

NO PUEDO INVENTAR PERSONAJES¹

Lola López Mondéjar
Escritora. Psicoanalista.

No he conocido a muchos escritores. A unos pocos en París. A Ford, por supuesto. A menos todavía en Inglaterra. Eso no importa, porque todo lo que importa de un escritor está en sus libros. Es ridículo sentir curiosidad por la persona.

Jean Rhys
Una sonrisa, por favor.

No puedo hacer las cosas yo. No puedo inventar, no tengo imaginación. No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, *pero casi*.

Difficult Women, David Plante, 1983
De la entrevista a Jean Rhys.

No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, *pero casi*.

Difficult Women, David Plante, 1983
De la entrevista a Jean Rhys.

1. INTRODUCCIÓN

Jean Rhys forma parte de un grupo de escritores a los que podríamos calificar de descarnados, aquellos que exponen sin rodeos sus vidas para que sirvan de materia prima a su ficción sin mediaciones textuales. Entre ellos, podemos citar a Sylvia Plath (*La campana de cristal*, 1963), Fernando Vallejo (*El desbarrancadero*, 2001), Jeanette Winterson (*Por qué ser feliz cuando puedes ser normal*), A. M. Homes (*La hija de la amante*), Abdelà Taia (*Una melancolía árabe, Mi Marruecos*), y a la propia Jean Rhys, si bien en diferente grado². Nos encontramos en un territorio impreciso entre lo autobiográfico y lo ficcional. Pues el pacto de ficción en el que sus obras se incluyen, “esto es una novela”, se ve alterado cuando el lector constata que lo narrado coincide con bastante precisión con la propia biografía del autor, lo que levanta sus sospechas de que se encuentra ante un material altamente autobiográfico. En toda su obra, excepción

¹ El presente artículo reproduce con ligeras modificaciones, el capítulo 8 de mi libro: *Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad* (Psimática editorial, Madrid, 2015).

² Creemos, y así lo hemos expuesto en nuestro artículo, *Ética de la crueldad y psicoanálisis*, [En línea], [Citado el 25 de junio 2014] <http://centropsicoanaliticomadrid.com/index.php/revista/88-numero-25/281-etica-de-la-crueldad-y-psicoanalisis>, que estos escritores practican, consciente o inconscientemente, lo que José Ovejero llama ética de la crueldad: “La crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir. Y es cruel de una forma similar a aquella escena de *La naranja mecánica* en la que el protagonista, gracias a un mecanismo de sujeción de los párpados, se ve obligado a seguir mirando sangrientas orgías más allá de lo soportable; eso es a veces lo que hace el arte con nosotros”. Ovejero, José, *Ética de la crueldad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2012, (pag. 61).

hecha de *Ancho mar de los Sargazos*³, donde se basa solo en alguna experiencia aislada⁴, Jean Rhys ha utilizado sus experiencias personales para dar cuerpo a las distintas protagonistas de sus novelas, quienes, analizadas en su conjunto, conforman un mismo personaje de ficción que mantiene enormes paralelismos con la vida de la autora.

Tanto Anna Morgan, protagonista de su primera novela en primera persona, *Viaje a la oscuridad*, como Marya Zelli, en *Cuarteto*, Julia Martín en *Después de dejar al Mr. Mackenzie*, o Sasha Jansen en *Buenos días, Medianoche*, sorprenden al lector por compartir entre sí la casi totalidad de sus rasgos. Los mismos que encontramos en la autobiografía inconclusa de la autora, *Una sonrisa, por favor*, o en su correspondencia publicada, *Las cartas de Jean Rhys*.

Sin embargo, ninguna de las obras citadas fue escrita como autobiográfica excepto *Una sonrisa, por favor*, donde la autora nos cuenta su infancia en Rouseau, la Dominica británica, algunos episodios de su estancia en Londres, donde llegó a los dieciséis años, y fragmentos de su vida en París.

Nos proponemos analizar cuáles son esas coincidencias entre la personalidad de la autora, empleando para ello su autobiografía y sus cartas, y los rasgos que imprime a las protagonistas de sus novelas, un trabajo minucioso de lectura y comparación que precisa, para demostrar sus conclusiones, seguir al pie de la letra los textos. Hemos optado por omitir el resumen crítico de cada una de sus novelas para establecer directamente entre ellas sus rasgos comunes, y aliviar este capítulo de excesivas referencias textuales. El lector interesado puede acudir a los textos de la autora para contrastar nuestras opiniones o dialogar con ellas.

A Jean Rhys, probablemente, y a juzgar por la cita que abre este documento, nuestra curiosidad le parecería ridícula pero, a nosotros, la lectura de su obra nos abre numerosas interrogantes que querríamos analizar aquí.

Así pues, trabajaremos los textos en búsqueda de dos líneas de investigación:

La primera sería intentar nombrar el híbrido que para la crítica literaria constituyen las obras de Rhys, a caballo entre lo autobiográfico y lo ficcional, sin agotarse en uno ni en otro. Un híbrido que necesita de un concepto para ser nombrado.

La segunda pertenece al territorio del psicoanálisis aplicado, Rhys sería un ejemplo paradigmático de un tipo de escritura necesario para el autor, una escritura curativa, que

³ La particularidad de esta obra en relación a la biografía de la autora será tratada muy especialmente.

⁴ Aventuramos que Rhys se identificó profundamente con el personaje de la loca incendiaria de Jane Eyre, caribeñas ambas, y en esta identificación explicamos el interés por darle una vida nueva al personaje.

cumple funciones restitutivas, de sostén y soporte para un yo inestable. La escritura como Función autor, F(A) a la que aludiremos en nuestra conclusión.

El mismo nombre literario que la autora elige procede de una variación del apellido del padre, Rees; Jean, al parecer, bien pudo haberlo elegido por su primer marido, Jean Lenglet, o por el nombre de una antepasada cubana, supuestamente princesa de origen español, que formaba parte de la leyenda familiar –en la que sin embargo, Jean Rhys nunca creyó –, llevando aquí la paradoja de nombrarse a sí misma como un personaje que pensaba era de ficción (ella dijo de sí misma en sus cartas que se sentía un fantasma). Un nombre que acabó nombrándola por voluntad propia, pues así firma, no solo su obra, sino todas sus cartas, para sí misma y para la posteridad.

2. BIOGRAFÍA⁵

Los biógrafos de la autora señalan con frecuencia la dificultad de rescatar algunos datos de su biografía, por tratarse de una vida poco documentada que transcurrió, además, durante las dos guerras mundiales, a lo que hay que añadir una silenciosa desaparición pública que duró treinta años, lo que hace más difícil la reconstrucción.

Jean Rhys nació el 24 de agosto de 1890 en Rouseau, Dominica, Islas Occidentales, como Ella Gwendoline Rees Willians . Su padre era un médico galés que no hacía mucho que había llegado a la isla, mientras que su madre pertenecía a una familia de origen escocés que residía desde muchos años antes en la colonia (su apellido de soltera era Lockhart). El abuelo materno llegó desde Escocia a finales del siglo XVIII y tuvo esclavos, por lo que nunca fue popular entre los negros. Llegó a ser un personaje político importante en la administración de la isla, y se casó con una supuesta princesa cubana de origen español, aunque Rhys nunca creyó del todo esta historia, como ya dijimos.

