

*La construcción del sujeto en la narrativa de Jean Rhys: After Leaving Mr. Mackenzie, Voyage in the Dark y Wide Sargasso Sea**

José Santiago FERNÁNDEZ VÁZQUEZ
Universidad de Alcalá

ABSTRACT

This paper explores the construction of subjectivity in Jean Rhys's fiction. Through the analysis of *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark*, and *Wide Sargasso Sea*, I try to illustrate the process by which Rhys's female protagonists internalize an identity that ascribes them to the corporeal world. In the second part of the paper, I analyse Rhys's ambivalence towards racism and the use of rewriting to achieve agency.

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

En las últimas décadas Jean Rhys ha pasado de ser una autora prácticamente desconocida, ignorada por el público y por la crítica, a convertirse en una de las escritoras contemporáneas que suscitan mayor interés. Desde la publicación de *Wide Sargasso Sea* y, sobre todo, desde su redescubrimiento por parte de Al Álvarez en 1974 se han sucedido los estudios que, desde distintas perspectivas, tratan de explicar la obra de Rhys, reclamándola para sí. Este auge ha dado lugar a una notable dispersión interpretativa, a la que alude Jean D'Costa cuando señala que:

Critics at three corners of the triangular trade lay claim to Jean Rhys. In England scholars read her as a 'British woman writer,' painter of grim urban settings and social subtypes, catching time, place, mood, and the values that upheld a fading imperial world: England after Victoria, before Hitler. To

American critics her work speaks mostly of woman-as-victim, although they recognize her insight into British society. In the Caribbean Rhys is the exponent of the 'terrified consciousness' ... of the ruling class. For all three groups, Rhys presents problems of classification which disguise problems of interpretation and acceptance. (cit. en Gregg 1995: 33)

Los problemas de clasificación a los que alude D'Costa ponen de relieve la necesidad de establecer una temática común, que enlace las distintas aproximaciones a la obra de Rhys. Uno de los elementos esenciales de dicha temática es la preocupación constante que la autora muestra por los procesos de subjetivación y construcción de la identidad, concebidos como modos de dominación social. Este interés aproxima a Rhys tanto a los presupuestos de la crítica feminista y postcolonial como a la literatura canónica más reciente, una literatura que, desde la experimentación formal propia del postmodernismo, cuestiona la idea de un sujeto estable que preexiste al discurso en el que se constituye como tal.

El rechazo de la concepción tradicional de la identidad por parte de Rhys está motivado por su experiencia personal. Nacida en la isla de Dominica en 1890, Rhys tuvo en sus primeros años de vida una buena relación emocional con su madre, pero esta relación se volvió problemática después del nacimiento de su hermana Brenda: "Gradually I came to wonder about my mother less and less until at last she was almost a stranger..." (Rhys 1979: 36). Privada del cariño de su madre, la joven Rhys se vio obligada a buscar otras figuras maternas con las que poder identificarse, estableciendo así un poderoso vínculo afectivo con Francine, una sirvienta negra a la que recrearía más tarde en *Voyage in the Dark*. Aquí puede encontrarse, tal vez, el origen de la fascinación que Rhys sentía por la población de origen africano. Frecuentemente, Rhys pide a Dios que le permita ser negra (1979: 33) y en una ocasión —en un episodio similar al que Toni Morrison recrea en *The Bluest Eye* (1994: 20-21)— Rhys destruye una muñeca blanca como modo de renunciar a su identidad racial (1979: 30-31). Esta renuncia, unida a la imposibilidad de incorporarse al grupo étnico minoritario, hizo que Rhys experimentase en toda su plenitud la ambivalencia e inseguridad que acompañan a todos aquellos que se ven forzados a definir su identidad en función de unos patrones sociales de los que están excluidos. Es muy probable que, ya entonces, Rhys tomase conciencia del carácter artificial del proceso de individuación; esto es, que la aparición de una subjetividad homogénea es resultado de la intervención de una ideología determinada. Esta sospecha se tornaría en certeza cuando, a los diecisiete años, Rhys tuvo que emigrar a Inglaterra.

Como es sabido, los sentimientos de Rhys hacia su nueva tierra de acogida fueron siempre de recelo. Como adolescente se sintió desilusionada por la disparidad existente entre la imagen idílica de Inglaterra con la que se

había familiarizado a través de sus lecturas en el Caribe —“I had read about England ever since I could read” nos dice Anna Morgan en *Voyage in The Dark* (Rhys 1969b:15)— y la realidad hostil a la que tuvo que hacer frente. Rhys describe así su llegada a Inglaterra:

I never once thought this is beautiful, this is grand, this is what I hoped for, longed for ... Everyone was irritated. I found St. Paul's bare and dull and Protestant, Westminster Abbey too crowded. I was thirsty and asked for iced water. My English aunt was very annoyed. The theatre disappointed me terribly.

... Later on I learned to know that most English people kept knives under their tongues to stab me. No one told me. No one told me. I had to find out everything. (1979: 138)

La necesidad de enfrentarse a un mundo desconocido, tan diferente del que había conocido hasta ese momento, hizo que Rhys se percatase del carácter consuetudinario de la realidad cultural británica. Por ejemplo, la autora nos relata cómo, al poco tiempo de llegar a Inglaterra, decidió tomar un baño de agua caliente sin consultar a nadie. Esta acción provocó la indignación de la encargada de la pensión, quien no podía entender que alguien pudiese ignorar lo que la autora describe sarcásticamente como “the ritual of having a bath in an English boarding house” (1979: 81).

