

## PERSPECTIVISMO E INTERTEXTUALIDAD EN "WIDE SARGASSO SEA", DE JEAN RHYS

Ana González Escudero  
(Universidad de Murcia)

### RESUMEN

En la novela *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys la intertextualidad se convierte en un acertadísimo juego perspectivístico que, a la vez, supondrá una conseguida ilusión de realidad tanto para este relato como para el de Charlotte Brontë, con el que establece tan curiosa estructura dialógica. La autora ofrece una nueva perspectiva para *Jane Eyre* haciendo de la antagonista de esa novela, la esposa loca, su protagonista. El cambio de focalización hará, curiosamente, vacilar la valoración que el lector tenía de la novela anterior, que cobra, de esa manera, al ser observada multifenomenalmente, una inmediata realidad, y que oscila así, como la vida misma, ante nuestros ojos. Intertextualidad y perspectivismo resultan pues coincidentes, por la extraordinaria habilidad de la autora en este relato, que tiene la virtualidad de hacer proteica y cambiante una obra anterior.

### ABSTRACT

In Jane Rhys's novel *Wide Sargasso Sea*, intertextuality becomes a sharp game of perspective that, at the same time, implies a successful illusion of reality both for this story and for Charlotte Brontë's, with which it establishes such a curious structure in terms of dialogue. The author offers a new perspective for *Jane Eyre*, making that novel's antagonist, the crazy wife, its protagonist. The change of focus will shake the reader's assessment of the earlier novel, which turns into something real as it is seen from different points of view, and swings, like life itself, before our eyes. Intertextuality and perspectivism are thus coincidental because of the author's extraordinary ability in this story, which has the potential to make an earlier literary work multi-faceted and changing.

Tanto el juego de perspectivas como las alusiones intertextuales son utilizados de forma especialmente original en esta novela de 1966 con enorme acierto y efectividad para la expresividad del relato.

En líneas generales, podemos afirmar que cada una de las tres partes de la novela utiliza diferentes perspectivas<sup>1</sup>: la primera acoge la voz de una

---

<sup>1</sup> Para el estudio perspectivístico tengo en cuenta los artículos "The mad woman comes out of the attic: *Wide Sargasso Sea*" y "The sisterhood of *Jane Eyre* and *Antoinette Cosway*", en *The Voyage In*, by Elizabeth Abel (ed.), Marianne Hirsch (ed.), Elizabeth Langland (ed.), 1983.

niña que llega a la adolescencia, la segunda fundamentalmente la del hombre que será su marido, que objetiva al primer personaje, y la tercera y última la de la misma mujer en un estado de postración y demencia (con lo que en realidad estamos ante una perspectiva totalmente diferente) y un poco la de su guardiana.

La focalización insiste pues en presentar y estudiar a un personaje de mujer especialmente maltratado por las circunstancias, lo que, en cierto modo, provocará o facilitará su estado final de perturbación mental, para el que también se ofrecen, sin embargo, otras posibles causas, como la herencia biológica (padre y madre dementes, si bien esta última pudo llegar a ese estado por las difíciles circunstancias de la enfermedad y muerte de su hijo), o los bebedizos y pociones de la magia negra.

La voz que nos habla en la primera parte es la de un personaje marcado por la debilidad, en gran parte debido a su corta edad, pero no totalmente, ya que hacia el final de esta parte inicial estamos ya ante una adolescente en la que persisten esas notas de desvalimiento.

La circunstancia que más se destaca en el relato es la soledad que rodea a esta chiquilla de corta edad, huérfana de padre y cuya madre, absorta ante la desgracia de su hijo pequeño, descuida hasta el punto de desinteresarse de ella, de sus miedos e incluso de sus ropas. Hasta que terceras personas (los vecinos) ríen de su atuendo no pondrá remedio al aspecto externo de su hija.<sup>2</sup>

La niña sólo recibe atenciones de una criada negra, Christophine, ya que la única chiquilla que la acompaña brevemente, Tía, llega incluso a despojarla de su dinero y sus vestidos, y en la noche del incendio, a agredirla de una pedrada.

---

<sup>2</sup> "They were beautiful I thought and they wore such beautiful clothes that I looked away down at the flagstones and when they laughed – the gentlemen laughed the loudest – (...) I came out of my room and my mother was sitting on the blue sofa. She looked at me for some time before she said that I had behaved very oddly. My dress was even dirtier than usual"

Rhys, J., *Wide Sargasso Sea*, Penguin Books, London, 1997, pág.10.