⁵ Componemos esta biografía a partir de tres fuentes: el prólogo de *Las Cartas de Jean Rhys*, un breve resumen biográfico de Rosa García Rayego en *Jean Rhys*, y la propia autobiografía de la autora, *Una sonrisa, por favor*. Los datos referentes a esta última los citaremos directamente, añadiendo el número de página, no así la síntesis de los documentos anteriores, que se limitan a exponer datos constatables, por lo que su coincidencia es muy alta, y carecen del valor subjetivo –que es el que nos interesa en este trabajo comparativo –, de la voz de la autora. Hemos consultado también parcialmente la biografía de Angier, Carole. *Jean Rhys*. Londres : Penguin, 1985.y Savory, Elaine. *The Cambridge Introduction of Jean Rhys*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

Lo primero que hay que señalar en su biografía, es que nació tras la muerte de dos hermanas mayores que ella, por lo que su madre siempre la trató como si fuese el fantasma de esas hijas anteriores. Si bien establecer una causalidad entre el hecho biográfico en sí y la indiferencia con que la niña sentía que era tratada por su madre es ya cuestión de los biógrafos, no de sus propias afirmaciones. Rhys no se caracteriza por un autoanálisis riguroso, como sucede con Clarice Lispector, es más bien una mujer sin demasiada reflexividad, lo que se traslada también a su estilo narrativo: sus personajes actúan, sienten, pero escasamente piensan o asocian, lo que no constituye en sí mismo un defecto, pues las acciones que selecciona transmiten sobradamente sus emociones y el devastador mundo interno que les caracteriza.

Fue en vida de mi abuelo, en la década de 1830, cuando los negros liberados incendiaron la finca, después de que se aprobase la Ley de Emancipación... (25). El abuelo construyó otra finca antes de morir, que fue la que Jean conoció: el jardín en ruinas y la propia casa tenían un aire muy antiguo... un aire de aventura y melancolía (26).

Esta finca de los abuelos maternos, Geneva, junto a los recuerdos de otra adquirida posteriormente por el padre, Bona Vista, es la que parece estar reflejada en la residencia donde transcurre gran parte de *Ancho mar de los Sargazos*. La melancolía, el incendio, hasta el loro de la madre que muere abrasado en la novela tiene su referente en otro de su bisabuela que se sentaba a coser con un loro enorme posado en su hombro (27). La casa se incendió tres veces.

Imaginamos desde esta experiencia la atracción que debió producirle la loca de Jane Eyre, su debilidad por el fuego entronca con estos acontecimientos familiares que la autora recoge en su obra.

Era en esta casa donde veía a la persona que más quería Jean en el mundo, su tía Jane⁶, a quien echó de menos cuando dejaron de ir a Geneva, pero que fue olvidando poco a poco, Y cuando supe de su muerte, estando ya en Inglaterra, apenas me afectó (30).

Quizás esta experiencia que recoge en la autobiografía sea el origen de la afirmación que hace Sasha, la protagonista de *Buenos días, Medianoche*, tras la muerte de su hijo recién nacido: Lo que hace que la vida sea tan extraña es que todo se olvida (581). Jean

⁶ Puede que el nombre de Jean sea un anagrama del de su querida tía Jane.

Rhys es un ser que se desliza, en el que las cosas pasan sin dejar demasiada huella, como sucede también en sus personajes.

Un episodio oscuro, que se recoge en sus Notebook⁷, sugiere una relación de abuso sexual por parte de un amigo de la familia, el señor Howard, un caballero inglés que abusó de Rhys siendo niña sin que ella se atreviese a contárselo a la madre. A partir de ahí desarrolló con él una relación sadomasoquista de sumisión sexual que Lilian Pizzichini coloca en el origen de la sumisión que muestran las protagonistas de sus novelas hacia los hombres. Sin embargo, Lauren Elkin⁸ es crítico con la facilidad de atribución que Pizzichini ejerce sobre la vida de Rhys, pues le parece que intenta mostrar intencionadamente una cierta fabulación que no se desprende de una biografía en la que faltan muchos datos, abundan los años sin noticias de la escritora, y sufre las lagunas propias, además, de una vida por la que pasaron las dos guerras mundiales y la experiencia de la emigración, tal y como dijimos. Pero los límites entre la realidad y sus interpretaciones son siempre borrosos, y es nuestro deber señalar lo que corresponde a una y a otras.

Rhys tuvo dos hermanos y dos hermanas. Los varones se fueron pronto a estudiar a Inglaterra y tardó muchos años en volverlos a ver. Su hermana se fue a vivir a Saint Kitts con una tía materna y luego a las Bahamas; la hermana menor tenía siete años menos que ella. A pesar de esta familia numerosa confiesa: creo que mi soledad fue demasiado repentina... Ahora estaba sola, solo tenía mis libros (18).

Su padre compró dos fincas en las montañas, la más grande, Bona Vista, era un lugar precioso, salvaje, solitario y remoto (12). Esa finca, más los recuerdos de Geneva – como dijimos – dará lugar a la recreación de Coulibrí de *Ancho mar de los Sargazos*, un lugar de una belleza *selvática*. Es también ahí donde Jean Rhys encontrará en su cocinera la inspiración para construir el personaje de Christophine: Nuestra cocinera en Bona Vista se llamaba Ann Tewitt y practicaba el *obeah*⁹ (13). Y donde conocerá a Meta, su niñera y el terror de su vida, la persona que le enseñó un mundo de miedo y desconfianza, y en ese mundo sigo (24). Un mundo de desconfianza que, como veremos, es el mismo que el de todas sus protagonistas, y el que la atormentará durante el resto de su vida.

⁷ La Universidad de Tulsa, Oklahoma, reúne el Archivo Jean Rhys. Colección 1976-011. Entre los documentos, escritos, cartas y fotografía, se encuentran cuatro diarios de la autora que fueron consultados por su biógrafa, Carole Angier, y que permanecen inéditos hasta hoy.

⁸ Elkin, Lauren, Cuando una biografía no es una biografía: The Blue Hour: una vida de Jean Rhys, artículo en la web. En inglés.

⁹ El *obeah* es una variedad benigna del vudú.

La madre era una mujer muy hermosa, que la trataba con enorme indiferencia. El recuerdo de su belleza montada a caballo, que recrea en su autobiografía, puede muy bien ser el que incorpora en un pasaje de *Ancho mar de los Sargazos*, pues mantiene similitudes explícitas:

Una vez encontré una foto de mi madre montada a caballo, que debía de ser de antes de casarse. Joven, esbelta y guapa. Me pareció odiosa. No sé si tuve celos o si me molestó saber que alguna vez había sido distinta de la mujer morena, regordeta y raramente apacible que yo conocía (pag. 35, *Una sonrisa por favor*).

Los Luttrell le prestaron a mi madre un caballo. Un día salió a cabalgar muy temprano y no regresó hasta el día siguiente, muy tarde, cansada porque había estado en un baile o en una merienda a la luz de la luna. Estaba muy contenta y risueña, mucho más joven de lo que la había visto nunca, y la casa se quedaba muy triste cuando se marchaba (pag. 21 *Ancho mar de los Sargazos*).

Del padre confiesa que lo idealizaba, seguramente porque no lo veía demasiado y no se ocupaba de ellos en exceso, explica.

En sus diarios, tal y como señala Carole Angier, se cuenta que tuvo una amistad profunda con una chica negra, Francine, que recrea (con el posterior abandono de la amiga) en *Ancho mar*.. A partir de un rumor, basado en un libro de ficción escrito por su hermano Owen, se le atribuye un amor con un chico de origen caribeño; idilio que bien puede estar en el origen de la historia sugerida en *Ancho mar de los Sargazos* entre Sandi y Antoinette.

Estuvo seis meses interna en un colegio religioso cuando sus padres se marcharon a Inglaterra, y fue allí donde comenzó a leer poesía; de esta institución guarda muy buenos recuerdos, concretamente de la madre Sagrado Corazón, a la que le atribuye su amor por las palabras: “Fue su ironía la que despertó mi amor por las palabras, especialmente las palabras hermosas” (pag. 57). Por medio de los libros desarrolló también la capacidad de borrar el mundo real que la desconcertaba: “Ya entonces tenía la vaga pero profunda sensación de que siempre estaría perdida en el mundo, derrotada” (pag. 60).