Más allá de la anécdota, este incidente emerge como una metáfora del proceso utilizado por los grupos hegemónicos para someter a las “minorías” a las que se desea controlar (mujeres, súbditos coloniales, poblaciones marginales, etc.). Este proceso consiste en naturalizar el discurso social imperante, que pasa así a convertirse en modelo de individuación. Consecuentemente, aquellos que no se ajustan a la norma son definidos como el negativo de una fotografía, en función de su alteridad. Seamus Deane hace referencia a este procedimiento de “naturalización” en relación con el control imperialista: “One way of recognizing the power of imperialism is by acknowledging how effectively it naturalizes its own history, how it claims precedence for its own culture by identifying that culture with nature” (1995: 357). La encargada de la pensión eleva el “modo británico” de tomar un baño a la esfera de lo universal. De este modo, reproduce implícitamente los esquemas coloniales que identifican la cultura europea con la categoría universal de civilización. Rhys, sin embargo, insiste en el carácter arbitrario de las manifestaciones culturales y muestra su sagacidad al definir esta práctica como un “ritual”, utilizando la terminología antropológica empleada por los colonizadores en sus relatos acerca de las costumbres de los indígenas. Desapunta ya, por tanto, una estrategia de resistencia indirecta que, a mi juicio, constituye una de las claves para entender la obra de Rhys.

Las experiencias vitales a las que acabamos de referirnos sugieren que Rhys era consciente de la importancia desempeñada por los procesos de

construcción del sujeto en el mantenimiento del orden social. Así parece percibirse en su obra narrativa y, en particular, en las tres novelas que analizaremos a continuación: *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930), *Voyage in the Dark* (1934), y *Wide Sargasso Sea* (1966). El término “sujeto” debe ser entendido en un doble sentido: por una parte, hace referencia a un individuo consciente de su propia identidad; por otra, designa el estado de dependencia que se asigna al individuo al definirlo como tal (cf. Foucault 1995: 170). Esta segunda acepción se fundamenta en la tesis de que el sujeto es uno de los efectos del poder. Como ha expuesto Michel Foucault:

No se trata de concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplicaría o en contra de la que golpearía el poder. En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el *vis-a-vis* del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido. (Foucault 1992: 144)

Teniendo en cuenta el doble sentido del término, debemos abordar el tema de la construcción del sujeto en la obra de Rhys desde dos puntos de vista: por una parte, es preciso estudiar los “modos de subjetivación”; esto es, los mecanismos por medio de los cuales el individuo se hace consciente de su propia identidad y es inducido a adoptar unos hábitos específicos (interpelación del sujeto por parte del cuerpo social).¹ Por otra parte, es necesario estudiar la naturaleza del poder en la obra de Rhys, con el objetivo de determinar la forma en que reaccionan los personajes, y la propia autora, frente a los mecanismos de subjetivación.

2. LOS MODOS DE SUBJETIVACIÓN

Rhys explora la interacción que se establece entre el poder y los mecanismos de subjetivación mediante dos puntos de vista complementarios: la construcción del sujeto femenino y la construcción del sujeto colonial. En *Voyage in the Dark*, el personaje principal, el de la joven Anna Morgan, de origen caribeño, permite a Rhys abordar ambos aspectos de forma directa. Lo mismo ocurre en *Wide Sargasso Sea*. El caso de *After Leaving Mr. Mackenzie* es más complejo. A simple vista, no existe correlación entre la explotación de la mujer descrita en el texto y el mundo colonial que aparece en las otras dos novelas. No obstante, hay algunas referencias que permiten trazar un vínculo entre estas dos perspectivas. Por ejemplo, Horsfield no duda en afirmar que “one can never know what the woman is really feeling”

(Rhys 1969a: 153), utilizando la imagen de la inescrutabilidad, tan frecuente en el discurso racista, para caracterizar a Julia Martin como mujer.² En otro episodio, Norah, la hermana de Julia, lee un libro acerca de la terrible condición en la que permanecían los esclavos negros y no puede evitar establecer un paralelismo con su propia situación personal, condenada a cuidar de su madre enferma sin ninguna ayuda por el simple hecho de ser mujer:

She picked up the book lying on her bed-table —*Almayer's Folly*— and had begun to read:

The slave had no hope, and knew of no change. She knew of no other sky, no other water, no other forest, no other world, no other life. She had no wish, no hope, no love ...

Then she had got up and looked at herself in the glass. She had let her nightgown slip down off her shoulders, and had a look at herself ... She had thought: 'My life's like death. It's like being buried alive. It isn't fair, it isn't fair.' (Rhys 1969a: 103)

