

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura en Letras

Directora: Prof. María Angélica Álvarez

Alumna: Blanca María Monzón Wernly

**TÍTULO: Jean Rhys: entre el sujeto histórico y el sujeto
escriturario**

Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP

Tu espíritu y tú son nuestro Mar de los Sargazos;
en estos veinte años, Londres ha dragado en ti
y barcos relucientes te dejaron esto en pago:
ideas, rumores, retazos de todo,
raras balizas de saber y opacas mercancías de valor.

“Portrait d’une femme” Ezra Pound

INDICE

1. Introducción
 - 1.1 Objeto de estudio
 - 1.2 Unidad de análisis

2. Marcos teóricos y referenciales
 - 2.1 La categoría de autor
 - 2.2 La ironía como procedimiento

3. Rhys: sujeto histórico
 - 3.1 Contexto de vanguardia
 - 3.2 Rhys y el feminismo
 - 3.3 La mujer creole
 - 3.4 La west indian

4. Rhys: sujeto textual
 - 4.1 La recuperación de la memoria colectiva
 - 4.2 La relación entre el imaginario y el poder
 - 4.3 El imaginario social y la narrativa femenina
 - 4.4 La búsqueda de “la verdad” y las versiones
 - 4.5 Reescritura y reformulación del imaginario
 - 4.6 El “patois”: la inclusión de la oralidad
 - 4.7 Murmullo y subversión
 - 4.8 Estrategias discursivas e imaginario
 - 4.9 Rhys: ¿su proyecto ideológico?

- 5 Conclusiones provisionarias

- 6 Fuentes de datos

7. Bibliografía (referida por orden de aparición)

1. Introducción

Durante el transcurso de un Seminario de Literatura Europea II, trabajamos con un corpus de textos escritos casi en su mayoría por mujeres. Un grupo de ellos pertenecientes a escritoras del siglo XIX, el otro a narradoras contemporáneas.

Uno de los textos leídos fue *Jean Eyre* de Charlotte Bröntë. La construcción de Bertha como el fantasma de la esposa “loca” de Rochester, que aparece y desaparece hasta morir, en un incendio por ella generado, logró dibujar desde su ausencia una presencia potencialmente “subversiva”. Encontrarme luego frente a *Ancho mar de los Sargazos* fue recuperar esa presencia en la reinención de la Bertha de Jean Eyre, y reconocer a través de la reescritura de esa ficción, “una reformulación en el orden de las significaciones imaginarias sociales”.

En este sentido, *Ancho mar de los Sargazos*, desafía contestatariamente la soberanía británica de personas, de espacios, de culturas y de lenguajes. Rhys reinvierte su propio mundo híbrido, desde una perspectiva de autoridad -la de sujeto escriturario- para demostrar una subjetividad a través de la puesta en escena de otros puntos de vista, de otras formas de ver, sentir, escuchar, oler... en fin, percibir el mundo, que a su vez, le sirva para diseñar una construcción cultural de significado histórico.

1.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio del presente trabajo se encuentra centrado en el proyecto de comprobar lo que podría denominarse una hipótesis tentativa de trabajo que expreso así: la biografía del sujeto empírico Jean Rhys influye intensamente en su producción literaria; en otras palabras, el sujeto histórico -empírico- intersecta al sujeto textual dando lugar a la formación de un sujeto “escriturario”, el cual se posiciona ideológicamente. En consecuencia, Rhys nos estaría proponiendo un proyecto de escritura, en tanto construirá un modelo de “antiheroína”, en oposición a las imágenes de mujer dominantes con que se manejaron los cánones de la tradición literaria del siglo XIX y XX, dado que la estructura de los espacios sociales en que se desarrollan las historias de sus personajes, resultan ser también las estructuras de los espacios sociales en que la autora está situada. Ella procede a realizar una elección centrada en el margen, lo cual le permite establecer un discurso crítico en juego continuo con la ironía y, a la vez, con el discurso poético-político. Tal discurso crítico se constituye progresivamente en paradigma de una relación de “no pertenencia cultural”. Desde este lugar los personajes estarán imposibilitados o incapacitados de integrarse a las estructuras sociales convencionales, lo que genera un desordenamiento de los saberes y consecuentemente un cambio en la historia de las representaciones. Su proyecto, “su programa de acción”, apuntaría a desmontar el imaginario social del siglo XIX al XX, con la intención de reformular el orden de las significaciones imaginarias sociales.

1.2. Unidad de análisis

Mi posición para abordar el objeto llamado literatura es el cruce de paradigmas críticos anclados en tres ejes: autor; texto; receptor. En función de esta premisa, abordaré el corpus seleccionado intersectando, en el sentido geométrico, los dos primeros modos críticos, es decir, el cruce de la biografía personal del sujeto histórico, la escritora Jean Rhys, y los textos que conforman el corpus seleccionado -Fuente de datos-: *Después de dejar al señor Mackenzie*, -1939- *Ancho mar de los Sargazos*, -1966- *Los tigres son más hermosos*, -1968-.

2. Marcos teóricos y referenciales

Dentro de los marcos teóricos dominantes para abordar la Literatura, cabe destacar, en orden cronológico, tres momentos sucesivos: durante el siglo XIX, para comprender un texto literario, la crítica se centraba en la biografía del autor; con los formalistas rusos la crítica y la teoría se ocupa sólo del texto, esto es, la pura forma. De esta posición teórica surge el estructuralismo. Después de los años setenta la crítica Literaria se centra en el receptor (post- estructuralismo- teoría de la recepción).

2.1. La categoría de autor

Uno de los problemas a enfrentar con la hipótesis anunciada, cuando se habla de la intersección de un sujeto social con un sujeto textual, es la ubicación de la figura del autor y su relación con la producción literaria. El artículo de Michel Foucault “¿Qué es un autor?” (1989) resulta fundamental para intentar una explicación al respecto: por un lado tenemos al autor, como figura del discurso (el sujeto textual que construye su ficción), por otro al autor, marcado por una formación ideológica (el sujeto social, inscripto dentro de una cultura y dentro de una historia).

La tensión entre el sujeto discursivo y el sujeto real nos remite a la pugna entre representación y construcción, realidad y lenguaje.

Los conceptos de Nietzsche en *La voluntad de dominio* (1932) se constituyeron en un axioma de la teoría literaria contemporánea: el sujeto no es algo dado sino algo inventado, proyectado; no existe antes de nuestra

invención, es una construcción epistemológica, un sistema de ideas construido históricamente. La reflexión de Foucault emerge dentro de un contexto histórico y desde allí observamos los lugares donde surge como categoría, con fuerza de institución.

Foucault, en el artículo referido, cita a Beckett: “No importa quien habla”. La cita anterior le resulta operativa a la hora de afirmar que dicha indiferencia no es una característica de los discursos, sino una “regla inmanente que se retoma sin interrupción, nunca aplicada completamente, un principio que no marca la escritura como resultado sino que la domina como práctica” (p.89).

Foucault supera desde el principio una concepción genética del autor, en tanto elude desde el título la cuestión de “¿Quién es el autor?”. Su eje de argumentación se apoya en el concepto de “nombre del autor” como dispositivo semiótico: esa es la estrategia que le posibilita alejarse de una falacia intencional y psicologista del autor como individuo empírico, para así diseñar una categoría “funcional”.

Si se recuerda la construcción de la identidad ficcional de Jean Rhys, que se tratará más adelante, se podrá inferir que el nombre de la autora en este caso es la bisagra que posibilita un doble juego entre dos sistemas de lógicas antagónicas: realidad y discurso, existencia y escritura, vida y obra.

La enunciación del nombre propio da lugar al acontecimiento discursivo como tal, ya que éste se sitúa en el borde del sistema lingüístico, y se constituye en doblemente indescifrable. Esa posición fronteriza se sostiene como función histórica. La función autor, para Foucault, es “el resultado de una operación compleja que construye cierto ser de razón que se llama autor como el lugar originario de la escritura” (p.89). Sin embargo se detiene en su naturaleza variable y considera ciertas reglas de construcción del autor: “ el autor es definido como cierto nivel constante de

valor; como cierto campo de coherencia conceptual, como unidad estilística o como un momento histórico definido y punto de encuentro de cierto número de acontecimientos”.(p.98) Ahora bien, si el autor es una función interna al propio texto, bucear dentro de los efectos que la escritura nos produce, nos puede reenviar al sujeto real, a la práctica social de la escritura, a la recepción, etcétera. Esto se produce porque el texto “siempre lleva en sí mismo cierto número de signos que reenvían al locutor real y a las coordenadas espacio- temporales de su discurso” (p.98). El autor, según Foucault, no es ni un reflejo genético de una biografía, ni una ilusión referencial sino que surge de cruces lingüísticos, culturales, de una ideología literaria y de un proyecto creador articulado verbalmente. Ahí es donde se anuda una circunstancia histórica con una identidad social: el lugar de la enunciación, donde una subjetividad se estructura, dentro de los discursos disponibles de una cultura, la que aparece sujeta a las convenciones y a las instituciones. Siguiendo a Foucault, ahora con su texto *Las palabras y las cosas* (1985), donde se sostiene que “...el pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal, es en sí mismo una acción, un acto peligroso.” Lo anterior, aplicado a Rhys, revelaría que la autora también “actúa” sobre la “realidad” mediante su escritura y, por ende, sobre su vida. En *La arqueología del saber* (1999), el filósofo enuncia que una práctica discursiva no es un modo de expresión mediante la cual un individuo formula una idea, un proyecto o un anhelo, sino “...un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el espacio y en el tiempo que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada ”(p.198). El discurso, según Foucault, sería lo que tiende a prescribir y a describir las llamadas prácticas; transmite la norma, la regla, regula y manifiesta un poder disciplinario, pero en movimiento, en tensión. El discurso, en todo caso,

operaría como vehículo de una disciplina, síntesis de poder y discurso, aunque no se trata, desde esta perspectiva, de un poder absoluto, sino como fuerzas que operan a través de las reglas del discurso, puesto que discurso sería toda práctica social y la escritura es una de ellas. Por otra parte, el mismo pensador, en el mismo texto, escribe acerca de las reglas de formación del discurso. Ellas establecen las condiciones de existencia, de conservación, pero también de modificación y desaparición y, en consecuencia definirían el discurso como un conjunto de secuencias de signos -en el sentido lingüístico-, en tanto enunciados, aunque al discurso se le puede descubrir regularidades, reglas y leyes a las que está sometido, por ejemplo, formas, conceptos y temas. Para Foucault, en el citado texto *La arqueología del saber*, una formación discursiva, es

definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamiento, transformaciones) se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva*. [...] Se llamarán reglas de formación las condiciones a que están sometidos los elementos de esa repartición. (p.62).

El discurso, entonces, se conformaría mediante un grupo de enunciados que dependen de la misma formación discursiva, ya que se constituiría por un número limitado de los referidos enunciados, pero descartando toda noción de discurso como “algo” ideal e intemporal, porque, retomando ahora *El orden del discurso*, resulta bastante claro que Foucault piensa el discurso en tanto emergencia, aunque siempre desde una perspectiva histórica, no estructural, puesto que se centra en rupturas y discontinuidades, esto es, en el “acontecimiento” tal como lo entiende Gilles Deleuze en su libro *Lógica del sentido* (1989). El acontecimiento, el verdadero decir, amenazado,

cuestionado por el discurso que se satisface en lo dicho, es un decir activo, un discurso en acto, en acción, un constructor provisorio de la llamada realidad. En este sentido también opera, siguiendo la conjetura inicial, el sujeto empírico y el sujeto escriturario llamado Rhys.

Para resumir el concepto de discurso que domina en *La arqueología del saber* puede concluirse que un discurso no sólo es un conjunto de signos sino, también, una práctica social que obedece a reglas, es un "...conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación, y así se podrá hablar del discurso clínico, del discurso de la historia, del discurso económico, del discurso de la historia natural, del discurso psiquiátrico "(p. 181). Por último, con respecto a este marco teórico, creo relevante la definición de discurso del mismo Foucault en el libro referido:

Se llamará discurso un conjunto de enunciados, en tanto que dependan de la misma formación discursiva: no forma una unidad retórica o formal, indefinidamente repetible y cuya aparición o utilización en la historia podría señalarse (y explicarse, llegado el caso): está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales puede definirse un conjunto de condiciones de existencia.(p.198)

2.2. La ironía como procedimiento

→ sanjón
En los textos de Rhys, la ironía es un procedimiento privilegiado que le sirve para desmontar el sentido común y abrir un espacio hacia otras interpretaciones del mundo. En su singular modo de articular su vida y su obra, Rhys busco reinventarse a sí misma y, en esa acción, tanto ella como sus heroínas, disparan contra los cánones morales vigentes; y aunque todas fracasaron a su modo, en ese gesto pervive una impugnación al sistema que les hizo de entorno. En la forma en que articuló pensamiento, vida y obra desarmó esa racionalidad dominante: la sexual, la moral, la política, la de la industria cultural; resistiendo una y otra vez desde los márgenes. La sociedad la rotuló de patológica, pero ella supo develar a través de su escritura, las otras patologías que subyacen detrás de las máscaras de la normalidad.

Sus reflexiones generalmente introducidas a modo de interrogantes son preguntas que una y otra vez insisten sobre donde reside el sentido, sobre el lugar de la verdadera salud del espíritu, ya sea desde el lugar de la víctima como del victimario. Ella usa la ironía para impugnar las pretensiones ordenadoras de la racionalidad que prevalece en su momento histórico. La idea es no dejar nada sin remover dentro de la trama de las culturas y las costumbres y su visión es pluralista, porque apela a todos los intersticios, porque no sólo ironiza sobre todas las instituciones de poder, sobre la cultura, sino sobre la crítica de la cultura, sobre las ideologías conservadoras, aunque también sobre las revolucionarias. Ironiza sobre la salud burguesa desde el estigma de la enfermedad no burguesa que se podría resumir como el síntoma de la carencia de dinero, máximo símbolo del poder burgués.

En *Ancho mar de los Sargazos*, en el más traumático de los acontecimientos de la infancia de Antoinette, el incendio de Coulibrí donde muere su hermano Pierre, y el loro cae desde lo alto como una bola de fuego, hechos que posteriormente determinan la alienación de su madre. Antoinette recuerda:

El señor Mason dejó de lanzar maldiciones, y comenzó a rezar en voz alta y pía. La oración terminaba con las palabras: Y Dios, que es verdaderamente misterioso, que no dio signo alguno cuando quemaron a Pierre mientras dormía -ni un trueno ni un relámpago- el misterioso Dios prestó oídos a la oración del señor Mason. “Los gritos cesaron.”.(AMDLS, p.45)

Rhys insinúa que este Dios parece escuchar sólo las súplicas de los blancos-blancos. Otras de las estrategias de Rhys, siempre dentro del contexto de la ironía, la parodia o, a veces, la sátira, es apelar al imaginario del lector, utilizando el nombre de una de las novelas de Sade para nombrar a una monja. Primero señala la escena: “Mientras trabajamos la madre St. Justine nos lee vidas de santas, santa Rosa, Santa Bárbara, santa Inés. Pero tenemos nuestra propia santa, y el esqueleto de la muchacha de catorce años se encuentra bajo el altar de la capilla [...] y santa Inocencia es su nombre.” (AMDLS, p.56). La idea es ubicar la sublimación del deseo dentro del área de lo místico, luego mostrar su represión y posteriormente su alienación, con la intención de desarticular un saber y revertir el poder que se desprende de su práctica.