Es también a través de sus lecturas donde empieza a mostrar su obsesión por el frío, que acompañará todo su exilio en Inglaterra: “Los libros, en especial los de Dickens, hablaban de hambre y de miseria, pero rara vez del frío. Concluí por tanto que los ingleses o no sentían frío... o tenían una buena chimenea” (pag. 61). Su temor al frío está tan presente en su vida que la segunda parte de la autobiografía, que comienza con la travesía a Inglaterra, la titula precisamente así: *Empezó a hacer frío*.

Imaginemos a una joven que ha vivido hasta los dieciséis años en un clima cálido y soleado, una envoltura acogedora que la protegía de su soledad interior. Imaginemos una travesía, y después, su llegada a la fría y brumosa Inglaterra.

A pesar de su educación religiosa pronto dejó de creer, y pensaba que el Diablo era más poderoso que Dios.

Sus recuerdos de Dominica, avivados por un viaje que hizo junto a su marido en 1936, están en el origen de los relatos *Pioneros*, *oh pioneros*, *Marcus goodbye, goodbuy Rose*, entre otros, y en algunas de sus novelas.

En 1907, se marcha a Inglaterra con su tía paterna Clarice, que no le agradaba demasiado, pues sentía que la desaprobaba desde el principio y que se avergonzaba de ella.

En Inglaterra ingresó en la Escuela Perse de Cambridge durante cuatro periodos escolares, según sus biógrafos, aunque ella escribe que la dejó al cabo de unos meses (pag.107). Le comunica por carta a su padre que quería ser actriz y recibe como respuesta que cuenta con su consentimiento, de manera que entra en la Academia de Arte Dramático conocida como la escuela de *Tree*. En unas vacaciones en las que visita a uno de sus tíos les llega la noticia de la muerte de su padre, y de que su madre no puede seguir costeadando la escuela, por lo que le pide que regrese a Dominica. Sin embargo, Jean Rhys se niega, y decide buscar trabajo de corista. Este es el acto de afirmación más notable que hemos podido apreciar en su biografía, en la que hay un evidente predominio del azar sobre la voluntad y la planificación. A pesar del frío, de la soledad y la penuria que sufrirá a partir de esta decisión, Rhys decide quedarse en Inglaterra, y durante dos años actúa en *Nuestra señorita Gibbs*, hasta darse cuenta de que carece de talento escénico y marcharse de la compañía con una compañera cuyo nombre no recuerda. Su salida del teatro es explicada por Angier más como una expulsión: su acento de las Indias Occidentales era poco apreciado en el teatro inglés serio de la época.

Los nombres que eligió para su vida artística fueron varios: Ella Gray, Vivien o Emma. Tenemos aquí otra peculiaridad interesante. A la niña que fue Rhys no le gustaba su nombre de pila: Gwendoline, lo odiaba porque significaba blanco en galés, así como odiaba ser la más pálida entre sus hermanos, sintiéndose siempre desubicada: demasiado blanca en Dominica, demasiado oscura en Inglaterra. Hecho que bien pudo contribuir a su sentimiento permanente de extranjería.

Antes de abandonar la compañía, escribe, “ya había iniciado mi primer romance con un hombre” (pag.118); Este hombre, Gris Lancelot Smith Hugh, era mucho mayor que ella y la abandonó después de un año, concediéndole durante un tiempo una pensión, experiencia que describe en *Viaje a la Oscuridad*. Pizzichini atribuye a este desenlace amoroso la caída en un período depresivo, suicida, en el que la autora sufre un aborto, y del que despierta a través de la escritura de los diarios.

Es interesante destacar aquí la mirada retrospectiva que la autora tiene sobre sí misma en aquel momento:

Cuando terminó mi primer amor escribí este poema:

I didn`t know

I didn`t know

I didn`t know

Después me instalé en mi dolor.

Todavía me molesta pensar que el primer hombre al que veneré fuese un sinvergüenza. Puede que la idea de fondo sea que su clase oprimía a la mía. Él tenía dinero, yo no.

La verdad es que ahora me doy cuenta de que era un hombre muy bueno. Yo era una chica ignorante y tímida. Y cuando leo en las novelas cómo se hace el amor hoy en día, comprendo además que era una chica pasiva y aburrida. Sin embargo, se me desbocaba el corazón cuando él me tocaba, aunque fuese demasiado tímida para decir “Te quiero”. Habría sido demasiado, demasiado importante. No podía exigir tanto. (pag. 121).

Volveremos sobre esta primera relación, que marcó un antes y un después en la vida de Rhys.

Por entonces se le practica un aborto ilegal, del que no sintió remordimiento ni culpa, solo un inmenso alivio, confiesa. El amante la mantenía en la distancia, y ella pasaba el día durmiendo y paseando, “era increíble la cantidad de horas que podía dormir. Estoy segura de que dormía quince horas al día, y nunca soñaba. Dormía como si estuviese muerta.” (pag. 126).

Esta característica de Jean, la somnolencia que produce olvido y retiro del mundo, la ociosidad y el cansancio, estarán presentes en todas las protagonistas de sus libros, como demostraremos a continuación. La autora confiesa también cómo en Inglaterra le abandona el amor por los libros, una indiferencia que le duró muchos años y que recuperó después, ocupando sus lecturas numerosas referencias en su correspondencia. Tampoco sus protagonistas leen.

Otro rasgo que destaca en su autobiografía es el siguiente: “Hay en mí algo inestable como el agua, y cuando las cosas se ponen difíciles, me retiro. Nunca he tenido lo que los ingleses llaman “agallas”” (pag. 130), como veremos, esta notable falta de voluntad también formará parte de la personalidad de sus principales personajes femeninos.

La percepción de la autora de su falta de solidez personal, como el agua, nos parece que justifica la propuesta que desarrollaremos sobre la escritura de Rhys como reparadora, como un recurso que fija una identidad, por lo demás inestable y desvanecida.

Lo mismo sucede con estas dos afirmaciones, que bien podrían haber sido expresadas por cualquiera de sus personajes: “Nunca formaría parte de nada. Nunca pertenecería a nada de verdad, y lo sabía... Algo se torcería siempre. Pensé: “Soy una extraña, siempre seré una extraña”” (pag.131). Tal es la similitud entre lo autobiográfico y las características con las que dota a sus protagonistas en la ficción, que el lector de sus novelas y su autobiografía tiene la profunda impresión de que está leyendo sobre la misma persona.

Como señalamos, en 1914 empieza a escribir un diario que será el origen de una de sus novelas. La autora lo recoge así:

Llené tres cuadernos y medio, y después escribí: “¡Ay, Dios!, solo tengo veinte años y tendré que seguir viviendo y viviendo y viviendo”. Supe que había terminado, que no tenía nada más que decir. Guardé los cuadernos en el fondo de la maleta, debajo de la ropa interior. Cada vez que me trasladaba los cuadernos iban conmigo, pero no volví a mirarlos hasta pasados muchos años (pag. 137).

He aquí otro dato sobre la importancia de esa escritura como soporte identitario: los cuadernos siempre van con ella. Rhys, que se representa a sí misma como un fantasma que no formará nunca parte de nada, necesita llevar allí donde va sus diarios, que recogen su vida líquida, dotándola de materialidad.