Las palabras de Norah nos introducen en el primero de los modos de subjetivación al que vamos a referirnos: la deshumanización del sujeto femenino por medio de la cosificación. Mediante este procedimiento la sociedad patriarcal asigna a la mujer una función instrumental. En las novelas de Rhys las protagonistas femeninas no son apreciadas por sí mismas, sino en la medida en que resultan útiles para los demás. De esta forma, se establecen dos únicos patrones de individuación: la mujeres son concebidas bien como seres pasivos y maternales, cuyo objetivo es cuidar de otros miembros de la comunidad (el caso de Norah en *After Leaving Mr. Mackenzie*), bien como objetos sexuales, cuya existencia está justificada tan sólo en la medida en que satisfacen los deseos de los hombres. Éste es el caso de Julia y Anna, condenadas a mantener relaciones ocasionales con hombres maduros. También es éste el destino de Antoinette, utilizada por Rochester como un juguete exótico, del que puede desprenderse cuando le plazca. Este carácter instrumental se enfatiza, como acabamos de decir, por medio de la cosificación; es decir, a través de la identificación con animales u objetos inanimados. En *After Leaving Mr. Mackenzie*, por ejemplo, cuando al tío Griffiths se le anuncia la visita de una dama responde "in a voice which sounded alarmed and annoyed, as he might have said: 'A zebra? A giraffe?'" (Rhys 1969a: 79). Más tarde, el narrador menciona la presencia de "A woman in a long macintosh ... muttering to herself and looking mournful and lost, like a dog without a master" (Rhys 1969a: 145). Asimismo, en *Wide Sargasso Sea* Rochester compara a Antoinette repetidamente con una marioneta (Rhys 1968: 123, 140-41) y la convierte en una caricatura como paso previo a su destrucción absoluta como persona: "I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman —a child's scribble, a dot for a head,

a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet” (Rhys 1968: 134-35).

La deshumanización a la que son sometidas las heroínas de Rhys debe encuadrarse dentro de un proceso de “reificación”, un concepto utilizado por Marx, y más adelante por Lukács (1975), para describir el modo en que la sociedad capitalista transforma las relaciones humanas en relaciones entre objetos. Según la teoría marxista, el valor que otorgamos a los productos no reside en sí mismo, sino que emana de la transformación del medio que lleva a cabo el trabajador. Al ocultar este hecho, la sociedad capitalista otorga el valor que corresponde a una actividad humana (el trabajo) a un objeto (el producto manufacturado). Esta traslación, que Marx denomina “fetichismo de la mercancía”, hace que el trabajador quede alienado: no tiene ya valor por sí mismo, sino en función del objeto. El objeto es reverenciado como fuente de riqueza a expensas del sujeto que lo ha creado:

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores. (Marx 1959: 37)

El ejemplo más claro del pensamiento fetichista al que se ven abocadas las mujeres de Rhys se aprecia en el valor exacerbado que las heroínas de los relatos otorgan a sus ropas, hasta el punto de vincular su propia autoestima al tipo de vestimenta que pueden permitirse adquirir. Por ejemplo, en *Voyage in the Dark* un personaje anónimo reflexiona sobre el hecho de que una mujer tenga menos valor que las ropas que lleva, una opinión que es corroborada por la amiga de Anna:

‘...Well, it’s true, isn’t it? You can get a very nice girl for five pounds, a very nice girl indeed; you can even get a very nice girl for nothing if you know how to go about it. But you can’t get a very nice costume for her for five pounds. To say nothing of underclothes, shoes, etcetera and so on.’ And then I had to laugh, because after all it’s true, isn’t it? People are much cheaper than things. (Rhys 1969b: 40)

En otras ocasiones es la propia protagonista quien alude al modo en que la sociedad determina el valor de una mujer a través de sus ropas: “About clothes, it’s awful. Everything makes you want pretty clothes like hell. People laugh at girls who are badly dressed” (1969a: 20); “The clothes of most of the women who passed were like caricatures of the clothes in the shop-windows, but when they stopped to look you saw that their eyes were fixed

on the future: 'If I could buy this, then of course I'd be quite different' (1969a: 111). Esta mentalidad fetichista aparece también en *Wide Sargasso Sea*, cuando la madre de Antoinette reprende a su hija por no llevar las ropas adecuadas (1968: 22), o cuando Bertha se lamenta amargamente del deterioro de uno de sus vestidos, un proceso que corre parejo a la destrucción de su identidad (1968: 151-153). En *After Leaving Mr. Mackenzie*, en fin, el fetichismo marxista se une al freudiano,³ de modo que las ropas quedan convertidas en símbolos de una sexualidad voluptuosa:

... she [Julia] looked herself at the mirror opposite, still thinking of the new clothes she would buy. She thought of new clothes with passion, with voluptuousness. She imagined the feeling of a new dress on her body and the scent of it, and her hands emerging from long black sleeves. (Rhys 1969a: 20)

Un mecanismo de subjetivación análogo al fetichismo es la sinécdoque inductiva, en la que se expresa lo general (el todo) por medio de lo particular (la parte). En la obra de Rhys la sinécdoque se manifiesta del mismo modo que en la tradición petrarquista, en la que se toman las distintas partes de la anatomía de la mujer como representación de su verdadera esencia (cf. Fienberg 1985: 8-9). De esta forma, la mujer queda reducida a un conglomerado de rasgos físicos y desprovista de toda espiritualidad. En *Wide Sargasso Sea*, por ejemplo, Antoinette describe a sus compañeras del convento del siguiente modo: «Hélène's brown eyes could snap, Germaine's eyes were beautiful, soft and cow-like ... Ah! but Louise! Her small waist, her thin brown hands, her black curls which smelled of vetiver, her high sweet voice, singing so carelessly in Chapel about death» (Rhys 1968: 46). Como sucede en los sonetos de inspiración petrarquista, en esta descripción el cuerpo de la mujer es despedazado y reducido a la materialidad inconexa de sus distintos componentes (ojos, manos, pelo, etc.). Se niega así la existencia de un sujeto femenino autónomo que, desde la racionalidad, pudiese plantear objeciones al discurso dominante.⁴

Es importante tener en cuenta que los dos mecanismos de reificación que acabamos de mencionar —el fetichismo y la sinécdoque— son asumidos por las propias mujeres. Esta internalización se consigue, en gran medida, gracias a los dispositivos de representación encarnados por el discurso artístico y por las escenas en las que la imagen de los personajes femeninos aparece reflejada en un espejo (ver Gregg 1995: 120-121).