“La madre St. Justine recita con voz dormida:

-Más hermosa y más ricamente ataviada de lo que Theophilus la había visto jamás, en vida. Entonces sonrió y dijo: “toma Theophilus una rosa del jardín de mi esposo, en quien tu no creías” . Al despertar encontró la rosa a su lado, y la rosa nunca se ha marchitado. Todavía existe.

(¡Oh! ¿Dónde, dónde?) La madre St. Justine sigue leyendo muy de prisa:

_Theophilus se convirtió al cristianismo y fue uno de los santos mártires.

Con seco sonido cierra el libro y nos dice que debemos echar hacia atrás la cutícula de las uñas, cuando nos lavemos las manos. Limpieza, buenos modales y dar amable trato a los pobres de Dios. Un torrente de palabras.(AMDLS, p.56)

SANGRÍA
→ Al igual que el modelo de sacerdote impugnado por Nietzsche, o el que narra Sade en Justine, la madre St. Justine parece reunir una voluntad de verdad, con una determinada voluntad de poder, y las hace coincidir: predica una verdad para ejercer un poder.

Rhys apela a la construcción irónica del doble ~~X~~ del rostro y la máscara, y, en ese juego, la sotana opera como maquillaje de dominio. La máscara, ~~x~~ se convierte en objeto de impunidad que le permite ser amo - ¿ama?- del deseo y a la vez máquina deseante, y aquí es donde se invierte el sentido, en la unión de la piedad con la lascivia. Como nos explica claramente Sade en la *Nouvelle Justine* : “el libertinaje enciende la llama de la razón... los frenos que el hombre (en este caso la madre St. Justine) opone al libertinaje, no son más que las agujas de su propio libertinaje” (p.193). (Lo resaltado entre paréntesis es propio).

Como el monje benedictino en *Justine* capitaliza la discreción que le proporciona su investidura usando el hábito como máscara, acá hay una inversión entre interpretación y valor. Rhys no sólo le sustrae al mundo su pretendido valor, sino que le sustrae al valor su pretendida objetividad.

Esta mirada irónica sobre el mundo muestra a éste como un juego sin fondo, cuyo vacío se recubre una y otra vez con capas de interpretaciones. Pero esa mirada queda al mismo tiempo ironizada por su propia evidencia. En este sentido uno de los textos más irónicos de Rhys, respecto del corpus seleccionado, es *Después de dejar al señor Mackenzie*, en él la vida de Julia Martin es descompuesta en tres partes con episodios nombrados y numerados, que operan como indicadores de lectura, con títulos cómicos como “Hubiera podido ocurrir ~~en~~ cualquier parte”. El tema es que la estructura niega lo que el título de la novela y el tema parecen afirmar. Incluso el título es irónico, ya que comienza con la partida y finaliza con una nueva partida de Mackenzie. El tema se complejiza cuando comprobamos que lo que está relatando Rhys es una parodia, mezcla de farsa, pastiche y comedia de su propia biografía: Julia como Rhys es una marginal. La yuxtaposición de las palabras de Julia con los pensamientos no hablados del Sr Mackenzie o el Sr Horsfield, hacen que el mismo texto se parodie y socave. Son sus propios pensamientos los que exponen su hipocresía y enmascaran su lenguaje y formación social. A éste monólogo de Julia sobre Mackenzie, se van a yuxtaponer los pensamientos no hablados de Mackenzie.

Se protegía con una expresión deliberadamente distraída. En su juventud, había publicado un libro de poemas. Pero cuando se enfrentaba con la realidad, su mente era extremadamente rígida y ordenada. Había descubierto que quienes se dejan arrastrar por

los vientos de las pasiones y por los impulsos, son siempre desdichados, y, para defenderse, había adoptado cierta actitud mental, cierto código moral y de comportamiento, de los que rara vez se apartaba, Sin embargo es cierto que de vez en cuando olvidaba esos códigos, pero lo hacía cuando tenía la casi total certeza de que nadie se enteraría.

Su código \times estaba perfectamente adaptado al sistema social.(DDDASM, p.24)

El señor Mackenzie pensó: “Nunca más, nunca, nunca más me liaría con una mujer de esta clase [...] intenta volver a atraparme. Pero ¡qué manera de intentarlo! ¡Qué manera!”. (DDDASM, p.32). Más adelante continúa: “Sabía que la histeria dominaba el vivir de aquella clase de gente, pero jamás hubiera creído que la histeria llegara al extremo de renunciar al dinero.” (DDDASM, p.33). Otro ejemplo de yuxtaposición de conciencias, resulta pertinente transcribir, para señalar la continuidad de dicho procedimiento:

Al parecer del señor Horsfield, en aquel lugar desolado, con acompañamiento de aquella frágil música, la ilusión del arte era casi completa. [...] El señor Horsfield decidió que, cuando salieran del cine, preguntaría sus señas a la mujer, la acompañaría en taxi a su casa, y daría por terminada la jornada. Tan pronto uno permite que el sentimiento de lástima degenera desde lo general a lo particular, la vida se transforma en un hecho absolutamente imposible. (DDDASM, p.44)

Dicha estrategia no sólo le permite reescribir la historia de Julia y, a la vez, como intentaré demostrar más adelante, reescribir la propia, sino poder legitimar su punto de vista, derivado de las relaciones de poder engendradas por la clase y el género.

3. Rhys: Sujeto histórico

Rhys escribió sobre los acontecimientos que le habían sucedido en su vida y esta acción, conjeturo, operó en ella como una catarsis.

En la introducción que Francis Wyndham realiza para la edición original de *Ancho mar de los Sargazos*, retoma gran parte del prólogo que le hiciera Ford Madox Fox, primer editor y protector de Rhys. En *Viena*, su primera publicación y, una de las historias autobiográficas que forman parte de *The Left Bank*, cuyos relatos son las fuentes de las primeras ficciones de Rhys, da cuenta de un imaginario representado por “la orilla izquierda”, más, precisamente, “la orilla izquierda del viejo mundo” - la parte antigua tanto de Londres como de París, que a su vez forma parte de su propio itinerario espacial -. “Viena” fue publicada por su primer editor Ford Madox Ford en “Trasatlantic Review” (1924). Ford acababa de editar “The English Review”, una publicación modesta en la cual escribían Gertrude Stein, James Joyce, Hemingway, Ezra Pound, Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Mina Loy, Joseph Conrad y Paul Valery, entre otros vanguardistas.

Ford le sugiere a Rhys, que aún no se llamaba Rhys, adoptar un seudónimo para publicar. Ella, que en ese entonces firmaba como Ella Lenglet, con el apellido de su segundo marido, se transformó en Jean Rhys. Resulta interesante observar el modo con el que va construyendo su nueva identidad: primero, el sobrenombre de su marido Jhon, luego una versión del segundo nombre de su padre Rees. Sanford Sternlicht en *Jean Rhys* (1997) quien releva minuciosamente sus antecedentes biográficos, se pregunta: “¿Es la elección de este nombre un significativo andrógino?”

Quizás ella pensó que al estar escribiendo en y sobre París, sería posible simular la identidad -género- de un escritor francés y, en consecuencia, provocar una recepción más favorable, aunque para ello debiese escudarse [...] bajo la supuesta aprobación de un esposo y de un padre difunto.(p.9)

La decisión de elegir *Ancho Mar de los Sargazos* como eje del presente trabajo, y, a partir de allí, establecer conexiones pertinentes con el resto del corpus elegido, se produce porque considero que tanto la temática como los diálogos de esta novela aparecen determinados por los acontecimientos históricos, los valores culturales, las actitudes o prácticas sociales, y el contexto social, económico y político del sujeto biográfico-empírico Rhys.

3.1 Contexto de Vanguardia

Si bien Rhys opera siempre en los márgenes y no pertenece a ninguna escuela o escena literaria, no era ajena al contexto referido. En este sentido su escritura se apropia de la llave del concepto modernista "objetivo-correlativo", ya que evidencia una clara preocupación por la forma, dentro de la cual desarrolla una clara, fría y distintiva voz narrativa, controlada y desapasionada, a pesar de la subjetividad que implica el trabajo con material autobiográfico.

Rhys deja que sea la acción narrativa la que hable, no la persona, puesto que la que habla, la que se escribe, en todo caso, es la emoción. Y esto es importante para pensar la distancia emocional del lector con el texto. De allí el valor de la precisión y la economía del lenguaje poético que opera de modo más fuerte en *Ancho mar de los Sargazos*.

Por otra parte, es importante observar el modo en que Rhys se apropia de materiales pertenecientes a la Vanguardia poética, en este caso es pertinente citar dos antecedentes que pueden establecer quizás una vinculación genealógica, y los dos se relacionan con Ezra Pound: en 1913 Pound publicó en la revista "Poetry" de Chicago un ensayo que bajo el título de "Algunas prohibiciones", sugería: "No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador. No emplees expresiones como `nebulosos territorio de paz. La imagen se oscurece...' Estos conceptos, si bien tratan de poesía, tienen que ver con la observación, con el uso del sentido común y con la idea de descubrir el camino más corto, eficaz y rápido para alcanzar lo que contiene verdaderamente de arte la

poesía. Se sabe que Pound creía en la realidad de la literatura y conjeturo que Rhys también.

En 1916 Pound escribió “**Portrait d` une femme**”:

Tu espíritu y tu son nuestro mar de los sargazos;
en estos veinte años, Londres ha dragado en ti
y barcos relucientes te dejaron esto en pago:
ideas, rumores, retazos de todo,
raras balizas de saber y opacas mercancías de valor.
Grandes intelectos te han solicitado, a falta de otra.
Fuiste segunda siempre. ¿Trágico?
No. Lo preferías a lo usual:
un esposo insulso y aburrido, demasiado tolerante,
un espíritu mediocre, con un pensamiento menos cada año.
Ah, eres paciente...Te he visto sentada largas horas
Esperando donde algo podía reflotar.
Y ahora pagas tú. Sí, ahora recompensas.
Eres alguien de cierto interés; uno llega a ti
y se lleva una ganancia singular:
trofeos rescatados, alguna curiosa sugerencia;
un hecho que no conduce a nada, y uno o dos relatos
llenos de mandrágoras o de alguna otra cosa
que podría ser de utilidad, pero nunca lo es,
ni encaja en ningún lugar,
ni halla su hora en el telar de todos los días:
el deslucido, fastuoso, admirable bordado.
Idolos y ámbar- gris, y raras incrustaciones:
son esas tus riquezas, tu gran acopio; y sin embargo,

en todo ese tesoro marino de cosas caducas,
extrañas maderas semi-derruidas, y nuevas baratijas relucientes:
en el lento fluctuar de luz intensa y diferida
¡no hay nada! ¡no! Nada en todo eso
que sea enteramente tuyo.

Y no obstante, eres tú.

He recortado los cinco primeros versos de este poema como parte del presente trabajo, con la intención de demostrar que Rhys estaba atenta al contexto cultural inglés, pero además que tanto su país de origen, las Antillas, como el de su adopción, Inglaterra, dejaron tanto en su cuerpo como en su espíritu una cantidad de “supuestos “ sobre el mundo, los cuales le impidieron moverse cómodamente en él. Al complejo “saber” que traía consigo, se sumaron “otros saberes” aún menos comprensibles, a cuyas reglas y normas “su espíritu libre” no pudo o no quiso adherir. La decisión de recortar el fragmento como epígrafe vale, entiendo, en tanto síntesis poética aunque rigurosa, del objeto de estudio propuesto. Y, finalmente, considero probable considerar la existencia de una relación entre este poema y la elección del nombre para su novela.

3.2 Rhys y el Feminismo

A pesar de que Rhys nunca adhirió a ningún movimiento feminista, es indudable que la historia de las mujeres es un tema que no sólo le ha preocupado profundamente, sino que las “diferencias de género” ha sido un tópico del cual se ha ocupado intensamente. La narrativa de Rhys está plagada de historias de discriminación y resistencia, fundamentadas en una dinámica de poder, donde el poder no es meramente una cuestión discursiva, sino como bien lo expresa Ana María Fernández en *Las mujeres en la imaginación colectiva* (1993):

La discriminación de género, como toda otra discriminación, se fundamenta en la dinámica de poder y es atravesada por él en todas sus dimensiones. Los poderes en tanto tales sostienen su eficacia desde los discursos que instituyen, pero el poder no es meramente una cuestión discursiva.

Los discursos y los mitos sociales ordenan, legitiman, disciplinan, definen los lugares de los actores sociales y subjetivos que la violencia –visible o invisible, física o simbólica- instituye. De tal modo su posicionamiento será el resultado histórico-social, pero también singular, de las posibilidades de las fuerzas en juego, de las cuales la subordinación es su efecto complejo, difusivo y recurrente.(p.13)

Por esto las mujeres representadas en sus trabajos, no sólo se encuentran vinculadas a su propia existencia, sino que casi la totalidad de

los personajes femeninos se presentan pasivos, usados y manipulados por los hombres: "subordinados a ellos". Aquí es donde se percibe cómo la falta de autoconfianza en sí mismas, llámese pérdida de la conexión con su "alma" o pérdida de la conexión con su propio "yo" se deriva luego, en dependencia y, finalmente, en autodestrucción. La dependencia proviene de la debilidad que se desprende del hecho de no poder resolver sus propios destinos. Resulta obvio que dicha debilidad no proviene de una ley de naturaleza biológica, sino de una imposibilidad ancestral basada en un conjunto de erróneos presupuestos sobre el mundo, que no le permite a la mujer salir de la trampa constituida por esa imagen ilusoria que el hombre ha construido sobre ella, que es la misma que no le permite reconocer su propio deseo y, en consecuencia, descubrir su propia subjetividad. En el caso de Rhys, el modo de articulación con lo anterior se manifiesta en su adicción al alcohol, acaso como una forma de evasión de un contexto y situación que le resulta muy difícil de sobrellevar. Es insoslayable señalar también la presencia del contexto del psicoanálisis dentro de los textos de Rhys, y esto se percibe claramente en su preocupación por reconstruir la infancia, apelando, a su vez, a la representación de una forma discursiva del género femenino, representado por el uso casi obsesivo del adjetivo: "una". Esta cita pertenece al capítulo llamado "La infancia" que conforma *Después de dejar al señor Mackenzie*. En él observamos el cruce entre psicoanálisis y la marca textual que implica, "la diferencia", presente en este monólogo interior o fluir de la conciencia, propio de una "búsqueda de sí misma". Cuando hablamos de este proceso, tampoco podemos obviar, dentro del contexto cultural, al existencialismo sartreano. Dice Julia Martin a pocas horas de haber muerto su madre (el resaltado es propio):

Cuando se es niña, se pone la mano en el tronco de un árbol y **una** se siente tranquilizada, porque **una** sabe que el árbol está vivo –**una** siente su vida, al tocarlo-, y **una** sabe que el árbol es amigo de **una**, o, por lo menos que no es hostil. Pero **una** siempre tuvo miedo a la gente.