Siempre en Londres, frecuenta un club mítico, el Crabtree, donde se reunían actores, escritores y pintores, y rechaza una extraña propuesta de matrimonio de un hombre que la conoce solo una noche. Se ha declarado la guerra, pero Jean vive de algún modo ajena al mundo pues, “a pesar de las colas en las oficinas de reclutamiento – y había unas colas larguísimas – no noté que estábamos en guerra hasta que una noche, cuando fui al Crabtree, encontré un cartel que decía: CERRADO MIENTRAS DURE LA GUERRA”. (pag 141).

A los 27 años trabajó después en una cantina para soldados hasta mediados de 1917, y ese mismo año conoce a un joven holandés, Jean Lenglet, con el que se promete cuando le pide que se marche con él a París, pasando primero por Holanda, donde se reuniría con su futuro marido para instalarse en París. Antes de este viaje le escribe al

amante que la mantiene y le pide que deje de enviarle sus cheques, así como una última cita, en la que se dicen definitivamente adiós.

El otoño de 1917 se instalan en la rue Lamartine, donde también instalará a la protagonista de *Cuarteto*. A pesar de vivir en condiciones precarias Jean se sintió siempre feliz en Francia. La contraposición Londres/París, en cuanto a sus sensaciones se refiere, es trasladada a todas sus novelas, como veremos.

Pronto se queda embarazada y Lenglet encuentra trabajo, aunque ella no sabe muy bien en qué se ocupa exactamente.

En 1920 nace su hijo William, que murió tres semanas después en un hospital. El carácter de Jean queda muy bien expuesto en este fragmento de su autobiografía, que resume su capacidad de evasión y de olvido, y su creciente afición al alcohol para conseguirlo:

Tuvimos que ingresar a mi hijo en el hospital a las tres semanas de nacer. Creo que fue una noche después de que Jean y yo tuviésemos una discusión muy acalorada. Yo quería bautizar al niño. Me parecía lo más importante del mundo. Jean era ateo. Dijo que no toleraría esas supersticiones. Yo estaba muy débil, y en mitad de la discusión me eché a llorar. Jean salió corriendo a comprar una botella de champán para que me animase. Volvió con dos botellas y con una amiga, una chica a la que él conocía muy bien. Cuando terminamos la primera botella me había olvidado de todas mis preocupaciones. Nos reímos mucho.

A la mañana siguiente recibí un mensaje del hospital. Mi hijo había muerto. Me decían en qué momento exacto había ocurrido. Mi hijo murió, o estaba ya muerto, mientras nosotros bebíamos champán (pag. 157, *Una sonrisa...*).

La negación, el olvido, como defensa ante las emociones y vivencias dolorosas, arrasa con la subjetividad misma, al suprimir las huellas de la experiencia para seguir viviendo. Es así como funciona Rhys. Solo posteriormente, en la escritura, el dolor puede ser identificado.

Poco después de esto se marchan a Viena, donde Lenglet trabaja en la Comisión Interaliada; experiencia que la autora contó en su relato *Vienne*¹⁰. A su regreso a París, en 1922, nace su hija Maryvonne, que vivirá en Holanda con su padre después del divorcio de la pareja, si bien, de acuerdo al convenio de separación, pasaba las vacaciones con su madre en Inglaterra. Este convenio duró hasta que estalló la segunda guerra mundial y Maryvonne decidió quedarse a vivir con su padre. A los dieciséis años, apenas los alemanes llegan a Holanda, la joven se une a la resistencia, pasando en prisión algunos meses. Tras su liberación siguió luchando clandestinamente, de modo que su madre no pudo ponerse en contacto con Maryvonne hasta el final de la guerra.

¹⁰ No hemos logrado conseguir este relato, desgraciadamente.

Madre e hija mantendrán una larga correspondencia durante años, que se recoge en las *Cartas*. Jean, que no la ha tratado demasiado, admira su valentía, ¡Qué no daría yo por eso! (carta de 19 de junio 1964, a Francis Wyndham), pero la relación es, podría decirse por esta correspondencia, superficial, al haber vivido siempre separadas. Maryvonne tendrá una hija, Ruth, a la que llaman Ruthie; Rhys se refiere siempre a su nieta con cariño. Es a esta niña a la que Rhys se dirige subrayando su lazo de parentesco: abuelita o *Grandmère*, mientras que las cartas a su hija las firma como Jean, excepto en dos ocasiones que escribe “*Tu Madre*”.

Sin embargo, la experiencia de esta segunda maternidad lograda, el nacimiento de Maryvonne, no encuentra en la obra de Rhys ningún reflejo, siendo, junto con la dedicación a la escritura, las circunstancias menos reflejadas en su ficción.

En 1923 Jean se acercó a la señora Adam, la esposa del corresponsal de *The Times* en París durante el inicio de la década de 1920, a la que Jean había tratado en Londres brevemente durante la primera guerra mundial, buscando ayuda para que se publiquen tres artículos de su marido que ella había traducido al francés. Pero la señora Adam le pidió ver su propia obra y Jean le mostró el diario que había escrito entre 1910 y 1919. La señora Adam se sintió interesada por él, escribió de nuevo algunas partes en forma de novela, que llamó *Susie Tells*, y envió el manuscrito a Ford Madox Ford. El escritor inglés cambió el título del libro por *Triple Sec*, y el nombre de la autora (que entonces firmaba como Ella Lenglet) por el de Jean Rhys. De ser cierto esto, el nombre de Jean Rhys le sería dado por quien luego sería su amante y la persona que le alentó en sus primeros pasos literarios.

Triple Sec no se publicó, pero Ford instó a Rhys a continuar escribiendo y posteriormente imprimió su cuento “*Vienne*” en el último número de *The Transatlantic Review* (diciembre de 1924). Por entonces Lenglet fue encarcelado y acusado de haber entrado ilegalmente en Francia, y Jean inicia una relación amorosa con Ford Madox Ford con el consentimiento de su esposa, la escultora Stella Bowen. Jean destruyó *Triple Sec*, “el texto no me gustó. Lo había dividido en varias partes, y cada capítulo iba encabezado con el nombre de un hombre” (pag. 166), pero más tarde usó su diario original como base para escribir *Voyage in the Dark*.

Como se relata en *Cuarteto*, Lenglet se divorcia de Jean al conocer que ha sido amante de Ford (el divorcio será en 1932), y Jean Rhys vuelve a Inglaterra en 1927 y conoce a Leslie Tilden Smith, que se convierte en su segundo marido en 1934, así como en su agente literario.

En los años sucesivos publicará la mayor parte de sus novelas que, si bien recibieron la admiración de la crítica, tuvieron escasa repercusión entre los lectores.

En 1936 viaja a Dominica con Leslie Tilden, viaje que describirá en parte en el relato *El camino imperial*.

Entre 1939-40 escribe gran parte de su ficción breve mientras vive con Leslie en Norfolk y Londres.

Leslie muere en 1945, y en 1947 Jean Rhys contrae matrimonio por tercera vez con Max Hamer, un amigo de su difunto marido.

Tras la publicación en 1939 de *Buenos días, Medianoche*, Rhys desapareció de la escena literaria, a la que nunca perteneció del todo, hasta el punto de que muchos creyeron que había muerto. Incluso la BBC comunicó que había desaparecido en trágicas circunstancias durante la guerra¹¹. Jean insiste en sus cartas en que se sentía casi un fantasma.

Fueron años de pobreza extrema y achaques físicos (cansancio, reumatismo), en los que cambió de residencia varias veces. Vivió en hoteles baratos de Londres y en casas alquiladas en Cornualles, sin radio ni información. Achacosa, lee sin cesar los libros que puede conseguir y que no siempre son los que le gustarían, se queja incesantemente del frío y mantiene la esperanza de que las cosas cambien, que pueda comprarse un vestido¹², que mejore el tiempo, que se cumpla su más ferviente deseo: tener una casa bonita.