Los ejemplos en los que se asocia el discurso artístico a la construcción de la identidad femenina son numerosos. Cuando Julia recrimina a Mackenzie su actitud machista, éste responde interpretando la escena en clave de farsa literaria: "Surely even she must see that she was trying to make a tragedy out of a situation that was fundamentally comical ... A situation consecrated as comical by ten thousand farces and a thousand comedies" (Rhys

1969a: 30-31). Más tarde, en la habitación de Horsfield, Julia observa con fascinación una pintura de una mujer con un cuerpo grandioso, pero cuya cara se asemeja a una máscara (Rhys 1969a: 52). En *Voyage in the Dark* se mencionan también, entre otros, un libro en el que se representa a una prostituta sentada sobre las rodillas de un hombre maduro (Rhys 1969b: 9), una película en la que la mujer hace el papel de villana (Rhys 1969b: 93), y un anuncio en el que un chico mira por encima del hombro a una chica (Rhys 1969b: 127). Finalmente, en *Wide Sargasso Sea* toda la experiencia vital de Antoinette/Bertha está condicionada por el papel de «madwoman in the attic» que se le asigna en *Jane Eyre*.

Desde un punto de vista lacaniano, la metáfora del espejo tiene una gran importancia para determinar el modo en que tiene lugar la construcción del sujeto. Como es sabido, Lacan explica la formación de la identidad mediante la “fase del espejo”. En esta fase el niño percibe por primera vez una imagen de sí mismo, una *imago*, que representa el “yo ideal” con el que desea identificarse. Este proceso de identificación tiene una finalidad “formativa”; es decir, sirve para introducir al sujeto en los códigos de normalización que prevalecen en una sociedad determinada (Lacan 1977: 2-3). De acuerdo con los presupuestos lacanianos, las escenas en las que las heroínas de Rhys contemplan su silueta en el espejo representarían un intento por parte de la sociedad de interpelar al sujeto femenino, con el fin de que éste asuma como propios los valores patriarcales. En consecuencia, las imágenes especulares muestran la percepción social de la mujer: las heroínas aparecen en actitud sumisa, como cuando Julia observa la imagen de sí misma aceptando el dinero que Walter le concede graciosamente (Rhys 1969b: 35), o como objetos sexuales, conforme a los patrones expuestos anteriormente. Este hecho explica por qué cuando Norah se mira en el espejo lo primero que advierte es su decaimiento físico, descrito conforme a las reglas de objetivación petrarquista:

She was tall and straight and slim and young - well, fairly young. She had taken up a strand of her hair and put her face against it and thought how she liked the smell and the feel of it. She had laughed at herself in the glass and her teeth were white and sound and even. Yes, she had laughed at herself in the glass. Like an idiot.

Then in the midst of her laughter she had noticed how pale her lips were... (Rhys 1969a: 103)

En esta escena, Norah se ve obligada a tratarse a sí misma como un objeto, adoptando una perspectiva masculina en relación a su propio cuerpo. Algo similar sucede cuando las protagonistas describen a otras mujeres. Al final de *After Leaving Mr. Mackenzie*, por ejemplo, se utiliza la técnica del estilo indirecto libre para reproducir el modo en que Julia percibe a la empleada de un café. Es significativo que en esta descripción se enfatizen

los rasgos físicos de la mujer y en especial sus pechos, como podría haber hecho un personaje masculino: "The woman behind the counter was beautiful ... She was a slim woman with full, soft breasts" (Rhys 1969a: 184).⁵

La adopción de una perspectiva masculina hace que la mujer sea al mismo tiempo agente y objeto de la mirada, creando una división en la identidad de las protagonistas. En palabras de Berger: "she [the woman] comes to consider the *surveyor* and the *surveyed* within her as two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman" (1972: 46). En las novelas de Rhys, la división del yo de las protagonistas se expresa mediante el uso del *doppelgänger* o *alter ego*; esto es, la escisión de un personaje en dos figuras contrapuestas. Al caso de Julia y Norah en *After Leaving Mr. Mackenzie* podría añadirse, quizás, el de Anna y Francine en *Voyage in the Dark*. Pero, sin duda, la novela que hace un uso más extenso de esta técnica es *Wide Sargasso Sea*. Al comienzo de la obra, por ejemplo, Antoinette nos relata su relación con Tia, una niña negra a la que admira profundamente, pero con quien acaba discutiendo a causa de una apuesta. Cuando la población de origen africano se amotina e incendia la mansión de la familia de Antoinette, ésta observa a Tia arrojar una piedra contra ella y comenta: "I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass" (Rhys 1968: 38). Igualmente, al final de la novela, Antoinette se encuentra de nuevo con un doble a través de la figura del fantasma de Bertha (Rhys 1968: 154), un episodio que tiene su contrapartida en *After Leaving Mr. Mackenzie* (Rhys 1969a: 67-68).