Cuando **una** es niña, **una** es una misma, y **una** lo sabe todo proféticamente. Y, de repente, ocurre algo, y **una** deja de ser **una**. **Una** se convierte en lo que otros la obligan a ser. **Una** pierde la sabiduría y pierde el alma. (DDDASM, p.163).

El tema nuclear de estos textos es la naturaleza de las relaciones heterosexuales. Pero es el título *Ancho Mar de los Sargazos* el que logra condensar con mayor exactitud todo el sentido. El mar de los Sargazos, ubicado entre las islas Azores, Las Canarias y Cabo Verde contiene una alga marina de la familia de las feofíceas. Éstas son como cintas flexibles y transparentes con incrustaciones de color rojo, las cuales simulan hojas alternas llenas de gas, para que la planta, aunque anudada a las rocas, se sostenga en el agua. Ese gran golfo es la gran metáfora que divide hombres y mujeres poniendo en peligro su viaje en conjunto. Las rocas y los bajos fondos marinos representan ese conjunto de creencias que cada formación cultural imprime en el imaginario de sus integrantes como “verdades absolutas”, que son las mismas que luego van a dificultar su propio movimiento. Ahora bien, si el disenso que se genera dentro de una misma cultura, se convierte en un problema difícil de resolver, cuando de invenciones patriarcales se trata, respecto del género femenino. Cuando hablamos de diferentes culturas, nos enfrentamos a un conflicto que es luego vivido como drama y, que, finalmente suele devenir en tragedia, o sea en muerte.

Cuando hablo de invenciones patriarcales, me estoy refiriendo a los “a priori históricos”, tal como los define Foucault en *Las palabras y las cosas*: “.Esto es, aquellas categorías inmanentes desde donde se constituyeron tanto las condiciones de posibilidad de ese saber, sus principios de ordenamiento, sus formas de enunciabilidad y sus regímenes de verdad”. (p. 310). De ese saber que hace posible la eficacia de dos asociaciones medulares sobre las que descansa el pensamiento occidental: la lógica de “lo uno” y, la lógica de “lo otro” , cuyas conceptualizaciones se ubican dentro de dos ecuaciones que tan bien resume Fernández en el texto arriba citado: Hombre = hombre y diferente = inferior”. (p.13)

El choque entre culturas, etnias y clases es vital tanto en la vida como en la narrativa de Rhys y, quizá su mayor habilidad consistió en plasmar una historia que combina una tragedia personal con una debacle histórica, durante un tiempo sobrecargado de conflictos e injusticias sociales. Los materiales con que Rhys construyó toda su obra son su bagaje de “creole (de herencia dominicana y su figura de “west indian” de procedencia inglesa, los que a su vez son marcas radicales del sujeto histórico y del sujeto escriturario. Y, cuya intersección es: nuestro objeto de estudio.

3.3 La mujer creole

En el prefacio de su primera colección de relatos *The left Bank and other stories* (1927), Ford Madox Ford, mentor y editor de Rhys, realiza una larga introducción para contextualizar el marco cultural y político, del cual Ford mismo es una parte y en el cual Rhys escribe y está siendo leída. Otro tanto ocurre en “*Ancho mar de los Sargazos*” con la introducción de Francis Windham en 1966. Ambos identifican a Rhys como una escritora y pensadora cuyas ideas están más allá de su tiempo, al margen de ideologías contemporáneas. Dichas reflexiones apuntan a mostrar cómo su linaje de antillana genera en ella una pasión por defender a los desvalidos, lo que la hace, posteriormente, una aguda crítica de las divisiones inherentes a las estructuras sociales. Esta actividad coloca a Rhys fuera de los cánones de la literatura occidental, puesto que a través de su escritura combate intensa y críticamente un orden social e histórico conformando una visión, que desestabiliza los sistemas sociales dominantes. Pero la estrategia de Rhys no es apelar a la descripción de la topografía, el efecto de la construcción del paisaje reside en transmitir otra forma de percibir el mundo y esa forma no es algo que nos comunica simplemente usando un código determinado, sino que detrás de ella hay una “intención” a decodificar y esa intención no es obviamente inocente.

Se ha escrito bastante sobre los orígenes indio-occidentales de Rhys, sobre sus malas relaciones con su madre y hermana, sobre su primera traición afectiva que ocurrió cuando ella tenía dieciséis años, sobre sus maridos y amantes, sobre sus incapacidades psicológicas y sobre su calidad de exiliada en Europa, fundamentalmente en Inglaterra. No todos estos datos tienen la relevancia que se les pretende otorgar en tanto y en cuanto

no se los puede convertir en un objeto de estudio pasivo. Porque ellos son entendidos y definidos por otros, más claramente “interpretados por otros”, donde significado y subjetividad son asignados dentro de una política de representación que construye a “Jean Rhys” como la subalterna de los sistemas metropolitanos de conocimiento. El escenario de las Indias Occidentales es simultáneamente escrito por estos comentaristas como una proyección imaginaria de Europa, como la otra parte no hablada de Europa. Por lo tanto los problemas de su escritura son desplazados a la personalidad (“¿patológica?”) de Rhys y naturalizados como una función de sus defectos individuales, espirituales y emocionales. Es la posición ideológica, la cual prescribe la recepción de Jean Rhys y las Indias Occidentales el verdadero objeto de estudio. Es solo a través de la identidad “creole” como subjetividad y del espacio y el tiempo que las estructuras de la ficción de Rhys pueden ser descifradas adecuadamente, y, por supuesto, las maneras en que construye su identidad de género, dependen de éstas.

La ficción de Rhys examina la historia, sin la cual no podría haber producido esa clase de ficción. La vida entonces de la histórica, más que mítica Rhys, quien nace en 1890 y muere en 1979, atraviesa períodos cruciales de la historia europea e indio occidental, marcados por el imperialismo, el colonialismo, las luchas anticoloniales, las guerras de dos mundos y la independencia colonial de antiguos países colonizados. Pero es el período inmediato posterior a la esclavitud, entre 1830 y 1840, un momento decisivo en la historia colonial de Gran Bretaña y el Caribe, la marca obsesiva de la escritura de Rhys: los factores sociales y laborales que se formaron después de abolirse la esclavitud:

En cierta manera, vivíamos mejor antes de que el señor Mason viniera, a pesar de habernos rescatado de la miseria.

<< En el último instante>>. Los negros no nos odiaban tanto, cuando éramos pobres. Éramos blancos pero no nos habíamos salvado del desastre, y pronto estaríamos muertos, porque no teníamos dinero. ¿Qué motivo de odio tenían?

Ahora el odio había comenzado de nuevo, y era peor que antes, lo cual mi madre sabía aunque no podía conseguir que el señor Mason lo creyera. De buena gana le hubiera dicho que aquí las cosas no eran como los ingleses creían. De buena gana...

(AMDLS, p.36)

Es este uno de los períodos más polémicos de la historia caribeña: de allí la lucha ideológica de Rhys para construir su narrativa, porque lo que analizan precisamente los discursos de Antoinette, Annette, Cristofhine y la tía Cora en *Ancho mar de los Sargazos* son estos factores: “La finca de Coulibrí, en su totalidad, se había aselvajado igual que el jardín, toda ella era salvaje floresta. Ya no había esclavos, ¿quién iba a trabajar?. Esto no me entristecía. No recordaba el lugar en sus días de prosperidad” (AMDLS p.21). La segunda ruptura historiográfica significativa comienza casi un siglo después, desde 1930 a 1960 que son las décadas de las revoluciones sociales caribeñas, la segunda guerra mundial y los movimientos de independencia en los países colonizados y el tercer período cubre los 1960 a los 1970. Un análisis de estos momentos históricos puede ayudar a contextualizar, no solo las estructuras de la narrativa de Rhys, sino que podría traer alguna luz sobre sus condiciones de recepción y producción.

Después de abolirse de la esclavitud, no había quien trabajase en las plantaciones de los antiguos amos, ya que los ex esclavos poseían una aversión hacia ellas, por estas razones les fueron cedidas tierras, con el objetivo de que estos no optaran por las industrias. A su vez los antiguos

dueños de esclavos eran reemplazados por nuevos amos, que con otro nombre mantenían las mismas condiciones de explotación. Ésta era la condición de la familia de Antoinette a posteriori de la emancipación: “Dicen que en los momentos de peligro, hay que unirse, y, por esto, los blancos se unieron. Pero nosotros no formamos parte del grupo. Las señoras de Jamaica nunca aceptaron a mi madre, debido a que era <<muy suya, muy suya>>, como decía Christophine.”.(AMDLS, p. 19)

A la antigua clasificación de negros, blancos y mestizos, se fueron sumando la de negros-negros, blancos-blancos, blancos-negros y negros-blancos, a cada una de estas etiquetas correspondían connotaciones, con diferentes grados de desprecio, al cual se sumaba el hecho de provenir de la Martinica, cuyo origen colonizador pertenecía a Francia y no a Inglaterra, donde consecuentemente, las condiciones de marginalidad se acentuaban. El uso de la “comparación contrastiva”, es uno de los recursos preferidos de Rhys, porque le permiten dar cuenta de la estructura social y del contexto histórico:

“ Había en Jamaica mucha gente blanca. Gente blanca de veras, que tenía dinero en oro. Y esa gente blanca ni nos miraba, y nadie nos había visto con ella. Los blancos de los viejos tiempos no son más que negros blancos ahora, y los negros negros valen más que los blancos negros.” (AMDLS, p.p. 26-27)

Antoinette y su madre, eran consideradas blancas negras, o más precisamente cucarachas blancas, como se las llamaba. “ Esa era toda la gente de mi vida, mi madre y Pierre, Christophine, Godfrey y Sass, quien nos había dejado [...]Nos odiaban. Nos llamaban cucarachas blancas. “ (AMDLS, p.25).

3.4 La west indian: el exilio de sí misma

Todos recibimos la influencia de las instituciones y las colectividades, tanto de los grupos a los que pertenecemos, como de aquellos de los que no somos miembros. Estas son las llamadas instituciones, las cuales pueden ser de carácter religioso, familiar, económico o de otra clase. Todas estas colectividades reparten grandes recompensas y grandes castigos, no sólo entre sus miembros, sino entre aquellos que no lo son. Ellas tratan de ejercer su poder vigilando y controlando toda suerte de cosas, desde nuestros pensamientos a nuestros deseos, despreciando cualquier actividad o desarrollo que no esté de acuerdo con sus creencias y preferencias. El conflicto se genera cuando la persona queda expuesta a seguir o no, un sistema de valores ajenos a su propia naturaleza perceptiva. Ese es el caso de Antoniette, la heroína de *Ancho mar de los Sargazos*, a quien su incapacidad de resistir le produce una enorme pérdida de la conexión del alma con su propio yo, y por esto elige el acto abandonar la existencia: el suicidio. Al final del texto Antoniette Cosway- Bertha Mason, ahora Bertha Rochester decide quemar Thornfield Hall, en un fuego de retribución (a quienes la confinaron al encierro y la locura), al fuego prendido por el enojo negro de Coulibri para destruir las mansiones de los explotadores. Ella era el modelo de lo salvaje, cuya belleza y energía debía ser reducida, modificada, controlada, encerrada y asesinada. Lo salvaje necesita siempre de un vigilante, de un médico o de un juez en la puerta., porque es “lo otro”, lo que se desconoce y se teme, por esto debe ser destruido.

Así como en un plano subjetivo individual la cuestión del Otro, en vocabulario Lacaniano, es constitutiva de la identidad, en un sentido social y cultural, lo otro aparece como fundante de lo mismo. Todo esto se torna pertinente para abordar el lugar desde donde las mujeres son pensadas y, más precisamente, para observar cómo se construye ese “universal absoluto” que homologa lo genéricamente humano con lo masculino, donde se está elevando a categoría de universal, aquello que es propio y característico sólo de un grupo humano o de un momento histórico. Ana María Fernández en *La mujer de la ilusión* (1993), explica de qué manera este ordenamiento imposibilita la positividad de la diferencia:

En nuestra cultura, las nociones de Hombre y Mujer se organizan desde una lógica binaria: activo-pasiva, fuerte-débil, racional-emocional, etcétera, donde la diferencia pierde su especificidad para ser inscrita en una jerarquización [...] A partir de allí, el principio de ordenamiento desde donde se organizará ese saber implicará no poder “ver”, o ver de una manera jerárquica lo otro, lo diferente [...] Pensar la diferencia desde el a priori de *lo mismo* implica a su vez organizar los instrumentos conceptuales desde las analogías, las comparaciones jerarquizadas y las oposiciones dicotómicas. (p.p. 37.38).

Desde ya que esa lógica se ha visto reforzada por toda una serie de discursos: médicos, filosóficos, etcétera, desde los cuales las mujeres serán hombres fallados, incompletos, inacabados y, por lo tanto inferiores, con lo cual se podría inferir que la mujer desde esta óptica no es más que una imagen ilusoria de la realidad, una invención, o más precisamente una construcción arbitraria. Antoinette, la heroína de *Ancho mar de los*

Sargazos es también, desde la lógica de Edward Rochester, una construcción ilusoria, arbitraria, e irreal: un fantasma. Homologable al fantasma de la mujer creole encerrada en el altillo de Thornfield Hall, del texto de Brönte: *Jean Eyre*.

La condición de “outsiders” de las heroínas de Rhys, es el resultado de una imposibilidad y de una incapacidad de adaptación a otros códigos culturales. Obviamente nada es gratuito, sino que esto deviene del efecto de grandes conflictos raciales, sociales, económicos y sin duda de una política de género basada en un poder transmitido, generacionalmente, de uno sobre otro –léase otra- .

Inglaterra, representa para Rhys y sus heroínas un espacio gélido, impenetrable, en el que tanto el sujeto histórico Rhys, como el sujeto escriturario, dan cuenta de las dificultades y crueldades del exilio, el cual a veces llega a configurarse en un auto- exilio de sí mismas.

En este sentido, tanto los personajes de *Ancho mar de los Sargazos*, como el de Julia Martin en *Después de dejar al señor Mackenzie* y los personajes de los ocho cuentos que componen *Los tigres son más hermosos*, apuntan a diseñar una imagen de Londres, como paradigma de un mundo frío, calculador, cínico, donde la vida se torna dura cruel e intolerable. Dice Petronella : Londres huele siempre igual. “ Apesta- piensas-, pero me alegro de haber regresado” . “Y durante un rato te infunde ánimos. “ Puede ocurrir cualquier cosa a la vuelta de la esquina”, piensas. Pero mucho antes de que llegues a la esquina ya te has desanimado. (LTSMH, p.28)

En algún lugar del Caribe, una niña sin nombre reflexiona sobre el imaginario, que le ha sido transmitido sobre Inglaterra. *El día en que quemaron los libros* cuenta la historia de una viuda negra casada con un

blanco, la cual se venga de los malos tratos recibidos después de muerto éste, quemándole su biblioteca.