A su familia de origen apenas volvió a verla (solo a su hermano, según relata en las cartas), y mantenía poca relación con sus escasos amigos.

En 1949 la actriz Selma Vaz Dias, adapta al teatro la novela *Buenos días, Medianoche*. Selma se convertirá en una íntima amiga, con la que Rhys mantendrá una extensa correspondencia, si bien no exenta de alguna que otra dificultad. La casualidad, que facilitó la entrada de Rhys en el mundo literario, estuvo de nuevo presente en su regreso pues, como en el encuentro con la señora Adam, fue Selma Vaz quien se interesó por ella, publicando un anuncio en la BBC para saber si la autora le cedía los derechos para el teatro, al no conseguir encontrarla por otro medio. Jean Rhys le

¹¹ Smith, Angela. Introduction. [aut. libro] Jean Rhys. *Wide Sargasso sea*. London : Penguin, 1997.

¹² Nos asombra la coincidencia con una contemporánea de Rhys, Virginia Woolf, respecto al poder reparador o demoleedor de la ropa. En sus diarios (Woolf, Virginia. *Diarios, 1925-1930*. Madrid : Siruela, 2010.), Virginia escribe reiteradamente al respecto. Ponemos un ejemplo: “Y yo estoy metida en la compra de vestidos con Todd (directora de Vogue)” (pag. 78), O “Me encontré sumida en negra desesperación porque Clive se rió de mi sombrero nuevo”, (pag. 87). Otra pregunta que las emparenta es sobre la identidad: ¿Quién soy yo?, se preguntan ambas reiteradamente. Interrogación muy frecuente en estos autores que llamamos descarnados.

agradece que su interés le haya devuelto el deseo de escribir y la esperanza. Como parece ser lo habitual en su vida, son los otros quienes le solicitan la escritura que solo poco a poco llega a convertirse en necesidad.

En 1950 Max Hamer es arrestado por fraude y Jean Rhys vive en Maidstone, cerca de la prisión donde Hamer estaba encarcelado. Es la segunda vez que espera a que salga su marido de la cárcel, tal y como le sucedió con Jean Lenglet en La Santé y Fresnes en 1923. Es interesante esta elección de hombres que trabajan al margen de la ley, esta atracción por la marginalidad, derivada quizás de su propia condición marginal, de extranjera y desclasada, y su crítica de la hipocresía burguesa.

Entre 1952-60 vive en Cornualles y Devon, pero con continuos cambios de domicilio que la obligan a embalar y desembalar constantemente sus escasas pertenencias, que perdía poco a poco en cada mudanza. A menudo, las respuestas a las cartas de Maryvonne se demoraban hasta cinco meses debido a estos cambios. Vive en soledad, sospechando constantemente de sus vecinos.

En 1957, *Buenos días, Medianoche* es adaptada por la BBC y se retransmite en marzo de ese mismo año. André Deutsch compra los derechos de *Ancho mar de los Sargazos*, cuando solo era un proyecto.

Desde esa fecha hasta su publicación, la novela sufrió cambios que la hicieron más satisfactoria para Rhys, perfeccionista hasta el extremo con cada palabra y cada rasgo de los personajes.

En 1960, por fin, Rhys consigue mudarse a una casa en Chediton Fitz Paine, Devon, en la que vivirá hasta su muerte. Sus primeras impresiones sobre esa vivienda son agradables: Me siento muy excitada porque desde hace mucho este es el primer lugar propio que habito. Lo he deseado *durante siglos*. (Cartas, a Maryvonne Moerman, 6 octubre 1960). Aunque muy pronto volvió a quejarse del frío y la humedad, poco a poco disfrutó de la amistad del señor Greenslade, que conducía un taxi en la localidad y la llevaba en sus escasos desplazamientos. La familia Greenslade ayudó mucho a Rhys visitándola, llevándole comida caliente y libros, y llevándola de compras a las localidades vecinas de Crediton, Tiverton y Exeter. Más tarde sabrá que en el pueblo hay un grupo que realiza magia negra y que le acusan de bruja, el *obeah* reaparece en Inglaterra para Rhys, y piensa que es porque son analfabetos y ella está escribiendo esa novela, lo que les resulta extraño. A menudo, nos encontramos con esta susceptibilidad paranoide que le hace vivir como hostiles los entornos en los que vive.

Su hija Maryvonne la visitará en esta casa en 1963. Para entonces, está tan desesperada con el entorno y las habladurías sobre ella que piensa en mudarse unos meses a Amsterdam con ella para huir de esto y de las dificultades de terminar *Ancho mar de los Sargazos*, pero cambia de opinión por encontrarse cansada y porque no quiere molestar a su hija.

Durante ese periodo Selma ha intentado llevar a la radio *Viaje a la oscuridad*, a pesar de que Jean no la concebía como una obra dramática. Las adaptaciones de esta novela y la escritura de algunos cuentos, que reescribe y corrige a petición de diferentes editores y revistas, demora la finalización de la novela que la ocupa todo el tiempo.

Ancho mar... tardó siete años en ser concluida debido a la enfermedad de Max, que complicó las posibilidades de recogimiento para la escritura de la autora, a causa de las dificultades económicas, los cambios de domicilio y sus propias vacilaciones sobre cómo abordarla.

La salud de Jean Rhys se resintió durante los catorce años siguientes, pasando los dos primeros en un estado de debilidad y abatimiento extremos que hizo temer a sus editores si podría concluir el proyecto de un libro que les interesaba enormemente. Rhys consideró la novela inconclusa hasta que tuvo un sueño reiterado: estaba embarazada y daba a luz un niño, y decidió que ese embarazo y ese niño eran su libro, y que no debía darle más vueltas.

En 1966 muere Max Hamer y se publica *Ancho mar de los Sargazos*, que obtuvo el *W.H. Smith Award* en 1967 y el de la *Royal Society of Literature*. Rhys tenía setenta y seis años.

En 1978, un año antes de su muerte, fue nombrada dama comandante de la Orden del Imperio Británico, por su aportación a la literatura. El éxito le llegó cuando era anciana. Jean Rhys no tuvo oportunidad de ser apreciada por sus iguales, con los que, por otra parte, apenas tenía relación, pero también porque, según ella misma escribió:

Creo que he tenido poco éxito porque no lo deseaba. No de esa manera. No realmente. Aun ahora no puedo relacionar el dinero o la publicidad con la literatura, aunque adoro el dinero y lo necesito mucho, mucho. Para mí, estas cosas son diferentes y opuestas. Terriblemente opuestas. Por decirlo así, solo puedo escribir por amor. (*Cartas*, A Francis Wyndham, 14 septiembre 1959).

El éxito no lo deseaba, como apenas deseaba nada en su vida, que vivía ajena a la voluntad, más como repetición (en las cartas se evidencia sus círculos viciosos de cansancio, alcohol, depresión) que como destino.

A partir del reconocimiento que recibe por *Ancho mar de los Sargazos* se reeditan las novelas de los años treinta, así como sus libros de relatos, y empieza a ser considerada como una de las mejores escritoras en lengua inglesa, dedicándosele numerosos estudios críticos.

El 14 de mayo de 1979 muere Jean Rhys en Exeter. Ese mismo año se publica su autobiografía inacabada, y posteriormente las *Cartas*, ya en 1984.

Rhys entregó una serie de textos para incluirlos en la autobiografía inacabada, *Una sonrisa, por favor*, pero murió antes de poder encajarlos en el conjunto. La edición española ha conservado este anexo tal y como ella lo escribió.