La yuxtaposición de las figuras de Antoinette y Bertha sugiere que la supuesta locura de este personaje, al igual que la pérdida de contacto con la realidad que experimentan Julia y Anna, son resultado directo de la alienación social a la que son sometidas las heroínas (véase, por ejemplo, Rhys 1969a: 163-64 y Rhys 1969b: 122). La locura se convierte, de este modo, en otra forma de objetivación. En palabras de Ángel Gabilondo: "El surgimiento del 'objeto-locura' deja sin palabras al loco. Nace así el discurso 'acerca de él', 'sobre él' ... y con ello desaparece su propio sentido" (1990: 61). Si el loco no puede hablar, es preciso que alguien hable por él. Si no puede representarse a sí mismo, debe ser representado. De ahí que Rochester decida que Antoinette debe pasar a la posteridad con el nombre de Bertha: "'Don't laugh like that, Bertha' 'My name is not Bertha; why do you call me Bertha?' 'Because it is a name I'm particularly fond of'" (Rhys 1968: 111). Por otra parte, si la identificación con Bertha nos sugiere que la obra de Rhys censura el modo en que se produce la interpelación del sujeto por el poder, la identificación con Tia nos lleva a plantearnos el grado de implicación de la propia autora en la red de poder que denuncia.

3. EL PODER COMO ESTRATEGIA

Las novelas de Rhys no presentan, en contra de lo que a veces suele suponerse, un mundo simplificado, dividido entre opresores y víctimas. No puede decirse, por tanto, que Rhys reproduzca el maniqueísmo propio de la sociedad machista y colonial que critica en su obra. Es cierto que el retrato de los personajes masculinos es, en su mayor parte, negativo. Pero no podemos olvidar que también algunas mujeres, como las distintas encargadas de las pensiones en las que recalcan Anna y Julia, son descritas de forma peyorativa (véase, por ejemplo, Rhys 1969a: 11) y que alguno de los personajes masculinos, como Horsfield, reclama el papel de víctima: “I hate things as much as you [Julia] do ... I’m just as fed up as you are” (Rhys 1969a: 167). Además, incluso en los casos en los que los hombres actúan como verdaderos monstruos, Rhys deja claro que la responsabilidad de estas acciones recae sobre el código social imperante. Al insistir en el carácter institucional del poder, como una realidad que circula a través de los cuerpos de los individuos pero que se encuentra infiltrada en la red social, la obra de Rhys entronca con las reflexiones de Foucault sobre el poder y, más concretamente, con lo que el pensador francés ha dado en llamar la “microfísica del poder”. Al igual que Foucault, Rhys concibe el poder como una “estrategia” y no como una posesión. Esto significa que es posible estar atrapado por el poder incluso cuando se sufren sus efectos:

... el estudio de esta microfísica supone que el poder que en ella se ejerce no se conciba como una propiedad, sino como una estrategia ... Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el ‘privilegio’ adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes ‘no lo tienen’; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. Lo cual quiere decir que estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad. (Foucault 1984: 33-34)

Veamos algunos ejemplos que ilustran la relevancia de esta teoría para estudiar la narrativa de Rhys.

En *After Leaving Mr. Mackenzie*, Mackenzie y su abogado son descritos del siguiente modo: “Together, the two represented organized society, in which she [Julia] had no place and against which she had not a dog’s chance” (Rhys 1969a: 22). Esta cita suele tomarse como prueba de la oposición entre hombres y mujeres en la obra de la autora caribeña. No obstante, no deberíamos pasar por alto que la descripción hace hincapié más en el

carácter institucional del poder que encarnan Mackenzie y su abogado que en la maldad intrínseca de estos personajes. De ahí que, poco después, la narradora vuelva a enfatizar que el poder de Mackenzie y Maître Legros emana del código social hegemónico, un código que se halla diseminado por todos los estratos de la sociedad, atrapando por igual a dominantes y dominados:

His code was perfectly adapted to the social system and in any argument he could have defended it against any attack whatsoever. However, he never argued about it, because that was part of the code. You didn't argue about these things. Simply, under certain circumstances you did this, and under other circumstances you did that. (Rhys 1969a: 24)

Un ejemplo aún más claro nos lo proporciona el caso de Rochester, quien toma la palabra para convertirse en narrador anónimo en la segunda parte de *Wide Sargasso Sea*. Este hecho tiene un interés especial si consideramos que uno de los motivos que indujeron a Rhys a escribir la novela fue, precisamente, explicar por qué Bertha se comporta del modo en que lo hace en la obra de Charlotte Brontë. Hubiese sido relativamente fácil reducir a Rochester a un silencio demoníaco, dejando sus acciones sin explicación, del mismo modo que sucede con Bertha en *Jane Eyre*. Sin embargo, Rhys decide dar voz al personaje masculino, lo cual disminuye el desagrado del lector hacia él. El lector se da cuenta de que las acciones de Rochester no son justificables, pero sí tienen una explicación. El odio que Rochester siente por Antoinette se debe a que asocia a este personaje con la conjura urdida por su familia para apartarle de Inglaterra: «Again the giddy change, the remembering, the sickening swing back to hate. They bought me, me with your paltry money. You helped them to do it» (Rhys 1969: 139-40). La responsabilidad de la represión pasa así del plano individual (Rochester) al colectivo (institución familiar), dando lugar a esa «microfísica» a la que se refiere Foucault.