Fue Eddie, [...] el primero que me contagio las dudas sobre, “ la patria”, es decir Inglaterra. Se quedaba siempre muy callado cuando otros que nunca la habían visto –ninguno de nosotros la había visto nunca- elogiaban sus encantos y hablaban con grandes ademanes de Londres , de las bellas damas de mejillas rosadas, de los teatros, de las tiendas, de la niebla [...] Apuesto a que es mentira [...] También yo estaba cansada de aprenderme y recitar poemas que elogiaban los narcisos y mis relaciones con los pocos chicos y chicas ingleses de verdad no habían sido fáciles. Había descubierto que cada vez que yo decía que era inglesa ellos me desdeñaban altivamente diciendo: -Tú no eres inglesa; eres una horrible criatura de las colonias.

-Pues no tengo ganas de ser inglesa -decía yo-, es mucho más divertido ser francés, español o algo así, y de hecho lo soy un poco. (LTSMH, p.p. 38-39)

Es importante destacar lo señalado por Francis Wyndham en la introducción a *Ancho mar de los Sargazos* (en 1966): Jean Rhys había nacido en Roseau, Dominica, una de las islas Winward, donde pasó su infancia. Su padre era un médico galés, y su madre era criolla, es decir, antillana blanca. A los dieciséis años se trasladó a Inglaterra, en donde pasó los años de la I Guerra Mundial. Luego contrajo matrimonio con un poeta holandés y, durante diez años vivió sin arraigo en el continente,

principalmente en París y Viena. (AMDLS, p. 7). Para luego residir casi completamente en Londres.

Que lo llamen jazz cuenta la historia de Selina Davis, una modista negra del caribe que intenta vivir en Londres, a costa de sufrir prejuicios raciales, discriminación con sus vecinos, con la policía, con el sistema judicial y con el médico.

Debería avergonzarse de su comportamiento<< es escandaloso>> [...] las otras fulanas que trajo el tipo al menos eran blancas –dice [...]. Cuando dice eso mi brazo se mueve solo. Cojo una piedra y ¡ bam ¡ por la ventana. No por la que ellos ocupan, sino por la siguiente, que tiene cristales de colores, verde, púrpura y amarillo. (LTSMH, p.55)

Selina apunta con la piedra a los colores del Coulibri de Antoniette, “al de su dulce luna de miel ”en Grambois, a las flores que borda con Louise en el convento de Spanish Town, mientras la aguja dice palabrotas, a las que teje la tía Cora en su colcha de retazos. Esos colores, que offician de marcas intertextuales representan, no solo el espacio de la infancia de Celina y de Antoniette, sino el espacio de Rhys., sujeto histórico y escriturario. Pero a pesar del abuso y el arresto en una cárcel para mujeres llamada Hollloway, espacio en el que Rhys pasó un tiempo, por similares razones, ella escucha de pronto una canción caribeña, que le recuerda a su abuela negra. y, posteriormente, logra resistir adaptarse al sistema, y sobrevivir; que es lo que Rhys intentó todo el tiempo hasta su muerte. “Sonaba muy bien en el patois de la Martinica: << Sans honte >> Después me pregunto: << ¿ Por qué he hecho eso? >>. No soy así. Pero si te

menosprecian una y otra vez llega el día que revientas y eso es lo que pasa”
(LTSMH, p.56)

Esa misma canción es escuchada a posteriori por un músico en un bar, pero éste al tocarla le impone ritmo de jazz, Selina siente que se han apropiado de algo que le pertenece y con una mezcla de rabia e impotencia piensa:

Ahora dejo que la toquen mal, y dejará de ser mía, como las demás canciones, como todo lo demás. Ya no hay ná que sea mío.

Pero luego me digo que esto es una bobá. Incluso si la tocaran con trompetas, incluso si la tocaran como hay que tocarla, como yo quería, incluso entonces ningún muro caería de golpe, “Qué lo llamen jazz” pienso, y les dejo que la toquen mal. Eso no cambiará en lo más mínimo la canción que yo oí.
(LTSMH, p.65)

El relato de Selina es relevante porque se construye con otro registro de habla, puesto que se ha respetado un dialecto de las Antillas. Por otra parte, la referencia al título y su resolución final alude al blues, es decir, a las canciones populares de matriz negra, de inspiración melancólica, de las que luego el jazz se apropiaría para conformar su particular estética, donde una de sus características es la improvisación que se articula en la secuencia armónica de doce compases, estructurada sobre acordes de tónica dominante y subdominante. Como dominante es el contexto social, al cual Selina debe acoplarse para sobrevivir, Lo anterior demuestra, siguiendo nuestra anunciada conjetura respecto de la intersección del sujeto

histórico y el textual, esto es, el modo en que interactúa el sujeto empírico con la cultura de su entorno. En este sentido, también cabe recordar que Rhys, igual que su personaje Selina, eran alcohólicas y que por este motivo ambas sufrieron la cárcel y el peso de todo el poder de ésta y las demás instituciones.

La hibridez, no sólo la cultural sino, también la étnica, coinciden, de nuevo, en la escritora y su personaje, además de la valoración ética y emocional:

Luego se me va la cabeza a mi padre, por que mi padre es blanco y pienso mucho en él [...] mi madre es una mujé de color bastante claro, más claro que yo, dicen, [...] la que me cuidó fue mi abuela. Es muy negra, lo que nosotros llamamos de chocolate, pero es la mejor persona que conozco. (LTSMH, p. 51)

4. Rhys : sujeto textual

Resulta pertinente señalar la importancia que adquiere en el desenvolvimiento de esa estrategia escritural la funcionalidad inversa del genotexto, el cual le sirve a Rhys, para construir una pre-historia, representada por la figura de Bertha Mason, extraída del citado texto de Brönte. Cuando nos referimos a la funcionalidad inversa, se apunta a demostrar que este personaje involuciona desde el relato, ya que *Ancho mar de los Sargazos* se inicia con el discurso de Antoinette Cosway, que es Bertha de niña en las Antillas., cuyo antecedente es el fantasma de la esposa loca de Rochester, encerrada en el altillo de Thornfield Hall, como anticipáramos al principio de este trabajo.

Era completamente previsible que Rhys proyectara su imagen de “west indian”, ya que ella se veía a sí misma como una víctima de la opresión patriarcal inglesa, centrada en su calidad de “creole” y en su realidad de “outsider”.

El significante de la muerte del “fantasma creole” en la novela de Brontë es el disparador de la preocupación de Rhys. Al sujeto histórico y lector le molestaba profundamente la inverosimilitud del personaje y la no comprensión de la subjetividad de ese mundo creole, del cual ella formaba parte. Toda la problemática que se produce dentro del sujeto histórico Rhys, como lectora del texto de Brontë, se encuentra detalladamente explicada en el texto de Veronica Marie Gregg *Jean Rhys historical imagination*, el cual aporta fuentes de datos escritos por Rhys al respecto:

La mayor controversia de Rhys con Charlotte Brönte es acerca de la inscripción de la mujer blanca demente de la India Oeste. En una carta a Selma Vaz Dias del 9 de abril de 1958, Rhys argumenta que Bertha Mason es imposible, porque la novelista Victoriana no trabajó demasiado duro para desarrollar un “personaje” que fuera verdadero incluso para el “mundo” de Jean Eyre:.

He leído y releído a Jean Eyre.... La criolla en la novela de Charlotte Brönte es una figura de ley -repulsiva lo cual no importa, y ni una vez lo que hace. Ella es necesaria en el argumento, pero siempre chilla, aúlla, ríe horriblemente, ataca a todo y a cada uno- fuera de escena. Para mí ella debe estar justamente en escena. Ella debe estar por lo menos con un pasado creíble, la “razón” de porque Rochester la trata abominablemente y se siente justificado, la “razón” de por qué él piensa que ella está demente y por lo que por supuesto ella se vuelve loca, incluso la razón por la que ella trata de prender todo fuego, y eventualmente suceda... No veo cómo la mujer demente de Charlotte Brönte podría transmitir todo esto.(p.82).

Mientras Rhys escribe su propia novela, critica al personaje de Bertha como “un monstruo imposible” y posteriormente asevera:

Creo y demasiado firmemente que hubo más de una Antoniette. Las indias del oeste eran... ricas en aquellos días

para aquellos días... Las chicas (las mujeres criollas del Oeste Indio que se casaban con hombres ingleses)... pronto estarían una vez en el Reino Inglés con dirección desconocida. Sólo rumor . Sólo leyenda. Si Charlotte Brönte tomó a su horrible Bertha de esta leyenda, yo tengo razón en tomar a la perdida Antoniette. Y como reconciliar a las dos y mezclar fechas yo no sé-todavía. Pero, lo haré. (p.83).

En otro aspecto, cabe recordar que su propio exilio en Londres le había permitido tomar conocimiento del pensamiento freudiano y de la teoría psicoanalítica, además de los valores y normas de la sociedad burguesa londinense y también de sus máscaras. De allí que la percepción negativa de Londres se configure en una de las marcas radicales de su textualidad, como proceso de socavamiento de una cultura. De todas maneras es claro que ella a través de esa estrategia subvierte a su vez los códigos de la narrativa tradicional, desde ese código dominante: desde la lengua inglesa Rhys crea un cuerpo ficcional, fuera de ella como realidad. Ella es una lectora y escritora de las Antillas y éstas son las marcas culturales y políticas de su literatura, cuya preocupación, repito, es transmitir la subjetividad que rige ese mundo; intentar comunicar la percepción de ese universo simbólico en su escritura. Desde luego que esta preocupación la lleva a desentrañar no sólo el particular colonialismo del caribe, sino la ideología del colonialismo y del imperialismo europeo.

El regreso a su lugar de origen sólo puede ser imaginado a través de sus escritos, porque Rhys, como ya he mencionado anteriormente, está todo el tiempo reescribiéndose o reiventándose a sí misma. Y este procedimiento

opera de causa y efecto, para que se produzca la continuidad entre sujeto histórico y sujeto textual, como acabamos de demostrar en el ítem anterior.

Los Tigres son más hermosos, fue publicado entre 1960 y 1970, pero su proceso de escritura comenzó entre 1930 y 1940 al igual que *Ancho mar de los Sargazos*, aunque la intención ideológica apunte a relevar problemáticas históricas diferentes, a las cuales ya nos hemos referido. En estas ocho historias, la intención de Rhys está más centrada en desmontar el imaginario de los conflictos sociopolíticos de la Europa de las décadas del 1930 y 1940, quizás por esto se articulan en ella un interés por la guerra, por el feminismo y por el proyecto imperialista. En “*Fuera de la Máquina*”, el narrador advierte: “<<¿Con que inglesa, eh? ¿Inglesa? ¿Y qué clase de inglesa? ¿A cual de las siete clases, sesenta y nueve subclases y mil trescientas subdivisiones perteneces?”. (LTSMH, p.84)

En este cuento se narra la historia de Inez una west indian, “Una bonita corista inglesa -del norte- con una buena disposición independiente y ojos luminosos y pícaros. Clasificada! Todo está conforme. (LTSMH, p.88) (otra elipsis de Rhys), quien va a un hospital para ser intervenida, y trata de evitar por todos los medios ser rotulada, ser etiquetada, para evitar ser agredida. La historia transcurre en un hospital francés cerca de Versalles, donde tanto las enfermeras como los médicos son ingleses. Acá vemos como el trabajo los naturaliza y pasan a formar parte de una máquina.

Caminaban con seguridad y presteza. Lo hacían todo impersonalmente. Eran como piezas de una máquina, pensó Inez, que funcionaba a la perfección. Las mujeres de las camas sacaban y metían la cabeza, salían y entraban. También ellas eran

piezas de una máquina. Se sentían fuertes, seguras, porque durante toda la vida habían sido parte de la máquina y habían funcionado correctamente, saliendo y entrando, tal como les decían que hiciesen. [...] Como ella estaba fuera de la máquina podían presentarse en cualquier momento con unas enormes tenazas de hierro para cogerla y tirarla a la basura, y dejar que se fuera pudriendo. <<Esta no sirve>>, dirían; y la tirarían antes de que ella pudiese explicarles. <<Se equivocan, no es cierto en absoluto. *Ellos no tienen la razón. Esperen un poco y se los explicaré. Escúchenme es importante.*>>.(LTSMH, p.86)

La cursiva es propia y apunta a señalar una marcada elipsis de Rhys, donde se cruza el sujeto histórico con el sujeto escriturario, acá ya funcionando con una explícita intención ideológica.. En este espacio, lo social se expresa a través de la agresión y denigración imperialista, donde las despiadadas distinciones de clase son mantenidas y reforzadas por el sistema social burgués.

En “ Una casa sólida ”, la protagonista, Teresa, tiene que soportar que el tabaquero elija venderle cigarrillos a todos primero que a ella, en el contexto de la guerra: “Cuando había escasez siempre se negaba a vendérselo a las mujeres;” (LTSMH, p.117). Aquí etnia, género e “inglesividad” son significantes de la diferencia, de la discriminación y aparecen inscriptos textualmente.

La alusión a los parientes no reconocidos evoca, como en *Ancho mar de los Sargazos*, al hijo del padre de Antoinette, el primo Sandy: “-incluso en esta bendita isla debe haber algún pariente no reconocido dando vueltas por ahí.”(LTSMH, p.120). Esto remite a las relaciones raciales y

familiares de la sociedad de esclavos. La señora Spearman, la otra protagonista del cuento, está ya socializada y le da a Teresa las indicaciones para sanarse, para formar parte de esa cínica sociedad. En este período, Rhys asume una postura ideológica, y esa postura no está basada, como a veces irónicamente lo comenta, en el repudio a las características físicas de los anglosajones, o en el comentario sobre el gélido espacio londinense, sino en la confirmación de un sistema de valores. Ésta es una estrategia en la cual insiste, para no confinar al olvido su propio sistema de percepción del mundo. Un “diálogo” de Teresa con la señora Spearman nos permite afirmar la ausencia de una auténtica comunicación, imposibilitada por dos antagónicas formas de estar y ser en el mundo :

-No acabo de entenderte –dijo Miss Spearman-. Y también es bueno chismorrear un poquito. [...] Unirse al noble y gallardo ejército de los cazadores de brujas –se admiten miembros de ambos sexos y cualquier edad- que persiguen con tanto afán algún pobre diablo, con el hocico pegado al suelo. [...] Pero, ¿me está contando usted el verdadero secreto, lo que hay que hacer para ser exactamente igual que todo el mundo? [...] Tengo miedo de ese camino, Miss Spearman, del camino que conduce a la locura y a la muerte, según dice la gente. (LTSMH, p.129)

Teresa quiere evitar la pena de la soledad, intenta suicidarse y fracasa, pero siente que de algún modo está muerta. Porque ella no sólo no es ideológicamente blanca, sino que además es una mujer:

No creo en la histeria. No es buena, al menos para las mujeres. A veces un hombre puede salirse con un ataque de histeria, pero una mujer no. Y además, tampoco hay que estar demasiado sola. ¡Qué cosas llegan a decir si ven que vives muy sola! Solo te libras de eso si tienes mucho dinero. [...] -¿Qué ayuda más con o de? (LTSMH, p.129).