Pero la soledad, con ser tan grave, no es la única nota negativa que rodea a la pequeña, también la pobreza la hostiga. Es curioso que, sobre todo, la note a partir del descuido del jardín y de la finca, que no atiende ningún operario,<sup>3</sup> y del deteriorado traje de montar de su madre.<sup>4</sup> Ya en la segunda parte, contará a su marido que, en un determinado momento le ataron el pelo con un cordel, pues no se le podía comprar un lazo.

Naturalmente, todas esas circunstancias negativas, presentadas por la voz del personaje que las está viviendo, tienen como efecto inmediato provocar la compasión ante una criatura que sufre todo eso conscientemente, y no sólo sin quejas, sino incluso con cierta aceptación fatalista. La hostilidad manifiesta hacia ella o su familia, como el envenenamiento del caballo de su madre o el incendio de la casa son asumidos sin rebelión, como si se tratara de un destino inevitable, y sólo parecen intensificar su enorme tristeza.

Está claro que, conociendo esos antecedentes, cualquier lector imparcial estaría dispuesto a justificar incluso un comportamiento violento posterior por parte de esa criatura indefensa que ha debido pasar por burlas, soledad, agresiones, pobreza, etc., apoyándose sólo en sus propias fuerzas. La debilidad que todas esas circunstancias negativas generan en la niña resultará irreversible. Sus miedos y sueños son prueba constante de esa fragilidad.

En la segunda parte se presenta a la niña convertida en una joven casada, pero salvo un breve interludio, no es ella quien nos habla, sino su esposo, con el consiguiente cambio perspectivístico que ello lleva consigo.

Como resulta evidente, un relato en primera persona no sólo pone de relieve aspectos o circunstancias de las personas, lugares, etc., que focaliza, sino que, y sobre todo, resalta el carácter, la inteligencia o la

---

<sup>3</sup> "Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible (...) but it had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell" Rhys, J., ya citado, pág. 6.

<sup>4</sup> "She still rode about every morning not caring that the black people stood about in groups to jeer at her, especially after the riding clothes grew shabby (they noticed clothes, they knew about money)" Rhys, J., ya citado, pág. 5.

sensibilidad de la persona que nos está hablando. Es, por expresarlo gráficamente, un efecto *boomerang* que recorre un camino de ida (la visión sobre espacios y personajes determinados) y de vuelta (los datos que los juicios y actos de quien nos habla nos merecen). Además, en el relato en primera persona podremos quizá encontrar animosidad o animadversión (y ocasionalmente también todo lo contrario, como es lógico) contra aquellos personajes que presenta o juzga, que pueden aparecer a una luz poco favorable, mientras que podríamos decir que la voz que nos habla presenta siempre su mejor perfil, cosa que debemos tener en cuenta los lectores al realizar nuestra valoración.

Precisamente debido a eso, si las notas negativas que obtenemos progresivamente del personaje del marido las encontráramos en un relato en tercera persona, deberíamos juzgarlas desde una perspectiva crítica, pero nunca cuando, como es el caso, surgen de una especie de diario en primera persona que él mismo facilita.

Este hombre se casa, según su propia confesión, al mes de haber llegado a las Antillas, después de haber estado tres semanas con fiebres. Precipita la boda habiendo tenido ocasión de tratar a su futura esposa tan sólo una semana. Resulta evidente, pues, que no le importaba nada de su mujer al margen de la dote. De hecho, una vez llegados a la finca en la que pasarán la luna de miel, se sorprende a sí mismo dado que no se había percatado antes de la belleza de su esposa.<sup>5</sup> Es indudable pues que ha celebrado un matrimonio por interés. Es más, escribe mentalmente a su padre mencionando casi exclusivamente la cantidad de dinero que le han pagado como dote, que parece ser así la única finalidad de esa actuación.<sup>6</sup> Así pues, la boda ha sido para este hombre una simple transacción.

Resulta por ello curioso que reaccione como un hombre engañado y sorprendido en su buena fe ante las declaraciones que, primero por carta y

---

<sup>5</sup> "She was sitting on the sofa and I wondered why I have never realized how beautiful she was. Her head was combed away from her face and fell smoothly far below her waist. I could see the red and gold lights in it". Rhys, J., ya citado, pág. 49.

<sup>6</sup> "Dear father. The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. (...) I have a modest competence now." Rhys, J. ya citado, pág. 42.

después directamente le hace Daniel Cosway. Sobre todo habida cuenta de la clara animadversión que este individuo tiene por Antoinette y toda su familia al creer que lo han relegado injustamente. Dar credibilidad a un informante así, por cuya boca habla el odio, sin oponerle objeción alguna y condenando a la propia esposa sin otras pruebas o verificaciones pone en evidencia a un tipo de hombre egoísta, interesado y sin escrúpulos que utiliza la primera excusa para desasistir y olvidar a su esposa, incumpliendo con ello la promesa explícita de protección que le había hecho y que es lo que decidió a la muchacha a aventurarse en ese matrimonio tras enterarse de las condiciones económicas (tan injustas para ella) bajo las que todo se lleva a cabo.