Por otra parte, si bien Rhys rechaza el maniqueísmo en la descripción de las relaciones entre hombres y mujeres, no hace lo mismo en lo que se refiere a la relación entre los personajes blancos y los de color. La escena ya mencionada, en la que Antoinette contempla a Tia como un reflejo de sí misma, apunta directamente a la dialéctica mediante la cual el colonizador se apropia de la imagen del colonizado para reafirmar su propia identidad. Tampoco puede ignorarse que las descripciones de los personajes afro-caribeños rozan en muchos casos el estereotipo racista, tal y como señala Gregg:

...there are certain recurrent attitudes: the mulatto woman is often tragic, victimized, sometimes beautiful, and often silent. This is unlike the white female characters, who always resist at some level and who are never silent.

The maids are always dark-skinned and are either very 'good' (that is, loyal, loving, selfless, black mammy types) or very 'bad' (indifferent, resentful, or hostile to the Creole). Black and mixed-race people do not exist autonomously ... My own position is that there is in all of Rhys's writing a knotted dialectic tension between the ontological negation/appropriation of 'black people' and a formidably critical intelligence that understands and analyzes the constructed nature of the colonialist discourse that passes itself off as natural and transparent. (1995: 37-38)

Las observaciones de Gregg adquieren aún mayor relevancia al ponerse en contacto con algunas de las afirmaciones de la propia Rhys sobre la población afro-caribeña y sobre sus personajes negros. En una carta escrita en abril de 1964, por ejemplo, la autora afirma:

The most seriously wrong thing with Part II [in *Wide Sargasso Sea*] is that I've made the obeah woman, the nurse, too articulate ... but after all no one will notice. Besides there is no reason why one particular negro woman shouldn't be articulate enough, especially as she's spent most of her life in a white household. (cit. en Gregg 1995: 42)

La falta de capacidad para expresarse con claridad contrasta, por el contrario, con la fuerza física de los negros, un atributo que Rhys destaca por encima de su inteligencia o espiritualidad, cualidades que —se nos permite suponer— pertenecen exclusivamente a los blancos: "They [black people] were stronger than we were, they could walk a long way without getting tired. Carry heavy weights with ease" (Rhys 1979: 40). Finalmente, si a estos comentarios añadimos el uso de temas de tinte racista, como la violación de la madre de Antoinette por un negro (Rhys 1968: 111, 121), quedan pocas dudas acerca de los prejuicios de la autora caribeña.

4. LA CUESTIÓN DE LA RESISTENCIA

Un último asunto que me gustaría abordar, a modo de conclusión, es la cuestión de la resistencia (*the problem of agency*); es decir, si es posible oponerse con éxito a los procesos de construcción del sujeto. Como afirma Stephen Slemon: "Basically, the question of agency can be restated as a question of who or what acts oppositionally when ideology or discourse or psychic processes of some kind construct human subjects" (1994: 22). En el apartado anterior hemos argumentado que las obras de Rhys rechazan la idea de que el poder esté localizado en un ámbito concreto, sugiriendo que éste es "coextensivo al cuerpo social", sin que existan "entre las mallas de su red, playas de libertades elementales" (Foucault 1992: 170). Los escritos de Rhys demuestran que es posible cuestionar los mecanismos de subjetiva-

ción propios del discurso hegemónico en relación a un grupo social (el sujeto femenino) y, a la vez, reproducir esos mismos mecanismos sobre otros grupos sociales más desfavorecidos (la población de origen africano). Esta ambivalencia confirma la tesis de que no es posible desvincularse por completo del poder, ni siquiera cuando se pretende destruirlo. De aquí puede extraerse la conclusión de que la resistencia es consustancial a la propia naturaleza del poder, como han señalado algunos críticos pertenecientes al “Nuevo Historicismo” americano. Por ejemplo, Stephen Greenblatt:

Greenblatt often thinks of subversion as an expression of an inward necessity: we define our identities always in relation to what we are not, and therefore what we are not (our Falstaffs) must be demonised and objectified as ‘others’. *The mad, the unruly and the alien are internalised ‘others’ which help us to consolidate our identities: their existence is allowed only as evidence of the rightness of established power.* (Selden & Widdowson 1993: 164-65)

La postura de Greenblatt se basa en el argumento de que el poder permite el desarrollo de imágenes que atentan contra el discurso oficial con el propósito de controlar los movimientos de resistencia. Según esta teoría, oponerse a los procesos interpelativos de forma directa sirve tan sólo para confirmar las imágenes de alteridad que garantizan la subsistencia del poder. Este hecho puede constatare en las novelas de Rhys. Cuando las heroínas se rebelan contra los hombres de forma directa, solamente consiguen confirmar los estereotipos machistas que definen a la mujer como un ser histérico e incontrolable. Por ejemplo, cuando Julia golpea a Mackenzie con un guante, éste concluye que “she was a dangerous person. A person who would walk in and make an uncalled-for scene like this was a dangerous person ... He knew that hysteria ruled these people’s lives” (1969a: 33); lo mismo sucede después de que Anna apague un cigarrillo en la mano de Walter: “He [Walter] said, ‘No, I won’t ever [forget you], I tell you,’ as if he were afraid I was getting hysterical” (1969b: 77). Por su parte, la negativa de Antoinette a doblegarse es percibida por Rochester como una evidencia incuestionable de la locura de este personaje y, por tanto, de la necesidad de su confinamiento:

Very soon she’ll join all the others who know the secret and will not tell it. Or cannot. Or try and fail because they do not know enough. They can be recognized. White faces, dazed eyes, aimless gestures, high-pitched laughter. *The way they walk and talk and scream or try to kill (themselves or you) if you laugh back at them. Yes, they’ve got to be watched. For the time comes when they try to kill, then disappear. But others are waiting to take their places, it’s a long, long line. She’s one of them. I too can wait - for the day when she is only a memory to be avoided, locked away, and like all memories a legend. Or a lie...* (1968: 141-142)

Pero si la rebelión directa contra el discurso dominante se revela inútil, y acaba con el confinamiento (Antoinette) o con la privación de los medios necesarios para subsistir (Julia y Anna), resulta evidente que hay que recurrir a otro tipo de tácticas. Si el sujeto no puede desvincularse del poder, ha de tratar de subvertirlo desde su interior, por medio de prácticas transformadoras. En la obra de Rhys existen algunos episodios que apuntan a esta estrategia de resistencia indirecta, como aquellos en los que se reescriben los supuestos occidentales en los que se basa la construcción del sujeto colonial. El caso citado con mayor frecuencia es el de *Wide Sargasso Sea*, una obra que pone de manifiesto la implicación de la tradición realista británica en la política colonial a través de la reescritura de *Jane Eyre*. Existen, sin embargo, otros muchos ejemplos que, a menudo, pasan inadvertidos. En *After Leaving Mr. Mackenzie* se hacen referencias constantes a la oscuridad de Londres en general, y a la del Támesis en concreto:

It was the darkness that got you. It was heavy darkness, greasy and compelling. It made walls around you, and shut you in so that you felt you could not breathe. You wanted to beat at the darkness and shriek to be let out. And after a while you got used to it. Of course. And then you stopped believing that there was anything else anywhere. (Rhys 1969a: 85)

Estas referencias pueden ser interpretadas como una alusión velada al discurso colonial, un discurso que pretendía librar a los colonizados de su oscuridad interior por medio de su adscripción forzosa a la civilización europea. Como comenta Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*, el colonizador europeo pretendía convencer a los nativos:

...de que el colonialismo venía a arrancarlos de la noche. El resultado, conscientemente perseguido por el colonialismo, era meter en la cabeza de los indígenas que la partida del colono significaría para ellos la vuelta a la barbarie, a[!] encallanamiento, a la animalización. En el plano del inconsciente, el colonialismo no quería ser percibido por el indígena como una madre dulce y bienhechora que protege al niño contra un medio hostil, sino como una madre que impide sin cesar a un niño fundamentalmente perverso caer en el suicidio, dar rienda suelta a sus impulsos maléficos. La madre colonial defiende al niño contra sí mismo, contra su yo, contra su psicología, su biología, su desgracia ontológica. (1971:192)

Al trasladar la oscuridad ontológica de la colonia a la metrópoli (tal y como hace Joseph Conrad al comienzo de *Heart of Darkness*); (ver Conrad 1995: 20-21), Rhys reclama para sí y sus protagonistas el derecho a cuestionar el monologismo del discurso occidental. Este cuestionamiento se plasma de modo más claro en *Voyage in the Dark*, donde el propio título hace referencia al proceso de reescritura de los relatos de viajes, un género profundamente

enraizado en el funcionamiento diario del colonialismo (ver Said 1994: 310). En la obra son numerosas las referencias al «hábitat» británico y a la falta de individualidad de sus casas y sus gentes: “this is London - hundreds of thousands of white people white people [sic] rushing along and the dark houses all alike frowning down one after the other all alike all stuck together” (Rhys 1969b: 15-16).⁶ El carácter detallado de algunas de las descripciones sugiere, como señala Gregg, una reescritura de “the precise botanical and ethnographic accounts of the West Indian islands in European travel writing” (1995: 133), mientras que la falta de individualidad de los habitantes constituye una reescritura irónica del estereotipo racista de que todos las personas de raza negra tienen la misma apariencia física. De hecho, Rhys incorpora este prejuicio a la descripción que Antoinette hace de los negros que queman su casa: “They all looked the same, it was the same face repeated over and over” (1968: 35). Todas estas referencias dan prueba de la importancia otorgada por Rhys a los procesos de reescritura propios del discurso postcolonial y sugieren que, aun manteniendo una apariencia formal de sumisión, las heroínas de Rhys son capaces de oponer resistencia a los mecanismos de construcción del sujeto.

5. RESUMEN FINAL

En este trabajo hemos tratado de demostrar que el tema de la construcción del sujeto es uno de los motivos centrales de la obra de Rhys. Para ello, hemos analizado el modo en que se produce la interpelación del sujeto en *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark*, y *Wide Sargasso Sea*. En estas tres novelas se exhorta al sujeto femenino a acatar las reglas de una sociedad patriarcal por medio de procedimientos de reificación, como el fetichismo y la sinécdoque, y a través de la internalización de una perspectiva masculina. Las heroínas de Rhys responden a estos procesos interpelativos con una mezcla de rebeldía e ingenuidad que suele conducir las a su destrucción. Este fracaso pone de manifiesto la dificultad de rebelarse contra unos mecanismos de dominación que están dispersos por todos los estratos de la sociedad y cuya fuerza reside en su naturaleza productora. Los sentimientos de Rhys hacia la población de origen africano confirman que no es posible desvincularse por completo de este tipo de poder y apuntan la necesidad de buscar formas de resistencia indirecta.