“La casa sólida” es una metáfora de todo aquello de lo que protagonista no puede formar parte, porque ella, al igual que el sujeto histórico Rhys, han sido construidas por el otro como excluidas. La casa puede que sea sólida en una ciudad donde las estructuras están siendo destruidas a diario, pero no la sociedad. Cada persona vive ensimismada dentro de sus fantasías e intenta colmar sus necesidades materiales. Ellas se hablan, comparten un mismo código lingüístico, pero no se comunican realmente. No existe ni la comunidad, ni la hermandad, ni los lazos familiares o afectivos, puesto que, finalmente, parece que el mundo siempre está en guerra.

Es curioso comprobar que en los textos elegidos como unidad de análisis para el presente trabajo, el único personaje que rompe con el estereotipo del “macho inglés” es el señor Severn, un periodista bisexual, que en algún lugar de su cuerpo tiene alguna gota de sangre negra y que, además de ser un pensador crítico, su historia lleva el nombre del volumen de cuentos: *Los tigres son más hermosos*. La superioridad del mundo animal, en tanto éstos carecen de la crueldad de los humanos, es otro de los tópicos de la escritura de Rhys. En este relato Hans, el amante de Severn, le llama “yegua gris domesticada”, una metáfora de alguien que trata de integrarse al sistema burgués, pero desde la periferia, cuestionando la monarquía y los festejos del jubileo, cuando Londres aparece como un

lugar lleno de tímidos tigres, esperando saltar hacia uno o una en el momento en que alguien está en problemas o no tiene dinero. Lo cierto es que de un incidente en donde Severn es arrestado con dos amigas y una de ellas recibe patadas en el cuerpo, el escritor obtiene una historia: ¿ Pero los tigres son más hermosos?. Previamente Severn había experimentado un bloqueo como escritor: “ No encontraba la música [...] el ritmo de la frase. En cuanto lo encontrara seguiría escribiendo con la facilidad de un caballo de trote, diciendo todo lo que le pidieran.

<<Pedazo de yegua mansa>>, pensó.” (LTSMH, p.68).

Sus experiencias posteriores le enseñan, que las palabras que él conoce no son las adecuadas. El lenguaje dominante en el cual él trata de funcionar lo extermina, por lo tanto debe dar nacimiento a un nuevo lenguaje. Si la necesidad de Severn es escribir un artículo para un periódico australiano, sobre el aniversario de la realeza, la palabra jubileo posee otros significados que él debe experimentar. El origen de la palabra está en jubilación y diversión. Son estas experiencias, las de estar en el afuera, las de ser otro, las que le van a permitir desarrollar nuevas formas y nuevas estructuras. Para dejar de ser una “yegua mansa”, él deberá desafiar el material dominante y las prácticas discursivas establecidas en el lenguaje. Escribir es una fuente de gozo, una puesta en escena de nuestro propio deseo, y, de nuestro propio miedo. ¿Y quién sino Rhys conoce de esta catarsis?: “ Pero los tigres son más hermosos, ¿ no crees?”. (LTSMH,p.66)

Todas las heroínas de Rhys son invariablemente solitarias, exiliadas y víctimas de las divisiones que necesaria y desgraciadamente se generan al constituirse una sociedad. Pero el mundo ficcional de la autora se construye entre dos divisiones de gente: la respetable y los “otros”. Las heroínas de Rhys como la escritora misma, permanece con los “otros”.

Las citas que transcribiré a continuación, entiendo, apuntan a dar cuenta de cómo el sujeto histórico intersecta al sujeto textual. *Después de dejar al Sr Mackenzie* es un texto cuya edición original de 1930 fue luego publicada por Ford Madox Ford en 1939. Es la historia de Julia Martin, una marginal por decisión propia. Ella no tiene un lugar dentro de la sociedad burguesa, pero también se rehusa a tenerlo. Parece que las únicas armas con que ha decidido enfrentarse a la vida son las de la seducción física, ya que se mira al espejo y dice: “Aún me quedan armas con las que enfrentarme al mundo”. (DDDASM, p.19). El maquillaje aparece en el imaginario como un elemento de seducción que puede ser impulsado por el deseo de agradar al que se ama, pero que también aparece como “parte en un proceso mecánico, y, en parte, en la formación de una máscara que sustituye a aquella otra que a Julia le hubiera gustado llevar”. (DDDASM, p.15). Ella es una prostituta y, en consecuencia, recurre a prácticas sociales burguesas bien estereotipadas: mujer bella que vive de los hombres y, por ello, siente la hostilidad en la mirada y en la actitud de la gente: “Se preguntó porqué la camarera la había mirado de aquella manera tan hostil. ¿Pero acaso no había ella sospechado, desde que tuvo uso de razón, que los seres humanos eran todos –sin razón o por cualquier razón- hostiles?”. (DDDASM, p.163). sin embargo es consciente de haber elegido esa vida:

-Este hombre colecciona cuadros. Imagino que siempre le habrá gustado la pintura, pero no lo sabía. En realidad nada sabía de él. Bueno la verdad es que apenas hablaba conmigo. Yo le servía para la cama, no para hablar. Y me parece que esto era lo adecuado. Dios mío, que curiosa es la vida.

Y se echó a reír.

-Naturalmente, cuando esto ocurría, yo no pensaba así. Jamás se me ocurrió. Este hombre era, para mí como un dios, y todo lo que hacía me parecía bien. Qué tontas somos en la juventud... Pero a veces, yo rezaba pidiendo a Dios que este hombre perdiera todo su dinero, porque imaginaba que así le vería más a menudo.

Y, después, imaginaba que yo trabajaba para él, o que de una manera u otra, yo ganaba dinero para dárselo. (DDDASM, p.179)

La narrativa de Rhys muestra a las mujeres permanentemente a la zaga de los hombres, asumiendo los roles de seres dependientes, que no llegan nunca a construirse como sujetos. Por un lado la tradición y el egoísmo de los hombres y, por otro, la autocomplacencia, indiferencia y resignación de las mujeres, quienes no asumen la responsabilidad de sus propias vidas. Ellas ven en sus amantes no sólo la figura del padre, sino que, irremediabilmente, retornan al espacio de la infancia, entre cuatro paredes que protejan su desamparo en medio del mundo y leyes que la defiendan contra su miedo de hacer uso de su libertad.

-Pues bueno, eso es todo –concluyó Julia-. De nada sirve hablar. Brindemos por una buena vida y una muerte rápida...Cuando estoy borracha no tengo problemas. Entonces recuerdo el pasado y sé exactamente por qué hice todo lo que hice. Todo queda ordenado, y me doy cuenta de que no hubiera podido portarme de otra manera, y que de nada sirve lamentarse. (DDDASM, p.49).

Julia acaba de romper definitivamente con Mackenzie, se encuentra destruída. En ese momento conoce a Horsfield, él observa a Julia y piensa: “Tenía en los ojos la expresión propia de alguien que intenta explicar su manera de ser, que desea decir: ‘Soy así, y pienso así’”. Aquí verificamos la continuidad entre la biografía del sujeto empírico y su devenir en literatura, puesto que el episodio de la “separación” es homologable a la concreta separación de la autora de su amante, el editor Ford Madox Ford.

El personaje de Julia tiene intenciones de relatar –escribir– su vida: “Vamos cuente, cuente [...] Salí de Londres después del armisticio. ¿En qué año fue? –1918 [...] Después, viajé mucho con... bueno el hombre con quien me fui de Londres. Estuvimos en casi todas partes, salvo Italia y España. Y luego me vine a París.” (DDDASM, p.p. 48-49). El fragmento citado, recortado de la ficción, se corresponde con el itinerario que recorriera concretamente Rhys con el amante referido en el párrafo anterior. “... el señor Horsfield pensó: ‘Bueno, adelante, dilo. Si te dispones a contar la historia de tu vida, cuéntala ya [...] Tu vida es tu vida, y la tienes que saber bastante bien, y si se trata de una historia inventada, estás obligada a llevarla bien amarrada” (DDDASM, p.50)

Una historia es una historia, solo si es escuchada por alguien, pero al mismo tiempo sólo si se escribe y coloca dentro de un libro, alcanza autoridad narrativa y puede mostrarse dentro de un contexto social determinado. Julia intenta todo el tiempo explicarse a sí misma, a sus amantes, a una escultora para la que trabajó recién llegada a Londres, a su hermana, a su tío, a su madre moribunda, pero nadie la entiende, ella no tiene un interlocutor válido. Su relato no logra ser verosímil y en cada caso es silenciada y rechazada, por esto duda sobre si ella es un fantasma, o es ella misma: “Le conté todo, todo lo que me había pasado en tanto

recordaba. Y mientras hablaba no hice más que mirar un cuadro muy extraño [...] Con una cara como una máscara [...] pero si se miraba el cuadro durante un rato se tenía la impresión de estar mirando a una mujer real, a una mujer viva.” (DDDASM,p.52). Lo mismo que la imagen del cuadro de Modigliani, que se convierte en realidad por el efecto de la mirada del otro, las palabras de Julia parecen perderse al no ser escuchadas, pero es esa inhabilidad para ser escuchada, la estrategia que le permite a Rhys convertirla en texto, y a nosotros los espectadores- lectores transformarla en algo real.

4.2 La recuperación de una memoria colectiva

Al llegar la noche, Chistophine me cantaba canciones, si estaba de humor. No siempre comprendía sus canciones en patois - también era de la Martinica-, pero me enseñó una que decía “Los pequeños crecen, los niños nos dejan, volverá algún día?” y aquella otra que hablaba de la flor de cedro, que solo dura un día.

La música era alegre, pero las palabras tristes, y la voz de Christophine a menudo se estremecía y se quebraba en la nota alta “Adieu”. No era adieu tal como lo decimos sino a dieu lo que al fin de cuentas, parece más lógico. El hombre enamorado estaba solo, la muchacha abandonada, los niños jamás volvían. Adieu.

Sus canciones no eran como las canciones de Jamaica y ella no era como las demás mujeres. (AMDLS, p.23).

La referencia constante a los cantos, como la forma elegida para suplir la ausencia de una escritura avasallada, forma parte de una opción semiótica, “entre otras”, y de un proyecto visible en la escritura de Jean Rhys: recuperar una “memoria colectiva” desde un “discurso hegemónico”. Memoria que se rescata desde la presencia de los discursos de los personajes. Como enunciara anteriormente, Rhys se apropia de una memoria (material con el cual, construye una ficción). Quisiera tratar de establecer, en qué márgenes se mueve o mejor dicho, cuál es el “imaginario social” que esa memoria apunta a recuperar.

Partiendo de la idea que la ficción es documento de la historia cultural, “La captura de la realidad” no se reduce a la palabra, sino a todo un “código de representación de la realidad”, a través del cual hace hablar al otro desde su propio esquema de interpretación de la misma. Este universo de significaciones, no solo interpela la razón sino como señala Fernández en *Las mujeres en la imaginación colectiva* : “Más que a la razón, el imaginario social interpela a las emociones, las voluntades y los sentimientos; sus rituales promueven las formas que adquirirán los comportamientos de agresión, temor ,amor y seducción, que son las formas como el deseo se anuda al poder”. (p.15). Rhys otorga voces a los silencios y construye con la presencia silenciada de Bertha, el personaje de Antoniette Cosway: “una criolla blanca antillana”. El discurso de Antoniette representa en el imaginario mucho más que la autobiografía de la antiheroína de Jean Eyre. Su locura es una historia de márgenes, el

silencio es un lenguaje ahogado y reprimido y su suicidio un modo de escapar de la soledad, la humillación y el horror.

Murió el año pasado, nadie me dijo cómo, y no hice preguntas. Con ella estaban el Señor Mason y Christophine y nadie más. Christophine lloró amargamente, pero no pude. Recé pero las palabras cayeron al suelo, sin significado.

Ahora, el recuerdo de mi madre se mezcla con mi sueño.

La vi, con su remendado vestido de montar, cabalgando en un caballo prestado, intentando saludar, allí, al término de la senda empedrada de Coulibri y las lágrimas volvieron a acudir a mis ojos.

- ¿Por qué ocurren estas cosas tan terribles?

- pregunté ¿por qué? (AMDLS, p.63).

Parte de esa memoria colectiva es la historia de las Antillas, historia de procesos que se inician con la conquista, relatos, mitos, canciones que hablan de amores y odios, de miedos y deseos; de amos y esclavos, de negros y blancos, de mulatos, de criollos ...”La joven señora no tenía dinero y no tenía amigos, porque los ingleses y los franceses, siempre han estado como perro y gato en estas islas, desde hace mucho tiempo. Se pelean, se matan. Todo. “(AMDLS, p.98).

Mirad si el inglés negro!

Mirad a los blancos negros!

Y entonces todos gritaron:

- Mirad a los blancos negros! Mirad a los malditos blancos negros. (AMDLS, p.44).

Marginadas por los ingleses, marginadas por los esclavos, marginadas por los criollos blancos; discriminadas como mujeres: el discurso de las “mujeres” de *Ancho mar de los Sargazos* hace visible la discriminación de género, que como toda discriminación estará fundamentada en la dinámica del poder y atravesada por él en todas sus dimensiones.

Rhys a través de su ficción no sólo reflexiona sobre sí misma, sino sobre un tiempo, un espacio, una historia y una cultura. Por lo tanto, los textos reflexionan, paralelamente, sobre el autor y sobre las configuraciones sociales a las que pertenece., porque a su vez, como señala Roger Chartier en *El mundo como representación* (1995) :

Las obras, en efecto no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y la recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y los públicos que se adueñan de ellas. Ciertamente, los creadores [...] aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura (o la mirada). Pero siempre, también, la recepción inventa, desplaza, distorsiona. [...] Inversamente, toda creación inscribe en sus formas y sus temas una relación con las estructuras fundamentales que, en un momento y en un lugar dados, organizan y singularizan la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad.(p.XI).

4.3 Relación entre el imaginario social y el poder

Se ha intentado sostener este trabajo dentro de un determinado marco teórico, fundado en una parte del pensamiento de Michel Foucault escrito por él en *El orden del discurso*, *Microfísica del poder* e *Historia de la sexualidad*. La cultura y el saber, en tanto construcciones humanas, adquieren forma en relación con situaciones económicas, sociales e históricas de la sociedad donde se desarrollan, puesto que se construyen como instituciones que generan poder y están sujetas y generadas por él. Por lo tanto, una sociedad se construye como tal “inventando significaciones”, construyendo “producciones de sentido”. Estas significaciones son “imaginarias” y, por ende, “sociales” porque las inventa el hombre y son objeto de su participación. En este sentido, es importante desvincularla de la noción de “imaginario especular” como opera en psicoanálisis. Una sociedad es un sistema de interpretación del mundo y una forma de ordenarlo. Bronislaw Balzco en *Los imaginarios sociales* (1991) lo analiza así:

A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o reelaboran la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico tienen una realidad específica que reside

en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo todo poder se rodea de representaciones, símbolos, etcétera [...] que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesitan para asegurar su producción.(p.8).