Destacamos algunos fragmentos de estos especialmente significativos, que nos parece que exploran su relación con la escritura, un aspecto que, como señalamos, no reflejó apenas en su ficción.

Tengo que escribir. Si dejo de escribir mi vida será un rotundo fracaso. Para otros ya lo es. Pero para mí sería un rotundo fracaso. No me habría ganado la muerte.

.....

Por que me han acusado de estar loca. Pero si todo está dentro de mí, el bien y el mal y todo lo demás, también debe de estar en mí la fuerza, si sé cómo encontrarla (pag. 175).

3. RASGOS COMUNES

Las novelas de Jean Rhys no se presentan al lector como autobiografías, el pacto es ficcional, sus protagonistas tienen nombres distintos al de la autora, pero las circunstancias de sus vidas son un calco de la propia vida de Rhys. Todas sus novelas, y podríamos decir lo mismo de sus relatos, expresan el sufrimiento y el desamparo de sus protagonistas. Se trata de mujeres jóvenes, atractivas, extrañas, que se buscan la vida intentando vincularse a un hombre, un amante del que dependen económica y afectivamente, en una situación de desamparo extrema. Ninguna de estas mujeres se siente fuerte para tomar las riendas de su vida por su cuenta, todas encuentran que la única solución para solventar el abandono del hombre que las mantiene es encontrar otro cuanto antes, no hay en ellas una voluntad fuerte que las sostenga.

Es así que encontramos rasgos comunes entre sus personajes femeninos y la propia Jean Rhys, rasgos que vamos a enumerar aquí.

4. LA POBREZA

La preocupación por el dinero es omnipresente en cada historia. Dinero para comprar comida y ropa, para pagar tristes habitaciones de hotel o pensiones miserables, dinero para no pasar frío, para tomar un taxi cuando se está cansado.

La pobreza la sufre, en uno de los momentos más dramáticos, Julia Martín, la protagonista de cuarenta años de *Después de dejar a Mr. Mackenzie*; Sasha, protagonista de *Buenos días, Medianoche*, afirma:

Fue en el peor momento cuando estuve tres semanas sin comer más que un café y un cruasán por la mañana.
Pasaba la mayor parte del tiempo durmiendo. Quizá por eso me resultó tan fácil. Si hubiese tenido que salir habría sido mucho peor. Dormía quince horas al día (pag. 534, *Buenos días, medianoche*)

Queremos recordar, como ya dijimos, que en diciembre de 1919, en París, nace el primer hijo de Jean Rhys y su primer marido, Jean Lenglet, al que llamaron William Owen. El niño muere tres semanas más tarde de neumonía. Episodio que se ha vinculado con el que relata la novela, *Después de dejar al señor Mackenzie*.

Jean Rhys pasó su vida entera con dificultades económicas. Se califica a sí misma como manirrota, y llamaba al dinero *Maldito Dinero*. La pobreza, la precariedad, es también otra constante en sus cartas. Ni ella ni sus tres maridos tuvieron un medio seguro de ganarse la vida, y sus circunstancias reales fueron muy parecidas a las de las protagonistas de sus novelas en este punto: casas frías, hoteles sórdidos, precariedad e inseguridad económicas, y preocupación constante por el dinero. Incluso Antoinette Cosway, única protagonista acomodada de sus novelas, depende económicamente de su marido, como su madre dependió del suyo.

5. LA GUERRA

Jean Rhys vivió las dos guerras mundiales y el periodo de entreguerras, y estas circunstancias sirven como telón de fondo a sus libros, si bien no hay episodios que las evoquen directamente, ni tampoco relación directa entre sus argumentos y la realidad europea que vivió en sus principales escenarios (Londres, París). Su mundo era el de las mujeres, no el de los hombres, jóvenes mujeres para quienes lo social quedaba lejos, preocupadas únicamente por su supervivencia.

Durante la guerra... ¡Dios, qué años más raros! La locuras que llegó a hacer. Todos hacían locuras. Extraños tiempos. Unos tiempos locos y temerarios (pag. 68, *Después de dejar a Mr. Makenzie*).

6. LA DERIVA

Todas las protagonistas femeninas, y no hay protagonistas masculinos en la obra de Jean Rhys, van a la deriva, son seres sin proyecto vital, erráticos. Un ejemplo paradigmático, tan frecuente en la narrativa de la autora, lo constituyen las palabras de Julia Martín en *Después de dejar a Mr. Makenzie*.

- Decidí de repente volver.

Se calló. “Si un automóvil toca la bocina antes de que cuente hasta tres, haré esto, si no, lo otro”... Saber que esta era la única manera razonable de vivir era una cosa. Explicarlo y justificarlo ante alguien –principalmente cuando este alguien era Norah – era otra cosa bien distinta (pag. 72).

De nuevo tenemos aquí los ingredientes de la narrativa de Jean Rhys: pobreza, desolación, ese andar a la deriva... y este último gesto de auto reparación, constante en la obra de la autora, donde las protagonistas salen del abismo sosteniéndose en pequeños placeres superficiales, deseos sencillos, femeninos en cuanto a que están relacionados con el cuidado y embellecimiento personal. Selina, la joven mulata protagonista del relato *Que lo llamen jazz*, recogido en *Los tigres son más hermosos*, se compra un vestido, un bolso o unos zapatos nuevos son una fuente de satisfacción. La sociedad quede muy lejos en la vida y en la obra de esta autora.

7. EL AZAR

El azar decide una vida que no tiene sujeto. No hay un *yo quiero* trascendente en la narrativa de Rhys, todo lo que el minúsculo yo de las protagonistas quiere son objetos, inmanencia, cubrir sus necesidades básicas de calor, comida, afecto y vestido.

Hemos expuesto ya algunos ejemplos de cómo las decisiones importantes no son nunca tomadas, sino que se vinculan a hechos fortuitos: que pase un taxi, que toque un coche su bocina, o a consejos de desconocidos.

Lo mismo le sucede a Antoinette Cosway, sus tímidas tentativas de modificar la relación con su esposo (su visita a Christophine), son intentos mágicos (como el obeah),

no proyectos racionales como el que la misma criada negra le insta a hacer para abandonar a Rochester. En la vida de Rhys la voluntad, tal y como veremos en el apartado llamado *La autoconciencia ausente*, no existe hasta muy tardíamente. En este sentido, el título del volumen de Lumen, *Una vida sin mí*, expresa muy elocuentemente este aspecto. Incluso la escritura, según expone ella misma, tiene que ver con el encuentro con su primer marido, “si no hubiese conocido a John no habría escrito libros, ni habría conocido la “vitalidad”, ni habrías nacido” (*Cartas*, a Maryvonne, 15 febrero 1960).

8. LA MUERTE

La sensación de desamparo que esta posición de un sujeto a la deriva despierta en el lector es acuciante. Un desamparo que está emparentado en las protagonistas con la muerte; así lo indica Petronella Gray, en *Hasta siempre Petronella*.

Al regresar de uno de esos paseos se me ocurrió repentinamente, como una revelación, que podía suicidarme en el momento que me diera la gana y acabar así con todo. Después de esto miré las cosas con mejores ojos (pag. 7).

Hay muy poco que ate a la vida a estas jóvenes supervivientes. Y ese poco es difícil de encontrar, de ahí que la muerte ronde su mente mientras buscan a alguien que cuide de ellas, sin encontrarlo nunca definitivamente.

La misma Rhys, en su correspondencia, afirma de sí misma lo siguiente: “... bien, a veces siento ganas de suicidarme y siempre las he sentido, así que puedo escribir eso” (a Francis Wyndham, editor, 27 de mayo 1964).

Todas sienten un temor que va más allá de las penurias económicas, que está dentro de la piel, tal y como nos dice Marya, la protagonista de *Cuarteto*, la novela que narra el encuentro de Jean Rhys con Ford Madox Ford.