NOTAS

* La investigación para este trabajo ha sido financiada por el Programa de Formación de Personal Investigador y Docente de la Comunidad Autónoma de Madrid y por el proyecto de investigación HOOI/98 de la Universidad de Alcalá. Me gustaría dar las gracias a Lina Sierra y Fernando Galván por su generosa ayuda. Cualquier posible error es responsabilidad exclusiva del autor.

¹ El término interpelación fue utilizado por primera vez por Louis Althusser en 1971: "Sugerimos entonces que la ideología 'funciona' o 'actúa' de tal suerte que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos) mediante la precisa operación que llamamos *interpelación*, operación que se puede representar con la más trivial interpelación policial: '¡Eh, vosotros, allá!'" (1989:141).

² En *Heart of Darkness*, por ejemplo, Marlow utiliza el cliché de la inescrutabilidad para deshumanizar a los nativos. De esta forma, cuando contempla a un niño africano sufriendo, trata de engañarse a sí mismo acerca de su edad: "The black bones reclined at full length with one shoulder against the tree and slowly the eyelids rose and the sunken eyes looked up at me, enormous and vacant ... The man seemed young —almost a boy— but you know with them it's hard to tell" (Conrad 1995: 35).

³ En su acepción freudiana el término "fetichismo" hace referencia al proceso mediante el cual se utiliza un objeto o una parte del cuerpo para encauzar la libido.

⁴ En *After Leaving Mr. Mackenzie* y *Voyage in the Dark* también pueden encontrarse descripciones similares. Por ejemplo: "She had a round face, round brown eyes, and a small round hat. She wore a tight-waisted coat trimmed with fur and her gloveless hands, protruding thick and red from her coat sleeves, grasped a patent leather bag" (1969a: 119); "Maudie was tall and thin, and her nose made a straight line with her forehead. She had pale yellow hair and a very white, smooth skin. When she smiled a tooth was missing on one side" (1969b: 9); o "She had a long face and a long body and short legs, like they say the female should have" (1969b: 91).

⁵ Cualquiera de los ejemplos mencionados al hablar de la objetivación petrarquista sirve para ilustrar esta "perspectiva masculina". El mecanismo por medio del cual la mujer adopta una perspectiva masculina con respecto a sí misma, o a otras mujeres, ha sido estudiado por Laura Mulvey al analizar los modos de representación cinematográfica. Véase, en especial, Mulvey 1988. También puede ser útil el estudio de John Berger sobre la representación de la mujer en las manifestaciones pictóricas. Véase en especial Berger 1972: 45-64.

⁶ Cf.: "Everything was always so exactly alike - that was what I could never get used to. And the cold; and the houses all exactly alike, and the streets going north, south, east, west, all exactly alike" (Rhys 1969b: 151).

Departamento de Filología Moderna
 Facultad de Filosofía y Letras
 Universidad de Alcalá de Henares
 c/ Colegios, 2
 28001 Alcalá de Henares (Madrid)

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1989). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En *La Filosofía como arma de la revolución*. 18º ed. Madrid: Siglo XXI. 102-151.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin.
- Conrad, J. (1995, 1902). *Heart of Darkness*. London: Penguin.
- Deane, S. (1995). Imperialism/Nationalism. En F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Chicago & London: The University of Chicago Press: 354-369.
- Fanon, F. (1971). *Los condenados de la tierra*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

- Fienberg, N. (1985). The Emergence of Stella in *Astrophil and Stella*. *Studies in English Literature* 25.1 (Winter). 5-19.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 10ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- . (1992). *La microfísica del poder*. 3ª ed. Madrid: La Piqueta.
- . (1995). El sujeto y el poder. En O. Terán (Comp.), *Michel Foucault: discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto. 165-189.
- Gabilondo, A. (1990). *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*. Barcelona & Madrid: Anthropos & Ediciones de la U.A.M.
- Gregg, V. (1995). *Jean Rhys's Historical Imagination. Reading and Writing the Creole*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Lacan, J. (1977). The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. En *Écrits. A Selection*. London: Tavistock. 1-7.
- Lukács, G. (1975). La cosificación y la conciencia del proletariado. En *Historia y conciencia de clase*. 2ª ed. Barcelona: Grijalbo. 123-266.
- Marx, C. (1959, 1848). *El Capital. Crítica de la economía política*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morrison, T. (1994, 1970). *The Bluest Eye*. New York: Signet.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- Rhys, J. (1968, 1966). *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin.
- . (1969a, 1930). *After Leaving Mr. Mackenzie*. London: André Deutsch.
- . (1969b, 1934). *Voyage in the Dark*. London: Penguin.
- . (1979). *Smile Please. An Unfinished Autobiography*. New York: Harper & Row.
- Said, E. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Selden, R., & Widdowson, P. (Eds.) 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3rd ed. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Slemon, S. (1994). The scramble for post-colonialism. En C. Tiffin & A. Lawson (Eds.), *De-Scribing Empire. Post-Colonialism and Textuality*. London & New York: Routledge. 15-34.