4.3 El imaginario social y la narrativa femenina contemporánea

El comienzo de siglo XX permitió el acceso de la mujer a la cultura, lo cual generó a su vez una mayor libertad respecto a la “representación” de sus personajes; libertad focalizada en la problemática de la subjetividad, es decir, poder mostrar (con el uso de la primera persona) una imagen de sí misma y lograr contextualizarla, con la lectura que de esa imagen hacen otros personajes. Biruté Cipliauskaitė en *La novela Femenina contemporánea* (1988), trata este recurso como una forma ya no sólo de contar o contarse así misma sino como un modo de indagación , de autoanálisis:

El recurso de la primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. Lo que se propone como el discurso liberado cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el autoconocimiento. Para transmitir los modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjados por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. La narrativa adquiere puntos de contacto con los procedimientos psicoanalíticos, pero también retrocede a la expresión primaria vigente antes de que se establecieran los cánones y códigos del mundo civilizado.(p.17)

¡Qué cosas hacía una! La vida era una locura, realmente. Y aquí había silencio, que era lo mejor del mundo.

Le parecía que llevara años sentada allí, y que si podía seguir así sabría muchas verdades profundas que, hasta el momento, sólo había intuido nebulosamente. (DDDASM,p.100).

Ignorada por el canon historiográfico oficial, Jean Rhys, reivindica “lo femenino”, como lo “culturalmente impuesto” y desde el discurso de sus mujeres: Antoniette, su madre, la tía Cora, Christophine, (su nodriza) y Amélie (su criada) desmonta el imaginario social del siglo XIX , con la idea de reformular el orden de las significaciones imaginarias.

¡No más esclavitud! ¡Qué risa!

- Esos de ahora, esos nuevos, tienen el poder de la Ley. Es lo mismo que antes, y tiene su magistrado y viven muy bien. Y tienen sus cárceles y cadenas. Y tienen el aparato para destrozarse los pies de los negros. Son más astutos, ésta es la única diferencia.(AMDLS, p.28).

Todo poder busca monopolizar, controlar y dirigir las costumbres de otros y en el ejercicio del mismo atraviesa el imaginario colectivo.

Hemos relevado en primera instancia el discurso de Christophine – acaso el “alter ego de Rhys”- porque, además de ser el más subversivo, es el único que lleva implícito una propuesta de acción.

Todas las mujeres, sea el que sea su color, son tontas. Tengo tres hijos. Uno vive en este mundo, cada uno es de padre diferente, pero no tengo marido y doy gracias a Dios por ello. Guardo mi dinero. No se lo doy a un hombre inútil ... si un hombre no te trata bien, lo que tienes que hacer es recogerte la falda e irte. Si lo haces te seguirá.

- No me seguirá. Además debes tener en cuenta que no soy rica. No tengo dinero propio. Es la ley inglesa. (AMDLS, p.110).

La subversión está focalizada en la propuesta de una sociedad alternativa, donde la familia nuclear, característica de la sociedad patriarcal, está anulada, como está anulada la visión de roles por razones de sexo. Está diciendo que la liberación de la mujer, pasa por una

reestructuración de lo social y de lo económico, con lo cual está desmontando el imaginario del marxismo, del capitalismo y, de otros ismos, pero corrigiendo la trampa que hace que la mujer resulte excluida de la esfera productiva al modificar su rol reproductivo como “vocación natural”. En suma, lo que se está combatiendo es un orden de significación. Dice Fernández en *Las mujeres en la imaginación colectiva*:

El conjunto de significaciones que lo imaginario social instituye con la modernidad en relación con la familia se encarna en el cotidiano de esta institución y sostiene las nuevas formas que lo público y lo privado adquieren con la modernidad, delimitando el conjunto de atribuciones, prescripciones y prohibiciones de lo femenino y lo masculino en tal período histórico. Son tres mitos muy entrelazados entre sí, aunque con narrativas particularizadas para cada uno. Son el mito de la mujer madre, el de la pasividad erótica femenina y el del amor romántico. Particularmente y en conjunto darán forma al universo de significaciones imaginarias que instituyen la familia y que inventan lo femenino y lo masculino de la modernidad, haciendo posible a su vez el establecimiento de un espacio público “racionalizado” y un espacio privado “sentimentalizado”. (p.19).

El conjunto de dichos mitos forma parte de la estructura de la sociedad, ya que los mismos, consciente o inconscientemente operan en el cerebro de sus integrantes. Estás son las piezas invisibles de la máquina que veía funcionar Inez, en el hospital de Versalles, piezas claves en la

operatoria de ordenamiento y vigilancia entre sus mismos integrantes. Y en este sentido es importante señalar: que el contenido de la narrativa sustentadora de cada mito en particular, es transmitida de generación en generación generalmente por las madres, a sus hijos e hijas.

4.4 La búsqueda de “la verdad” y “las versiones”

Dentro de los cuestionamientos a los “saberes” como “verdades institucionalizadas”, el discurso de las mujeres de “Ancho mar de los Sargazos” ha focalizado su crítica desacralizadora hacia el Derecho, el saber médico y la Iglesia. Estos discursos cuestionan los ordenamientos sociales basados en las naturales diferencias de los sexos, poniendo en revisión la categoría de “lo femenino” y de “lo masculino”, a través de toda una crítica a las instituciones y a sus representantes, que directa o indirectamente, consciente o inconscientemente legitiman esa diferencia. Se han construido como otras “versiones” de “La verdad”. Fundamentalmente lo que se cuestiona son “Los acuerdos” (basados en la desigualdad) que rigen esas relaciones.

Es una vergüenza, es indigno. Entregáis cuanto la niña tiene a un total desconocido. Tu padre jamás lo hubiera permitido. Hubierais debido proteger legalmente a la chica. Se pueden concertar capítulos matrimoniales y esto es lo que hay que hacer.(AMDLS, p.110).

Es importante señalar, que si bien el Feminismo de la Diferencia ha tenido en las décadas de los 60 y 70, en países centrales, una relevancia tanto en el plano de lo político, como en el de la subjetividad femenina. Resulta medular pensar, como bien lo expresa Fernández en *La mujer de la ilusión*, “ que en el plano lógico – epistémico, ese estilo “Black is beautiful” de las luchas de los negros frente a la discriminación sólo invierte los términos sin transformar la ecuación fundante.” (p.45). Y esto de transformar la lógica de la ecuación fundante de los binarismos no es una tarea que se haya propuesto Rhys resolver. Pero sí se ha propuesto mostrar un imaginario y ha procurado subvertirlo. Considero que ella sí a colocado sobre el tapete una política de la inferiorización, ha dado cuenta de como el poder atraviesa estas formas de pensamiento y, a exhibido desde la ficción el juego de las violencias visibles e invisibles que se han ejercido contra las mujeres a lo largo de la historia, a expuesto las cicatrices de las discriminaciones de diferentes órdenes, a través de las cuales nos a dejado reflexionar sobre la lectura especular de sus propias cicatrices. Considero relevante transcribir este diálogo, (aunque extenso) porque da cuenta, de ese “otro saber”, de “esa otra verdad” que construye la historia como una “suma de versiones” que implican a su vez subjetividad y cuestionamiento de la realidad. En algún lugar del texto, dice Christophine: “yo no sé leer ni escribir, pero sé otras cosas”. Ese “saber otro” se construye como una forma distinta de poder, donde “la verdad” forma parte del placer mismo, no en relación con la ley de lo permitido y lo prohibido, sino en relación intrínseca con el cuerpo y los sentimientos. De esa forma se construye su saber y desde allí se constituye en secreto.

- Y que su madre loca es también mentira?[...]

Le dijeron que estaba loca, y se portaron como si lo estuviera.[...]. No hay Dios.

Le recordé:

- Sólo tus espíritus.

Con firmeza dijo.

- Sólo mis espíritus. La Biblia de ustedes dice que Dios es un espíritu, pero no dice que haya otros espíritus. No señor.[...]. Si usted la abandona, la hará trizas, como hicieron trizas a su madre.[...]

. Ahora diga la verdad. Ella no fue a su casa, en ese lugar llamado Inglaterra, del que a veces me hablan ... para suplicarle que se casara con ella. Usted fue quien hizo el largo viaje hasta la casa de Antoniette, para pedirle que se casara con usted.

Y ella amó y le dio cuanto tenía, ahora usted dice que no la ama y la avasalla. Y qué piensa hacer con el dinero de Antoniette, eh? ... llamaré a la policía. Incluso en esta isla abandonada de la mano de Dios, hay agentes de la autoridad que hacen cumplir la ley.

[...]... Qué va a hacer con ella?

- Proyecto regresar a Jamaica y consultar con los otros médicos...

- Los médicos dirán lo que usted quiera ... Y hace usted eso por dinero?[...]

- Y crees que he querido llegar a esta situación? Daría mi vida por deshacer lo hecho, daría los ojos por no haber visto jamás este abominable lugar.

- Por primera vez dice la verdad. Pero tenga cuidado al decir que lo que daría. Pensé ésta loca como la otra. (AMDLS, p.115).

Cuando Christophine enfrenta a Rochester, lo hace irónicamente. A través de esa estrategia pone en discurso ese “otro saber” sobre el mundo, desmontando la ideología de control que él maneja con el apoyo de las instituciones y, al mismo tiempo, mostrándole todo lo que él no puede entender y comprender como individuo atado a los intereses imperiales, a los deseos imperiales, a las ficciones imperiales, a la agresión imperial y a una historia imperial. Este diálogo da cuenta de la imposibilidad de la comunicación, basada en dos universos simbólicos absolutamente opuestos. Pero opuestos no sólo imaginariamente, sino con la intención de perpetuar el colonialismo, como parte de la tradición inglesa. Lo que intentan disolver las palabras de Christophine es la creencia en los derechos de apropiación de Europa, sobre las islas. Es por esto que Rochester, finalmente, reconoce que él sólo puede seguir afirmando su dominación retornando a Inglaterra y llevando a Antoinette con él como cautiva. Las últimas palabras de Christophine son un guiño elíptico de Rhys, con forma de venganza ficcional, a la ceguera del personaje de Rochester en el texto de Brönte, más de cien años después.

.5 Reescritura y reformulación del imaginario

Es importante seguir indagando las cuestiones que preocupaban a Rhys respecto de la escritura de *Ancho mar de los Sargazos*, como texto que viene a contar la otra historia, que viene a vengar la mentira de la representación inglesa de la mujer creole, a través de la reescritura de *Jean Eyre*. Uno de los problemas a los cuales se vio enfrentada la autora fue al trabajo de la recolección de fechas. Gregg releva ésta problemática en *Jean Rhys historical imagination*:

El movimiento de fechas es crucial [...] *Jean Eyre* aparece en 1908, mientras que el decreto de la Emancipación es de 1833. Bertha Mason es confinada a Thornfield Hall para la primera década del siglo XIX, mientras que Antoinette Cosway en *Ancho mar de los Sargazos* es todavía una niña en 1840. En término de las referencias literarias de *Jean Eyre* en *Ancho mar de los Sargazos* son igualmente anacrónicas: *Jeannie con pelo castaño claro* fue escrita por Stephen Foster en 1826, *La hija de Miller* de Tennyson no fue conocida hasta 1840, la mayoría de los poemas de Byron y las novelas de Scott (advertidas por el esposo de Antoinette en un estante en Grambois) aparecieron después de 1800.

Estos movimientos y cambios muestran el proceso por el cual Rhys deliberadamente localiza los sucesos de su novela en las Indias del Oeste desde 1830 a 1840. (p.83)

De esta manera Rhys logra articular la identidad subjetiva de Antoinette en el período posterior a la esclavitud. Por lo tanto, la reescritura de *Jean Eyre*, le permite reinventar una categoría vaciada de contenido social y político en el período de su producción escrituraria desde los años 1950 a 1960, cuando las estructuras coloniales están siendo realmente desmanteladas. En palabras de Gregg: “Estructuralmente e ideológicamente, entonces *Ancho mar de los Sargazos* es deliberadamente anacrónico.” (p.83). La habilidad de Rhys reside en establecer un cruce entre los hechos y la ficción. La cita que precede estas líneas apuntan a continuar con la profundización de nuestro objeto de estudio: la intersección del sujeto histórico con el sujeto escriturario. La misma pertenece a una colección de cartas a Selma Vaz -no publicadas- en octubre de 1957 y aparece en el texto arriba mencionado de Gregg :

Una oración en tu carta es significativa para mí. Tú escribes “por supuesto que será una Mrs. Rochester ficticia”. Pero, no ves, que Mrs. Rochester de Charlotte Brönte es también ficción. El destello que vino, conectándome con mucho de lo que había escuchado y conocido fue que la ficción se encontraba en un hecho o en varios hechos. En aquella fecha y más anteriormente, muchos hacendados ricos no existían, sus hijas obtenían grandes dotes, no había acta de matrimonio. Así que un hombre joven que no tuviera escrúpulos podía hacerlo muy bien y muy fácil. Él se casaría con la chica, obtendría su dinero, la llevaría a Inglaterra – un lugar muy lejano- y en un año sería una inválida. O demente. Yo podía ver cómo tan fácilmente esto ocurría. Ocurrió más de

una vez. Así que la leyenda de la demente del Oeste Indio estaba arraigada... Hubo una o dos novelas sobre esto. Una fue llamada "La pequeña niña de Dominica". Estaba totalmente petrificada fuera de existencia. Todavía había la misma vieja leyenda...

Mi dificultad es primero: regresar más de cien años atrás... Segundo, que las Indias del Oeste que yo escribo hayan desaparecido completamente -incluso las Indias del Oeste que conocí. No hay mucho registro de esto...

Ellos tenían su propia civilización pero se ha ido... ¿Cómo puedo hacer que parezca verdad ?. Ahora- todavía debo tratar... podría hacerlo relacionar, pero no es demasiado bueno. Debe ser verdadero o sonar verdadero. Eso no es tan fácil.(Colección de Jean Rhys) (p.84).

La narrativa de Rhys demuestra que el objetivo de la reescritura del texto de Brönte significa, no solamente, escribir la vida particular de Antoinette, sino escribir la vida de una mujer creole, en términos de sus condiciones de posibilidad en las Indias del Oeste de los años 1830 a 1840. En consecuencia, todos los personajes poseen una esencia histórica y un lenguaje representativo, y sin lugar a dudas el más representativo de ellos es el discurso de Rochester. En principio porque es la historia contada por un inglés y esto dimensiona los discursos que por él son relevados. El discurso que despliega, las tácticas retóricas, son como una especie de representación de una clase de orador sin nombre, en quien se repite la

historia una y otra vez, al mismo tiempo que se fisura, al duplicarse la subjetividad del resto de los personajes. Interesa aquí subrayar algunas cuestiones vinculadas con la construcción de los personajes y el imaginario social en el que se inscriben, además de revelar la clara intertextualidad con el referido texto de Brönte. Aquí cabe aclarar que el término -significante- “intertextualidad” opera en el “sentido” que le otorga Nicolás Rosa en su *Léxico de lingüística y semiología* (1991):

Cada texto marca su diferencia (no tanto del Modelo, histórico, retórico) sino de los otros textos con los que mantiene una relación de *intertextualidad*. La intertextualidad se opone a la contextualidad como la lengua en tanto negatividad se opone a la lengua en tanto comunicatividad, como la univocidad se opone a la polisemia, como la claridad se opone a la fuga de sentido. El texto es una galaxia de significantes no una *estructura de significados*, afirma el ser de lo plural con la ambigüedad que esto comporta: al mismo tiempo nada existe fuera del texto pero nunca hay un todo del texto. Texto es lo lingüístico, lo supralingüístico, lo infralingüístico: pero es algo que está más allá : el sentido fugado. (p.p,116-117).