Así pues, este personaje masculino se muestra a una luz nada favorable, la primera acusación de un informante dudoso lo lleva a alejarse de su mujer y faltar a sus promesas, y ni siquiera para ahí, sino que parece que las acusaciones contra su esposa justificasen - cosa a todas luces inexacta - su adulterio con una de las criadas, piedad por medio del dormitorio de Antoinette.

Es a esas alturas del relato, con la aparición del castigo inmerecido, cuando vuelve a surgir la voz de la primera parte, ahora ya mujer, pero una mujer abandonada sin causa aparente, desolada, que busca soluciones exteriores ya que sola no se ve con fuerzas para contrarrestar su situación. Su confesión, volviendo a mencionar los hechos de la primera parte, hace surgir de nuevo las condiciones de abandono, pobreza, tristeza, hostilidad, etc. por las que ha pasado, que por sí solas deberán justificar y hacer comprensibles algunas realidades. La dureza de quien, por el contrario, se obstina en posturas condenatorias queda, por consiguiente, puesta de relieve.

Antoinette pide en estas circunstancias ayuda a su aya, quien intercede por ella ante el marido, parapetado en una actitud demasiado dura, sobre todo si tenemos en cuenta su propio adulterio y las circunstancias de su matrimonio.

El diálogo con Christophine sirve como alegato expreso de crítica de la actuación de este hombre, por si la fuerza de los dichos y los hechos no fuera suficiente. Asimismo, la muda desaprobación del mayordomo, Baptiste, es otra perspectiva condenatoria de esa actitud insensible, ya que se trata de alguien que, no contento con alejarse de su mujer e incurrir en adulterio, decide también quitar a Antoinette lo que significa su único sustento, los espacios de la finca Granbois en los que se encuentra a salvo y que ha escogido para emprender su nueva vida de casada. La decisión de abandonar esos espacios y volver a Jamaica, y, por último, a Inglaterra, espacio hostil para la esposa, supone la imposición de un castigo inmerecido a la mujer que le ha proporcionado una dote a cambio únicamente de su promesa de protección.

Así pues, toda la segunda parte no es sino la continuación de la primera en cuanto a hostigamiento y persecución de un personaje que se nos presentó inicialmente desde la fragilidad de una niñez triste, pobre y desamparada y que, siguiendo al parecer un destino trágico, cae en manos de un hombre interesado, egoísta e insensible, que la utiliza como fuente de ingresos y que la sigue dejando en el mayor de los abandonos. Por eso nos resulta natural la demencia desde la que nos habla el personaje en la tercera parte, de nuevo sola, pues poca compañía es la de la empleada beoda a cuyo cargo está, pero ahora, además, encerrada y sometida al frío de Inglaterra. En esas circunstancias sueña con el incendio, pero no un incendio sufrido por ella, como el de la primera parte, sino un incendio provocado por ella, un incendio que supondría castigo y reparación para tanto mal recibido. El suyo es un sueño premonitorio y un sueño esclarecedor en su mente castigada y sin luces. La mención de su sólo proyecto parece tranquilizar al personaje, pero sobre todo, supone el equilibrio para el lector que encuentra en el fuego un símbolo purificador para concluir con esta historia de persecución continuada de un personaje siempre débil e indefenso, al principio por su corta edad y más tarde por la demencia a la que la han conducido.

Y, tras la exposición del análisis perspectivístico del relato como tal, pasamos al proceso de intertextualidad<sup>7</sup> que esta novela de Jean Rhys propone, que, como veremos, supone a su vez la culminación de un nuevo y acertadísimo juego de puntos de vista.

Los procesos de transposición de textos pueden ser muy variados, pueden consistir en la simple cita de un personaje o una obra, con lo que se pretende ejemplificar o aludir a una temática, un tipo, un carácter, etc., especialmente significativos. En realidad ese tipo de utilizaciones aparece incluso en la lengua hablada a propósito de personajes u obras de singular importancia que han calado hondo en la sensibilidad general. Así, por ejemplo, se puede hablar de alguien diciendo que es un quijote (aludiendo a su idealismo), una celestina, un don Juan... La diferencia con las alusiones hechas en la lengua literaria es que aquí se suelen mencionar obras y personajes con frecuencia no tan ampliamente conocidos, o, en caso contrario, asumiendo amplias significaciones simbólicas, como ocurre por ejemplo con el título *Ulysses* del libro de Joyce, que no sólo establece relación con el personaje homérico (prudente, habilidoso, ingenioso...), sino con su incidentada vuelta a Itaca, que siempre se ha entendido como la peripecia vital por excelencia.