Pasó el día brumoso caminando sin rumbo, con la sensación de que el movimiento le permitiría escapar del temor que la acechaba. Era el temor difuso y sombrío que se siente entre algo estúpido y cruel; se había apoderado de ella y jamás la soltaría. Siempre supo que estaba allí, oculto bajo la superficie más o menos agradable de las cosas. Siempre. Desde que era una niña. Se puede discutir con el hambre, el frío y la soledad, pero con ese temor no se puede discutir. Era demasiado profundo. Y producía la misteriosa certeza de que era aterrador. Marya solo podía andar muy deprisa, intentando dejarlo atrás (pag. 187).

9. LA DESCONFIANZA

La desconfianza sobre la bondad de las personas, su incapacidad para sobrevivir en un mundo que encuentra hostil, será común a sus protagonistas, y tendrá en Sasha Jasen su máximo exponente.

En sus *Cartas*, Rhys comunica a sus correspondientes, con demasiada frecuencia para no ser un síntoma, que los vecinos la miran mal, que piensan que está loca. Lo mismo que Antoinette cree que opinan de ella los negros, y que constata en dramáticas ocasiones, lo que nos hace pensar que ese profundo sentimiento de falta de acogida de los otros, cuando no de abierta hostilidad, formaba parte de la naturaleza de la autora, como ella misma declara en su autobiografía. Es interesante la afirmación de una de sus protagonistas de que: **tengo la piel fina**, elocuente expresión de un yo que no sirve para defenderse del mundo, para protegerse de él. Rhys, como ellas protagonistas, vivió en carne viva.

10. UN LUGAR MARGINAL EN EL MUNDO

Otro rasgo importante a destacar es la autoconciencia que estas jóvenes protagonistas tienen de su lugar marginal en el mundo. Observan a los burgueses que les rodean, a sus propios amantes esporádicos, a sus esposas o amigas, y se sienten fuera de lugar. Ellas no pertenecen a este mundo honorable. Saben que están fuera de él. Hay una especie de indignidad aceptada, de sometimiento y rabia contra las normas de una sociedad que las deja al margen, aprovechándose de ellas al mismo tiempo. Quizás este lugar marginal sea la causa de la desconfianza que apuntamos. Solo a cambio de sus favores sexuales encontrarán ayuda, y esta siempre es condicionada a las circunstancias y antojos de quien se la presta.

Cuando llegó a Londres, Jean Rhys trabajó durante cerca de dos años como corista en una obra titulada *Nuestra señorita Gibb's*, y vivió en carne propia el desprecio que esa profesión despertaba en quienes la rodeaban.

El público de la galería no silbaba ni abucheaba cuando no le gustaba el espectáculo; sencillamente se largaba, haciendo el mayor ruido posible. Cuando nos llegó el turno de salir a interpretar nuestra danza amateur, yo temblaba de miedo y de frío.

Nada más empezar noté la burla y el desprecio que llegaban del público como un velo de humo. Era la última de la fila, estaba muy cerca de las bambalinas, y al cabo de un rato abandoné el escenario. (pag. 112. *Una sonrisa, por favor*).

Este episodio biográfico será narrado en *Viaje a la oscuridad*. Su protagonista, la joven Anna Morgan, llega a Londres desde las Antillas, y vive de su trabajo de corista y de sus amantes. Experimenta también el desamparo. Cuando un viejo las insulta, su amiga Maudie, dice:

¡Será sinvergüenza!– dijo Maudie – . Nos insulta porque no vamos con un hombre. Conozco bien a los que son como él; saben perfectamente con quién pueden propasarse. Saben perfectamente a quién pueden convertir. ¿Te habías dado cuenta? No nos habría dicho nada si fuésemos con un hombre. (pag. 47).

La dependencia de los hombres está presente en todo momento, así como de la belleza para poder atraerlos.

11. SER NEGRA

Anna quiere ser negra, un tema que será recurrente en la obra de Rhys, y que corresponde a un sentimiento propio que está recogido ampliamente en su autobiografía.

Yo quería ser negra. Siempre quise ser negra. Me sentía feliz, porque Francine estaba conmigo y miraba su mano que movía el abanico adelante y atrás, y las perlas de sudor que resbalaban desde el pañuelo que llevaba en la cabeza. Ser negro es cálido y alegre; ser blanco es frío y triste (pag. 33, *Viaje a la oscuridad*).

El mismo anhelo se repite en su autobiografía, donde, incluso, formula un origen que muestra su perspicacia analítica.

Una vez le oí decir (a su madre) que los bebés negros eran más lindos que los blancos. ¿Sería por eso por lo que yo rezaba con fervor para ser negra y por las mañanas corría a mirarme en el espejo para ver si se había obrado el milagro? Y aunque nunca sucedía, yo seguía intentándolo. Querido Dios, vuélveme negra (pag. 35, *Una sonrisa, por favor*).

En el capítulo de su autobiografía titulado *Negro/blanco*, Rhys nos cuenta su relación en Dominica con los negros. La emancipación de los esclavos africanos provocó la interrupción de las relaciones con el Imperio Británico en 1834, y en 1838 se convierte en la primera y única colonia británica del Caribe en tener una legislatura dominada por negros. En 1896 los británicos retoman el control de la isla y es convertida en Colonia de la Corona. Jean Rhys nació en 1890, en un ambiente lleno de conflictos raciales, y la

convivencia entre negros y blancos era para ella algo incomprensible, pleno de ambigüedades. Envidiaba y recelaba de los negros, y a los doce años asistió a las revueltas. Medio siglo después la Dominica inglesa se convierte en provincia de la Federación de las Indias Occidentales de 1958 a 1962; la independencia llegó en 1978. Los negros eran católicos, religión que le atraía más que la protestante, y se reían mucho más que los blancos, nos dice.

Las chicas negras, por el contrario, parecían plenamente libres. Tenían montones de hijos, pero muy pocas se casaban. El matrimonio no parecía un deber para los negros, como lo era para nosotros (pag. 47. *Una sonrisa, por favor*).

Existe pues un claro paralelismo entre ese deseo de ser negra de Anna y el de la propia Rhys, que lo toma de sí misma para dar cuerpo a su protagonista.

A pesar de esto, hacia el final de su vida, según señalan sus biógrafos, sus opiniones sobre la raza podían sonar a resentimiento por la pérdida de Dominica que sufrieron los blancos.

12. EL FRÍO

El frío es un elemento omnipresente en la narrativa de Rhys. Sirve como apunte climatológico que colorea la atmósfera de sus novelas con tintes emocionales. El frío de Londres frente al calor de las Antillas, que Anna Morgan señala con frecuencia, pero también, el frío de la intemperie y la pobreza en la que viven todas las protagonistas de sus novelas. A juzgar por su correspondencia, la autora era muy sensible a las bajas temperaturas de Inglaterra. Las alusiones son tan constantes que apenas hay una carta en la que no se queje del frío. Rhys siente el entorno como una amenaza, los lugares en los que habita (y cambia de residencia con una frecuencia inaudita) se convierten en referencias constantes de sus cartas, la hostilidad de los vecinos, el paisaje inhóspito. Pero el frío es el principal enemigo de la escritora. Tomamos un ejemplo.

Me da mucho gusto tener noticias tuyas. Deseaba contarte lo contenta que estoy y el porqué. Pero es tan frío este maldito lugar que no puedo pensar en nada excepto en cuánto frío tengo, y en el frío en general, y que el frío es infernal que es este infierno es muy frío, etc., ect. (*Cartas*, a Evelyn Scott, diciembre de 1935).