La figura con que Brönte construye a Jean Eyre no era el modelo de belleza legitimado, sin atractivo físico para su época, sin dinero, despojada de los afectos familiares y sin posición social, logra a pesar de todo, luego de sufrir lo suficiente, unirse por fin a Rochester. Su construcción como “heroína” tiene que ver con el desarrollo de su “intelecto” y “sensibilidad”, pero más puntualmente, con el modelo de “mujer doméstica” que representa, consecuencia del acceso de la clase media al poder. Paralelamente, no se debe olvidar que su “unión” se produce después de ser

ella tocada por la vara mágica del destino, que la convierte en “económicamente autosuficiente”. Es importante el trabajo que realizan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván*, en un capítulo denominado: “Diálogo del yo y el alma: el progreso de la fea Jane”, en él se habla de lo revolucionario que resultó el diseño de este personaje para la crítica victoriana, centrada en Jane como una figura anticristiana, dueña de un feminismo rebelde, pero “ lo que horrorizó a los victorianos fue la furia de Jane [...] la mujer que anhela escapar de los salones y las mansiones patriarcales ” (p.344) . Gilbert y Gubar establecen un paralelismo entre la furia de Jane y la furia de Bertha: “ El profundo deseo de Jane de destruir Thornfield, el símbolo del dominio de Rochester y de su propia servidumbre, será realizado por Bertha, que quema la casa y se destruye *a sí misma* en el proceso como si fuera un agente en el deseo de Jane tanto como del suyo” (p.363).

Me interesa subrayar la presencia de ese conjunto de significaciones constituidas por los mitos arriba mencionados, principalmente el de la mujer romántica, símbolo de la pasividad femenina que subyace en la heroína, cómo subyacen en Jane en apariencia, es decir, se encuentran reprimidos; porque es, precisamente, éste el lugar a partir del cual Rhys construye su antiheroína: Antoniette, dueña de un patrimonio heredado por su padrastro, compra a Rochester, quien le ofrece a cambio “felicidad“ y “protección”. Rochester consciente de su poder y amparado por la ley que lo sostiene, rotula a su matrimonio como un “error” y preso de la “autocensura” que le genera formar parte del imaginario social del siglo XIX, encierra a Antoniette reduciendo al silencio la resistencia a ese poder.

Si bien la educación de ambas configura el paradigma de la “educación victoriana”, donde la retórica de la pureza sexual es una obsesión constante en el discurso de las instituciones, el discurso de Antoniette Cosway se libera de esa retórica y en consecuencia abandona la estética de la pasividad femenina. Consideramos relevante este fragmento, porque produce un corte radical, en tanto introduce un erotismo que supera al de sublimación mística, abriendo el abanico de la sexualidad femenina.

Rápidamente, mientras pueda, he de recordar la ardiente aula, la ardiente aula, los pupitres de pino, el calor del banco que se transmitía a mi cuerpo, me recorría los brazos y me llegaba a las manos.[...] La aguja está pegajosa y gime al atravesar al atravesar la tela. En un murmullo le digo a Louise que se sienta a mi lado.

La aguja dice palabrotas.

Cocemos rosas de seda sobre un tono pálido.

Podemos elegir el color de las rosas y las mías son verdes, azules y púrpuras.

Debajo escribiré mi nombre en letras del color del fuego. Antoniette Mason, nee Cosway, Convento del Monte Calvario. Spanish Town, Jamaica, 1839. (AMDLS, p.55).

Este convento era mi refugio, un lugar de sol y de muerte [...] Y la felicidad qué? Ha de haberla... Apenas podía esperar el goce de tanto éxtasis y una vez oré durante un largo rato esperando morir. Entonces recordé que era pecado, pecado mortal, muchas, muchas cosas eran pecado,

por qué? ... los pensamientos no son pecado si se ahuyentan enseguida. Una va y dice, sálvame que perezco. Me parece muy consolador saber con exactitud lo que hay que hacer, luego de lo dicho no oré tan a menudo, y después me sentí más libre, más audaz, más feliz. Pero no me sentí segura. (AMDLS, p.60)

El discurso rompe la estructura del lenguaje, con el propósito de introducir el erotismo, apelando al lirismo, en un intento de dar cuenta de una vivencia interior. Estas “vivencias”, pretenden salirse de los esquemas tradicionales que definen universalmente la sexualidad femenina. Lo subversivo está en el lenguaje mismo, en las imágenes en las que el tiempo parece detenerse exaltando la plenitud del instante y recodificando la sexualidad.

Pero ¡ah Louise! Su cintura estrecha, sus manos delgadas y morenas, sus negros rizos que olían a césped, su voz dulce y aguda que, en la capilla, tan despreocupadamente cantaba acerca de la muerte ...

Cantaba como un pájaro. (AMDLS, p.57).

Ahora ya no me esfuerzo en llevar la falda levantada, y el borde de mi hermoso vestido arrastra por el suelo ... Toco un árbol y me abrazo a él “Aquí, aquí”. Pienso que no quisiera desprenderse de mí. Pero yo sigo agarrada a él, y

pasan los segundos y cada segundo parece mil años “Aquí, aquí”, dice una voz extraña, y el árbol deja de balancearse y de estremecerse. (AMDLS, p.62).

La insistencia en lo “no racional” y la repetición de los sueños, acercan al texto lo prohibido.

Todo el espacio representado en “las islas”, es el dispositivo que coloca en funcionamiento “los procedimientos de exclusión” en la tensión de sus oposiciones: lo prohibido y lo permitido, lo verdadero y lo falso (la búsqueda de “la verdad” y la persecución del “secreto”) y la razón y la locura (la realidad y los sueños).

“Las islas” para el imaginario de Rochester forman parte de lo “no racional”, de lo falso; y configuran desde lo prohibido la metáfora de la voluptuosidad y el deseo, pero la metáfora de un deseo que se desanuda del poder legitimado.

El discurso de Chistophine, de Amèlie, de Annete, de Tía Cora y de Antoniette, opera como resistencia a ese poder y se construye como “otra forma de poder” que representa lo “ajeno”, “lo otro”. Las Antillas es el marco adecuado para su “representación”.

Sin duda una temática saturada de connotaciones culturales es la representación del cuerpo. La inclusión de imágenes no convencionales, con las cuales se describe el cuerpo de Tía o de Louise y su sentimiento hacia ellas, construyen un discurso diferente, ni masculino, ni femenino, que no sólo desafía las normas, sino que implícitamente reclama un cambio.

Entonces Tía encendía una hoguera (para ella los fuegos siempre se encendían, las piedras agudas no le herían los pies desnudos y jamás la vi llorar.(AMDLS, p.25).

Más que la razón, el imaginario apela a desestabilizar las emociones, las voluntades, los sentimientos y sus rituales y, en este sentido, dibujan las formas que adquieren la agresión, el temor y la seducción, que son las formas de las que se sirve el deseo para anudarse al poder.

Desperté en la oscuridad, después de soñar que estaba enterrado vivo y, cuando estuve despierto, subsistió la sensación de ahogo. Sentía algo en la boca, pero de dulce y pesado olor. Lo arrojé de ella, pero seguí sin poder respirar bien. (AMDLS, p.137)

Decretar la locura de Antroniette es llevar al silencio y al encierro todo lo que le es ajeno. Para su imaginario, sería preservar su cordura (permaneciendo en la lógica de “lo uno”) y proteger el mito de la pasividad erótica y, en consecuencia, el del amor romántico. Thornfield Hall se construirá como ese espacio de tolerancia.

...dibujé una casa rodeada de árboles. Una casa muy grande. Dividí en cuartos el tercer piso, y en uno de estos cuartos dibujé una mujer de pie. Era una figura infantilmente dibujada, una circunsferencia por cabeza, una raya por cuerpo, y un triángulo en vez de falda, con líneas en diagonal que representaban brazos y pies. Pero la casa era inglesa. (AMDLS,p.93).

Durante todo el día era igual que cualquier otra muchacha, sonreía ante el espejo (te gusta el perfume?) e intentaba enseñarme canciones, unas canciones que me obsesionaban.

Adieu foulard, adieu madrás o Ma Belle Kadi mamanan li.

Mi niña hermosa dijo a su madre (No, no es así, escucha. Es así). Se encerraba en el silencio o se irritaba sin razón alguna y parloteaba con Christophine en patois.

Yo le decía:

- Por qué abrazas y besas a Christophine?
- Y por qué no he de hacerlo?
- Pues yo no abrazaría a esa gente. No podría.

Al oír estas palabras reía largamente y nunca me decía por qué.

Pero por la noche, qué diferente era, incluso su voz cambiaba, y siempre hablaba de muerte. (¿Intenta decirme que la muerte es el secreto de este lugar? Que la muerte es lo más importante, aquí?). sabe el secreto, lo sabe. (AMDLS, p.93).

La risa implica distancia y genera auto-ironía, aparece construida como afirmación de sí misma y, en este sentido, el humor y el parloteo materializan otro código que es percibido como agresión, puesto que el que ríe sabe, sanciona, comprende.

Por otra parte, hay un reconocimiento de otro poder, que no es fálico, focalizado en la repetición de la existencia del “secreto”, que es la forma que adquiere “la alteralidad”, donde ese “algo más femenino” se sitúa al lado del goce.

4.6 El “patois”: la inclusión de la oralidad

Uno de los procedimientos más poéticos que Rhys trabaja en la novela es la inclusión de “la oralidad”. La presencia de otros registros lingüísticos, más allá de los efectos estéticos, que son indiscutiblemente relevantes, deben pensarse en tanto “sistemas globales de comunicación”, que no casualmente pertenecen a la “discursividad, otra” marginal y femenina de Antoniette, su madre y nodriza: “*Adieu foulard, adieu madrás, o Ma belle ka di maman li. Mi niña hermosa dijo a su madre (No, no es así. Escucha. Es así). Se encerraba en el silencio o se irritaba sin razón alguna, y parloteaba con Christophine en patois.*” (p.93). Podríamos deducir que su inclusión dentro del discurso, apunta a reclamarlo como lo “subalterno social y político” y, en el orden de lo poético, como la metáfora de ese “otro” saber. Son múltiples los ejemplos textuales, donde aparece el “patois”, dentro del corpus que configura la unidad de análisis del presente trabajo. El fragmento elegido pertenece al cuento “Que lo llamen jazz” de *Los tigres son más hermosos*. Inez ha sido recluida en una cárcel de mujeres por cantar y tomar en la vía pública, la cárcel se llama Holloway y en ese mismo lugar, Rhys fue recluida por pelear con sus vecinos en estado

de ebriedad. La canción que cantaba cuando la llevaron presa aparece “traducida” y “relatada”:

Trato de cantar <<No me molestes ahora>>:

No me molestes ahora

Tú no tienes honor.

No sigas mis pasos

Tú no tienen vergüenza.

Pero la voz no me sale bien, así que vuelvo a casa y bebo otro vaso de vino: todavía tengo ganas de reír, y todavía me acuerdo de mi abuela porque esa era una de sus canciones.

Habla de un hombre cuyo amorcito le dice adiós cuando encuentra a un tipo rico, y él se va a Panamá. Mucha gente muere allí de las fiebres cuando hacen ese canal de Panamá tan largo hace muchísimo tiempo. Pero él no muere. Regresa con dólares y la chica va a recibirle al muelle, muy elegante y sonriente. Entonces él le canta: <<Tu no tienes honor; tú no tienes vergüenza>>. Sonaba muy bien en el patois de Martinica: <<Sans honte>>.(LTSMH, p.56)

La cita recortada apunta a seguir reflexionando, sobre la configuración del objeto de estudio del trabajo en cuestión: la intersección del sujeto histórico con el escriturario.

4.7 Murmullo y subversión

La represión es el nexo que articula la relación entre poder, saber y sexualidad. Hablar de sexo es colocarse fuera del poder, es transgredirlo y, en consecuencia, cuestionar la ley. Esa consciencia de desafío al orden establecido lleva implícito un deseo de liberación.

El discurso de Antoniette focaliza su tono subversivo en el murmullo donde canaliza el discurso crítico dirigido a la represión, pero a veces se construye como una forma más discreta de poder. El estudio realizado por Foucault, en *Historia de la sexualidad*, nos ha permitido los siguientes interrogantes: ¿por qué se ha asociado sexo a pecado?, ¿qué saber se forma a partir de allí y por qué las prohibiciones y la censura han codificado toda una retórica metafórica en ascenso alrededor del sexo?

Foucault en *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*.(1976) habla del intento de convertir el deseo en discurso y la operación la verifica en el discurso cristiano, policial y médico que subsumen el deseo en discurso: “Lo propio de las sociedades modernas, no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como el secreto” (p.47).

4.8 Estrategias discursivas e imaginario

El propósito aquí no es realizar un relevamiento de los procedimientos, sino pensarlos en relación con la estrategia discursiva que implica su inclusión. La configuración de dos campos semánticos dicotómicos focalizado en Las Antillas y en Inglaterra dispararán en el imaginario varias asociaciones insoslayables: la dialéctica del opresor-oprimido, la del amo y el esclavo, la de la escritura y la oralidad y, en última instancia, lo masculino y lo femenino. Pero más allá de este relevamiento, *Ancho mar de los Sargazos* pone en discurso, a través de la representación de sus personajes, toda la historia política de Inglaterra porque nos permite reconocer la historia del colonialismo inglés, el ejercicio de sus instituciones, sus usos y sus abusos.

Da cuenta, además de sus “imágenes”, de sus “representaciones” y, fundamentalmente, de sus “invenciones”.

Pensé que era muy desdichada, y que aquello no podía durar, porque tanta desdicha acabaría por matarme. Cuando viva en Inglaterra, seré una persona diferente y me ocurrirán cosas diferentes... Inglaterra es de color de rosa en el mapa del libro de geografía, pero en la página siguiente las palabras aparecen atestadas, densas. Exportaciones, carbón, hierro, lana. Luego, viene Importaciones y Carácter de los Habitantes. Nombres. Essex, Chelmsford on the Chelmer. Los altos de Yorkshire y de Lincolshire. Altos? Significa colinas? Cuán altas? La mitad que las nuestras o ni siquiera

esto? Frescas hojas verdes en breve y fresco verano. Verano. Hay campos de trigo que son como los campos de caña. Después del verano, los árboles quedan pelados y llega al invierno y la nieve. Como plumas blancas cayendo del cielo? Como porciones de papel? Dicen que la escarcha dibuja flores en los cristales de las ventanas. He de saber más de lo que sé. Ya conozco esa casa en la que pasaré frío, y en la que seré una extraña, la cama en la que yaceré tiene cortinas rojas, y he dormido en ella muchas veces, hace mucho tiempo ¿Cuánto? En esta cama, soñaré al final de mi sueño, pero mi sueño nada tenía que ver con Inglaterra, y no debo tener estos pensamientos, sino que debo recordar candelabros y bailes, cisnes, rosas y nieves. Y nieve. (AMDLS, p.111).