Pero también cabe introducir procesos intertextuales sin citar nombres propios, lo que indudablemente puede dificultar la localización de la alusión. Se pueden entonces mencionar sucesos bien conocidos y fácilmente identificables, con lo que se establece una cierta complicidad entre el autor, que hace un guiño significativo, y el lector, que debe captar esa compleja comunicación en la que subyace la utilización de un texto anterior, y que se debe interponer, en algún sentido, para llegar a la significación plena del texto que nos ocupa.

Todavía más complejos son los casos en que se incluyen frases de algún texto al que, además, se debe estar aludiendo de otra forma. Con

---

<sup>7</sup> Para el estudio de la intertextualidad tengo en cuenta los artículos ya mencionados en la primera nota así como el de Carole Angier en *Jean Rhys*, Penguin, London, 1992.

este procedimiento el propio decurso lingüístico ha de ser evaluado multifenomenalmente.

Incluso puede recurrirse a procesos intertextuales ficticios. Es lo que hace Borges, a veces, mencionando ediciones inexistentes de las que, sin embargo, ofrece minuciosos detalles: formato, tipo de letra, estado del manuscrito o edición, etc.

La utilización que hace Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea* es más sencilla. Se limita a mencionar circunstancias de procedencia, familiares, etc., coincidentes con las de un personaje secundario de la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre* y, desde luego, situaciones (reclusión) y sucesos (el incendio de la mansión) que remiten de forma inmediata a esa novela.

La sencillez no lleva aparejada en este caso menor significación, antes al contrario, ya que su utilización supondrá una reescritura de la novela anterior de notable brillantez.

A poco que recordemos la novela de Charlotte Brontë, evocamos la voz de la protagonista, que da título al relato, y cuya perspectiva se impone en él. Es desde este punto de vista desde el que se considera a Rochester y hay que recordar que ese punto de vista es el de una enamorada, mucho más joven y pobre, que contempla al hombre rico, que es su patrón y ante cuya madurez vacila. Los resultados son pues un retrato altamente favorable de este hombre.

Como es lógico, su mujer, una loca reclusa, de quien abnegadamente "cuida" el marido al pagar a una persona para que la atienda, se considera como un mero obstáculo para la consecución del amor de Jean y del señor Rochester. Es normal, por consiguiente, que algo o alguien que supone un impedimento sea considerado negativamente.

Contra ese orden de cosas y esa visión argumenta *Wide Sargasso Sea*; y quizás la fuerza de su alegato reside en la ausencia de polémica. El relato de Jean Rhys se limita a presentar al personaje secundario de *Jane*



*Eyre* como protagonista y a hacerlo hablar en primera persona en tres momentos clave de su vida: su niñez, su juventud y su demencia final. Con ello queda de relieve la fragilidad del personaje por lo adverso de las circunstancias vividas. Un personaje así deja de ser un estorbo para convertirse, de forma automática, en una víctima, y una víctima es alguien a quien se considera benévolamente. Es así como la loca de *Jane Eyre* pasa a ser un personaje inocente y perseguido.

Pero el golpe de gracia lo ofrece la consideración del personaje masculino, que lejos de ser contemplado desde la perspectiva amorosa del personaje de Charlotte Brontë, pasa aquí a hablarnos en primera persona y a realizar su etopeya sin intermediarios. Es así como surge entre nosotros un personaje duro e interesado que culpabiliza a su mujer con una total incompreensión y que, ante el juicio de los lectores, pasa a ser el culpable fundamental de la demencia final de su esposa, y, desde luego, de su cruel abandono. Con ello se ofrece un vuelco absoluto en la consideración de unos personajes literarios, la culpabilización del personaje antes visto favorablemente y la rehabilitación (si así puede llamarse) del personaje femenino demente.

Pero, a mi modo de ver, lo más interesante es que Jean Rhys consigue con su relato un amplio diálogo con la novela de Charlotte Brontë, y que *Wide Sargasso Sea* ofrece lo que podríamos considerar un acercamiento multifenomenal a los personajes creados un siglo antes, haciendo de ellos algo complejo e inasible, es decir, vivo.

Desde esta perspectiva la intertextualidad de la novela de Jean Rhys me parece que abre enormes posibilidades literarias, a la vez que enriquece, si ello es posible, los personajes y circunstancias de los que parte al facilitar otras atalayas para su consideración, lo que, de rechazo les confiere mayor complejidad y vitalidad, consiguiendo un proceso de reescritura extraordinariamente original al hacer protagonista al personaje antagonista del primer relato, cambio de perspectiva que se revela como un innegable acierto vivificador y creador.