did she, the girl I was to marry (p. 64).

El punto de vista de Rochester, que presenta el «setting» como algo hostil y amenazador, contrasta con el de Antoinette, que «enjoyed a profound, indeed pantheistic relationship with the landscape.»²⁶ De este modo, el «setting» funciona como catalizador de la tensión de fuerzas que juegan en cada uno de los personajes:

«Is it true,» she [Antoinette] said, «that England is like a dream? Because one of my friends who married an Englishman wrote and told me so. She said this place London is like a cold dark dream sometimes. I want to wake up.»

«Well,» I answered annoyed, «that is precisely how your beautiful island seems to me quite unreal and like a dream.»

«But how can rivers and mountains and the sea be unreal?»

«And how can millions of people, their houses and their streets be unreal?»
(p. 67).

Los puntos de vista de Antoinette y Rochester se convierten en antagonistas. Cada uno se aferra a la validez de su perspectiva de la realidad en oposición directa a la del otro. Así, la confrontación entre ambos puntos de vista representa, simbólicamente, una confrontación entre dos mundos irreconciliables.

El distanciamiento entre Rochester y Antoinette culmina cuando, en la parte II de la novela, aquél admite de Daniel Cosway la sugerencia relativa a la perversión sexual de su mujer, así como a la incipiente locura de ésta, producto de una tara materna (pp. 100-104). Esta información refuerza la perspectiva de rechazo de Rochester hacia Antoinette y hacia el mundo que ésta simboliza. Se introduce a continuación en la narración un punto de vista que intenta mediar entre los dos opuestos: Christophine, la sirvienta negra, intenta reconciliar ambas perspectivas (pp. 123-33). Sin embargo, Rochester no acepta esta mediación y siente la creciente necesidad de destruir a Antoinette, queriendo imponer su código, su cultura y sus valores a todo cuanto le rodea: «he is . . . so convinced of his 'higher level of feeling' and intelligence that he can see no other point of view.»²⁷

La parte III de la novela se cierra cuando Rochester, incapaz de aprehender la complejidad y el sentido del universo de Antoinette, decide abandonar la isla y regresar a Inglaterra, llevando consigo a su mujer. La parte III es introducida por un nuevo punto de vista, el de Grace Poole, encargada de cuidar a Antoinette, enloquecida y encerrada por Rochester en Thornfield Hall (Inglaterra). Es en este punto de la

narración donde la novela entronca directamente con *Jane Eyre*: la situación de encierro y locura de Antoinette, así como el desenlace de la novela —tras prender fuego a la mansión, Antoinette se arroja por la ventana— coinciden con el destino de Bertha Rochester. Así, aunque escrita más de un siglo después, *Wide Sargasso Sea* viene a constituirse en una «postdated prequel»²⁸ de la novela de Charlotte Brontë.

La creación de tres personajes narradores distintos, así como el mayor distanciamiento de la autora con respecto de los mismos, marcan la diferencia formal más importante de esta novela con las anteriores de Rhys. El punto de vista, que permite apreciar la confrontación entre dos culturas, constituye el mayor logro de Rhys en esta novela. Si las anteriores novelas de los años treinta se caracterizaban por un punto de vista localizado primordialmente en un personaje femenino central, esta última se distingue por lograr la presentación de tres conciencias separadas.

La aportación que, en lo relativo al punto de vista, supone *Wide Sargasso Sea* puede resumirse en que éste se amplía en un doble sentido: por un lado, se incluye por primera vez en la novelística de Jean Rhys el tratamiento más en profundidad del punto de vista masculino, que viene a enriquecer el tema de la desigualdad entre los dos sexos, tema éste central en la ficción de Rhys; por otro lado, la confrontación entre los puntos de vista de los dos protagonistas de la novela (Antoinette y Rochester) no se reduce a una oposición entre dos perspectivas particulares, sino que se proyecta y se hace extensiva a la confrontación entre dos perspectivas socio-culturales. Podemos concluir, por tanto, que en *Wide Sargasso Sea* el dominio del punto de vista se convierte en la pieza técnica clave, sobre la que gira toda la novela.

Notas

1. Jean Rhys, *Quartet* (London: Chatto and Windus, 1928), publicado con el título de *Postures*; Jean Rhys, *After Leaving Mr. Mackenzie* (London: Jonathan Cape, 1930); Jean Rhys, *Voyage in The Dark* (London: Constable, 1934); Jean Rhys, *Good Morning, Midnight* (London: Constable, 1939); Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (London: André Deutsch, 1966).

2. Véase Francis Wyndham, «Introduction» a *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth: Penguin, 1968).

3. Jean Rhys, *The Left Bank and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1927).

4. Jean Rhys, *Tigers Are Better-Looking* (London: André Deutsch, 1968).

5. Jean Rhys, *Sleep It Off, Lady* (London: André Deutsch, 1976).

6. Jean Rhys, *Smile Please: An Unfinished Autobiography* (London: André Deutsch, 1979).

7. F. Wyndham y D. Melly, eds., *Jean Rhys's Letters: 1931-1966* (London: André Deutsch, 1984).

8. Albert Alvarez, «The Best Living English Novelist,» *The New York Times Review*, 17 (March, 1974).

9. Francis Wyndham, «Introduction» a *Wide Sargasso Sea*, p. 9.

10. Heidemarie Ganner, «Jean Rhys: Eine Studie zur Rezeption ihres Werkes,» *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 55-65; p. 56.

11. Thomas, F. Staley, *Jean Rhys: A Critical Study* (London: The MacMillan Press, 1979), pp. 1-2.

12. Frank Baldanza, «Jean Rhys: On Insult and Injury,» *Studies on The Literary Imagination*, 11, 2 (1978), 55-65.

13. Marsha Cummins, «Point of View in The Novels of Jean Rhys: The Effect of a Double Focus,» *World Literature Written in English* (1984), pp. 359-73.

14. *Ibidem*, pp. 363-64.
15. Elgin Mellow, «Character and Themes in The Novels of Jean Rhys,» *Contemporary Literature*, 13 (1972), 470.
16. Thomas, F. Staley, *op. cit.*, p. 77.
17. *Ibidem*, p. 61.
18. Marsha Cummins, *op. cit.*, p. 367.
19. *Ibidem*.
20. F. Wyndham y D. Melly, eds. *Jean Rhys Letters: 1933-1966*, p. 143.
21. *Ibidem*, p. 154.
22. *Ibidem*, p. 162.
23. *Ibidem*, p. 172.
24. Cheryl Brown, «Jean Rhys's Recent Fiction: Humane Development in *Wide Sargasso Sea*,» en Cheryl Brown y Karen Olson, eds., *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose* (London: Scarecrow Press, 1978), pp. 291-299, p. 291.
25. Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth: Penguin, 1987), p. 74; en adelante, las páginas correspondientes a *Wide Sargasso Sea* que aparecen al lado del texto, se referirán a la edición ahora reseñada.
26. Louis James, *Jean Rhys* (London: Longman, 1978), pp. 52-53.
27. Thomas F. Staley, *op. cit.*, p. 110.
28. Elizabeth R. Baer, *The 'Pilgrimage Inward': The Quest Motif in the Fiction of Margaret Atwood, Doris Lessing, and Jean Rhys*, tesis doctoral (Indiana University, 1981), p. 76.