¿ Cómo porciones de papel ?. ¿ No es éste el lugar donde Rhys deja prisionera para siempre la historia de la locura de Antoinette ¿ : Un libro llamado *Ancho Mar de los Sargazos*

El trabajo realizado por Foucault en la *Historia de la sexualidad* nos permite comprobar como la historia política de Inglaterra da cuenta de la historia de la sexualidad. En este sentido, Rhys se adelanta a su época al introducir su propia escritura dentro de la historia política de Inglaterra.

A lo largo de la historia de las “representaciones”, las escritoras han cargado con la tradición impuesta por la cultura patriarcal, por lo cual generalmente han repetido “los modelos estereotipados”, paradigmas de la bondad o de la maldad, de la belleza o de la monstruosidad, construyendo

una serie infinita de ángeles, brujas, locas, prostitutas, Marías, Evas, Magdalenas y, un poco más acá, con la ayuda de la cultura posfreudiana, “Doras”.

Rhys, eliminando quizás las condiciones de los deseos históricos, intenta acercarse a su propio deseo.

El discurso de Antoniette Mason née Cosway, desordena y desarma el juego donde el deseo se anuda al poder y reordena costumbres, creencias, valores y “espacios”. No sólo no reproduce el modelo de la mujer doméstica, sino que intenta construir una retórica nueva acerca de la sexualidad femenina. La tensión entre la negación y la afirmación de sí misma pone al descubierto las contradicciones en que las mujeres debieron vivir y a las que han tenido que enfrentarse.

Su condición de “heredera del ocio”, presa en los límites de su propio bienestar, ha colocado sus cuestionamientos de la realidad en el orden del reclamo, ya que no sólo no es dueña de un poder legitimado, sino que tampoco posee la experiencia de actuar libremente.

El suicidio aparece como el juego que le permite elegir, diseñar la ficción de su propia muerte, porque está construido en base a sus propios sueños, donde parecen estar operando dos niveles de realidad.

(Inglaterra ha de ser muy irreal y como un sueño).
(AMDLS, p.104)

Noches y días, días y noches, centenares de días y noches, que se me escapan por entre los dedos. Pero esto carece de importancia. El tiempo carece de significado. Pero las cosas que se pueden tocar y pueden sostenerse en las manos, como mi vestido rojo, éstas sí tienen significado. Dónde está?.(AMDLS, p.182).

Cogí el vestido rojo y me lo puse contra el cuerpo.
- Me da aspecto de mujer depravada y sin castidad? ... Dejé caer el vestido en el suelo, y miré el fuego, luego el vestido, luego el fuego, luego el vestido ... Era hermoso y me recordó una cosa que tenía que hacer. (AMDLS, p.184).

... me levanté, cogí las llaves y abrí la puerta. Estaba fuera, con la vela en la mano. Ahora por fin, sé por qué me trajeron aquí y sé lo que debo hacer. (AMDLS, p187)..

Esos dos niveles de realidad, aluden a reescritura de la historia y, en consecuencia, a su propia escritura. Por otra parte, ese discurso adquiere una nueva significación en la medida en que “la muerte” forma parte de un artificio dentro de sus creencias.

“... - ¿Vive tu madre? “

- No, murió.

- ¿Cuándo?

- No hace mucho.

- Entonces, ¿por qué me dijiste que murió en tu infancia?

- Porque así me lo dijeron y porque es verdad. Realmente

murió, cuando yo era niña. Siempre hay dos muertes, la verdadera, y la que la gente sabe. (AMDLS, p.128).

El discurso de Antoniette forma parte de la memoria de la ficción y es, a la vez, documento de la historia cultural. Su crítica a todo el aparato del poder del siglo XIX se conecta al proyecto de Rhys y a su “reformulación en el orden de las significaciones imaginarias”.

4.9 Rhys y ¿su proyecto ideológico?

Resulta operativa la idea de pensar este proyecto en relación con una postura discursiva de Rhys -que no deseo etiquetar- y, que no casualmente, coincide con un relevamiento no explícito, respecto a figuras históricamente reconocidas como precursoras, dentro de lo que podría rotularse como: una marcada preocupación por los derechos avasallados de las mujeres. Este procedimiento, si lograra verificarse, implicaría desmontar otro imaginario. En *La historia de las mujeres*, de Duby y Perrot (1993), se realiza una importante exploración sobre las mujeres que instalaron nuevos modelos de participación y defensa de lo social. Llama la atención, en este sentido, la similitud entre los nombres propios de los personajes de ficción de *Ancho mar de los Sargazos* y los personajes históricos. La primera coincidencia aparece con Bertha, nombre con que Rochester nombra a Antoinette, con la intención de cambiar su identidad, de transformarla en “otra” inglesa: “- No me llamo Bertha. Quieres convertirme en otra, dándome otro nombre. También esto es obeah.”. (AMDLS,p.146). Por otra parte Duby y Perrot señalan que: “Bertha von Suttner (1843-1914) vive para una sola idea: La paz en Europa y el mundo ... es objeto de burlas que la califican de “fierecilla de la paz” o “la marisabidilla (blasbleu) histórica”. A pesar de todo su novela *Die waffen nieder* de 1889 fue traducida a doce lenguas, además: “Organiza incontables encuentros, pacifistas y trata de convencer a políticos y diplomáticos en una época en que las mujeres no solo carecen de derechos políticos, sino que ni siquiera tienen derecho a pertenecer a un grupo político.” (p.219).

La segunda coincidencia es con el nombre de Amelie, la criada, que ingresa en escena después de haber llegado el matrimonio a Grambois y a quien Rochester interroga, posteriormente seduce y finalmente despide: “Muy gracioso vestido, el que llevás –comenté y me enseñó, las muchas maneras en que podía llevarse, ya arrastrando la falda por el suelo ya alzada, mostrando unas enaguas de encaje, ya más levantada todavía, por encima de la rodilla.” (AMDLS, p.139). Antoinette ataca a su esposo por dormir con Amélie, apuntando a la conexión entre su abuso sexual de poder y el de los hacendados durante la esclavitud, con lo cual está diciendo que la estructura de dominación permanece intacta: “Despediste a la muchacha antes de lo que ellos solían hacerlo, y sin darle dinero o dándole menos dinero que el que ellos le daban. Ésta es la única diferencia “. (AMDLS, p.145). Posteriormente el texto referido de Duby y Perrot dice: “También en EEUU, el primer periódico feminista “The Lily” se publica en 1849, por iniciativa de Amelia Blømer, quien por lo demás es defensora de la reforma de la vestimenta.” (p.197)

Se ha demostrado que Christophine es un personaje medular, por su calidad de “alter ego” de Rhys y, por la profundidad y competencia discursiva centrada en la idea de transgredir y subvertir el discurso paradigmático del uso y el abuso del poder, representado por Rochester, quien a su vez está emulando a la figura del colonizador. Si bien la correspondencia no es exacta, existe dentro del texto otra coincidencia de significantes: “-A esta moda la llaman a la Joséphine –dijo. – Hablas de St. Pierre como si fuera París . - Es el París de las Antillas.” (AMDLS, p.82). Por otra parte y, apelando siempre a los juegos de Rhys, en *La historia de las mujeres* se lee que: “Josephine Buther movió a las mujeres, de casi todos los países de Europa a abordar el tema de la prostitución, como la

libertaria enemiga del Estado, abogaba por la autolimitación y el trabajo de redención entre las prostitutas elegían vender sus cuerpos en la calle, tenían el derecho de hacerlo, sin ser molestadas por la policía”. (p.74).

Siguiendo esta consideración, es relevante señalar que en *Ancho mar de los Sargazos*, el proceso de nombramiento de los personajes es un procedimiento significativo. El nombre de Antoinette aparece, recién en la página cincuenta y cinco, en el contexto del convento” Podemos elegir el color de las rosas, y las mías son verdes, amarillas y púrpuras. Debajo, escribiré mi nombre en letras del color del fuego, Antoinette Mason, neé Cosway, Convento del Monte Calvario, Spanish Town, Jamaica,1839.” Estos son los colores que Antoinette usa para representar su identidad y para pactar un tiempo y un espacio, los mismos que su esposo recordará como demasiado azul, demasiado púrpura, demasiado verde. “ Era todo muy vivamente colorido y muy extraño, pero nada significaba para mí.” (p.78) . En adición Annette y Antoinette, son las versiones francesa e inglesa del mismo nombre y Tia, la amiga negra, “su espejo”, un diminutivo de Antonieta.

La escritura de Rhys, dentro del imaginario del Feminismo, se coloca a través del discurso de Rochester en una posición de perspectiva, en la medida en que da vuelta “por un momento”, la dialéctica de víctima-victimario, al reconocerse preso de la “cultura victoriana”. Poniendo en juego, “un desordenamiento de los saberes”, y “reestructurando el mito de lo que es ser hombre”.

Pero nunca comprenderé por qué razón, de repente, de un modo desconcertante, tuve la certidumbre de que cuanto había imaginado ser verdad o falso. Falso. Sólo la magia y los sueños son verdad, todo lo demás es mentira y más vale olvidarlo. Aquí está el secreto. Aquí.(AMDLS,p.p165-166).

Y si dice adiós, quizás adieu ... Adieu, como en esas viejas canciones que cantaba ...

Siempre adieu (y todas las canciones lo dicen)

Y si también ella lo dice, la tomaré en brazos, tomaré en brazos a mi loca. Está loca pero es mía, mía. Que me importan los dioses y los demonios, o el propio Destino! Si sonrío y llora. Para mí.

Antoniette, también yo puedo prodigar dulzura. Escóndete, pero hazlo en mis brazos. Pronto verás cuanta dulzura puedo dar. Mi loca. Mi muchacha loca. (AMDLS, p.165).

La reescritura de Jean Eyre configura un cambio en la historia de las representaciones. La ficción, en tanto documento de la cultura, reescribe la historia política de sus instituciones; reposicionando a la mujer en un campo que supera los límites de la crítica feminista.

5. Conclusiones provisionarias

El recorrido escriturario de Rhys por el espacio antillano-londinense, representó una marca radical en su vida y en su escritura. Pero a la vez ofició de intertexto apuntalando la ficción. Ese fue sin duda el lugar en donde todo el tiempo Rhys se reinventó a sí misma. De allí que haya elaborado una práctica discursiva que borra las distinciones entre literatura y crítica, entre narrativa histórica y narrativa ficcional. El trayecto espacio-temporal mencionado fue su topos más recurrente, dentro del cual su figura nunca fue excluida. Igual ocurre con el uso continuo del doble, con el cual pudo sugerirnos una subjetividad quebrada por la presencia continua de la diferencia y la exclusión, basada en la oposición binaria del negro y el blanco, del “west indian, y los ingleses, de los de adentro y los de afuera, los sanos y los insanos, la resistencia o la conformidad a los códigos dominantes.

También cabe destacar que la escritora Rhys le transfiere al personaje de Julia Martin, para ejemplificar, su propio deseo –necesidad- de relatar su vida y, para esto, apela a la parodia del rito psicoanalítico, no sólo en la recuperación, “re-escritura” de la historia de su infancia, sino, además, en el recurso a lo que hoy, después de Lacan, denominaríamos “teoría del significante”: el episodio de las últimas palabras de su madre antes de morir: “-Sí, una palabra con sonido parecido a naranjo. Seguramente pensaba en los tiempos en que vivió en el Brasil” (p. 101), o, para seguir ejemplificando, se articula con la necesidad catártica –cura por la palabra- de hablar, de relatar, de decir: “Se lo conté todo. Hablé y hablé y hablé [...] ¿Y es que ni yo misma me creía por entero mis propias palabras?. Pensaba: ¿Y es verdad todo eso? ¿Realmente he hecho todo lo que he dicho?” (p.

53). Acaso, lo que sigue, ¿no es la demanda encubierta –reprimida– de cualquier paciente a su analista?: “¿quién soy? ¿Puede decírmelo? [...] Y yo estaba allí como un fantasma. Tuve miedo, pero también sabía que si conseguía llegar al fondo de aquella sensación, sabría la verdad acerca de mí misma [...] acerca de todo lo que le intriga y le duele a una constantemente. (p. 54).

Otro aspecto que refiere la semejanza entre autora y personaje es la coincidencia de ambas en el impuro linaje inglés, además de otra coincidencia, trágica esta vez: a las dos mujeres se les muere un hijo.

Volviendo a la imagen inicial que generó la construcción del presente trabajo, podemos concluir que esta imagen es la de una mujer confinada al silencio y al olvido, Antoniette en el altílo, la loca, el fantasma, aquello de lo que está prohibido hablar, el paradigma de la destrucción del propio “yo”. Creemos que de esta imagen surge también, inexorablemente, la revancha de Rhys que se evidencia en esa obsesiva preocupación por la forma y en esa duplicidad que implica, por una parte, su aversión a esa fría nación que jamás aceptó como propia, pero de cuyo canon “sagrado” se apropió para subvertir el imaginario de un clásico de la literatura del siglo XIX: “*Jean Eyre*”. Quizás Rhys no calculó nunca que su novela resultaría una contribución importante a la Literatura Caribeña Post-Colonialista, aunque creemos que su construcción, conjeturamos, como sujeto escriturario, le debe de haber generado mucho dolor e impotencia al sujeto concreto, ya que su identificación le debió resultar inexorable. La misma que, seguramente, para establecer una posible genealogía, le debe de haber sucedido a José María Arguedas cuando escribió *Los ríos profundos*. También podríamos afirmar, como efecto de la comprobación de nuestro

objeto de estudio, que la obra de Jean Rhys ya pertenece al canon de la Literatura Latinoamericana.

6. Fuentes de datos ^{primarias}

Brontë, Charlotte. **Jane Eyre**. Barcelona: Bruguera, 1974.

Rhys, Jean. *Ancho mar de los Sargazos*. Barcelona: Anagrama, 1990.

Rhys, Jean. *Después de dejar al señor Mackenzie*. Barcelona: Anagrama, 1990.

Rhys, Jean. *Los tigres son más hermosos*. Barcelona: Anagrama, 1990.

7. Bibliografía (referida por orden de aparición)

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*, Revista Conjetural I (agosto 1989): 87-111

Nietzsche, Federico. *La voluntad de dominio*. Tomo VIII, Obras Completas. Madrid: M. Aguilar, 1932.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

Sade. *La nouvelle Justine*. Tomo I París: Unión Générale d' Edition, 1978.

Sternlicht, Sanford. *Jean Rhys*. New York: Syracuse University. Twayne, 1997.

Pound, Ezra. *Revista Los grandes poetas*.27 Buenos aires: Centro Editor de América Latina (abril, 1988):16

Fernández, Ana María. **Las mujeres en la imaginación colectiva**. Buenos Aires: Paidós,1993.

Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós,1993.

Gregg, Verónica Marie. *Jean Rhys historical imagination*. USA: The University of North Carolina Press,1995

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa,1995.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquet, 1992.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*: Madrid: La Piqueta, 1980.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI,1976.

Bronislaw; Balzco. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Ciplijauskaité, Byruté. *La novela femenina contemporánea. (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Rosa, Nicolás. *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.

Duby y Perrot. *Historia de las mujeres*. Tomos XIII y IX. Madrid: Taurus, 1993.