Evidentemente, la sensibilidad al frío le viene dada tanto por su origen criollo como por la falta de medios, lo que la condenan a habitar en casas alquiladas, con

calefacción deficiente y con incomodidades, pero también, nos parece, por ese yo en carne viva, con la piel fina, que no la protege de la intemperie.

El sufrimiento que le causa el frío es tanto que llega a ponerlo como causa de la obsesión por el fuego de Bertha Rochester.

... hasta la *razón* de por qué ella intenta incendiarlo todo y acaba por lograrlo. (Personalmente creo que esta *razón* es simple. Tiene frío y el fuego es el único calor que conoce en Inglaterra). (*Cartas*, A Selma Vaz Dias, 9 abril 1958).

Si bien nosotros lo hemos relacionado también con los incendios que asolaron las haciendas familiares y que formaron parte de la novela familiar de Rhys.

13. LA ENFERMEDAD, EL CANSANCIO

El cansancio es otra una constante en las protagonistas de las novelas de Jean Rhys. Un cansancio que a menudo se confunde con la depresión y la tristeza, conduciéndolas al sueño y al ostracismo. Julia Martin, la protagonista de *Después de dejar a Mr. Mackenzie*, se sentía horriblemente cansada (pag. 145).

Anna Morgan, la corista de *Viaje a la oscuridad*, afirma lo siguiente:

... cuando Walter se marchó, me pasé una semana entera sin salir; no me apetecía. Lo que me apetecía era quedarme en la cama hasta muy tarde, porque siempre estaba cansada, comer en la cama y darme un baño bien largo por la tarde. Sumergía la cabeza debajo del agua y escuchaba el ruido del grifo abierto (pag. 80).

El marido de Marya Zelli, Stephan, describe así la impresión que le da su futura esposa.

Él, por su parte, sacó sus propias conclusiones del aspecto cansado y triste de Marya, de su extrema juventud, de sus ojos apagados, de sus repentinas caídas en un estado de indefensión inconsciente y doloroso (pag. 175, *Cuarteto*).

Y Sasha, en *Buenos días, Medianoche*, es todavía más rotunda:

No tengo orgullo: ni orgullo, ni nombre, ni rostro, ni país. No soy de ninguna parte. Demasiado triste, demasiado triste... No importa, estoy ahí, como una brizna de paja que flota en el borde de un remolino hasta que el centro la succiona gradualmente, el centro muerto, donde todo se estanca, donde todo es calma (pag. 498).

Ninguna de las protagonistas de ninguna de sus obras, incluidos sus relatos, de los que no hemos destacado ejemplos aquí, son personas vitales, entusiastas, sanas. Y de

nuevo, es en las *Cartas* donde encontramos un paralelismo entre la vida y la obra de la autora. El cansancio está presente en casi cada una de ellas. No importa la edad que tenga Rhys cuando las escribe, ni el lugar, ni el clima, la constante sensación de debilidad física está presente en casi todos los periodos de su vida.

... y todo irá bien cuando desaparezca esta espantosa sensación de debilidad (a Maryvonne Moerman, 11 enero 1949).

Querida, no sé qué me sucede, pero me duele todo el cuerpo, y me siento muy cansada. Dormir es mucho mejor que comer o pensar o escribir o que cualquier otra cosa (a Peggy Kirkaldy, 9 marzo 1949).

Quería contestarte desde hace tiempo, pero sufría unas ondas de tristeza, y la gripe me duró eternamente (a Morchard Bishop, 7 abril 1953).

Creo que gran parte de mi enfermedad y mi debilidad son causadas por la soledad y la preocupación y me haría mucho bien verte (a Selma Vaz Dias, 27 noviembre 1963).

Estoy terriblemente triste, solitaria y angustiada, pero quiero terminar este libro (a Diana Athill, 7 de marzo 1966).

Hemos señalado cómo sus amigos y editores afirman que sufría de cansancio crónico congénito, pero el cansancio es también el síntoma de una depresión constante que se muestra en esta falta de voluntad de sus protagonistas y de la autora misma, y que ha llevado a algunos analistas a relacionar los sentimientos que hemos expuesto más arriba en los ejemplos citados como expresión del existencialismo de Rhys. Aspecto que nosotros no compartimos. El existencialismo apunta a un yo que revisa el sentido de la existencia y lo interroga, y no existe este yo crítico en Rhys.

14. EL ALCOHOL

Como en los relatos de Raymond Carver, no hay una sola protagonista en las novelas de la autora que no consuma bebidas alcohólicas. Todas se refugian en las copas cuando quieren olvidar un sufrimiento o, simplemente, divertirse. El alcohol es el eje de la vida social en la que viven, y la propia Jean Rhys era una mujer que lo consumía con mucha frecuencia. Sabe, pues, de lo que habla. Como en todo lo demás, toma un elemento familiar de su propia vida para caracterizar a estas mujeres que son una sola. La afición a la bebida de Jean Rhys no se perdió con la edad, y así lo recoge en sus *Cartas*:

No me he sentido muy bien... No importa, me sentiré bien con el estímulo que obtendré con mi primer trago (*Cartas*, A Evelyn Scott, 1933).

Mas espero que todo se deba a mi hígado y a mi mente que me han estado traicionando por culpa de dos botellas de vino que me tomo al día (a Evelyn Scott, 18 de febrero de 1934).

Esto lo afirma cuando contaba cuarenta y cuatro años de edad. O: Anoche compré whisky y bebí mucho (a Francis Wyndham, 27 de mayo 1964), cuando ya tenía setenta y cuatro.

El alcohol facilita la evasión, la falta de reflexividad que caracteriza a las protagonistas, que se definen por sus acciones y sus emociones, no por sus pensamientos, tal y como sucede con la propia autora.

15. LONDRES/PARÍS/ LAS ANTILLAS

El ámbito en el que se desenvuelve la obra de Jean Rhys se circunscribe a cuatro lugares que se repiten en sus novelas y en sus cuentos: La Dominica británica, París, Londres y Viena. Y estos lugares reúnen unas características comunes en toda la obra que queremos destacar aquí. Rhys era, desde niña, extremadamente sensible a la atmósfera de un lugar.

Es muy extraña la razón exacta de por qué un lugar lo hace sentir a uno excitado y vivo, y otro aletargado e indiferente (*Cartas*).

Para mí es importantísimo el lugar en el que vivo; lo ha sido siempre y ahora es lo único que tengo. La mesa, la silla, el árbol fuera, mi cama arriba, es lo único que tengo (pag. 177, *Una sonrisa, por favor*).

Las Antillas están asociadas con la exuberancia, el calor y el color, la alegría, mientras que Londres, Inglaterra en general, está asociado al frío (ya dijimos cómo es su enemigo número uno), la tristeza, la pobreza y la desolación. París, sin embargo, contrasta como espacio con las emociones que Londres suscita. En París, la autora y sus protagonistas se sienten mejor, la pobreza es más llevadera, la hostilidad de la gente más manejable.

En las últimos documentos que entregó para incluirlos en su autobiografía, la autora afirma sin concesiones sobre Inglaterra:

Fue después cuando empecé a odiar Londres, a odiar Inglaterra.

- ¿Quieres decir a temerlo?

-Es posible. Pero también lo odio. Nadie se portó bien conmigo nunca. Yo no sabía nada. Nada, ni sobre mí ni sobre los demás. Nada (*Una sonrisa por favor*, pag. 185).

16. LOS HOMBRES

Ford Madox Ford fue para ella un estímulo literario y un amante que la hizo sufrir. Es difícil extraer de su autobiografía y de sus cartas los sentimientos que Jean Rhys

experimentaba hacia sus maridos y su amante. El principal parece ser la protección, su experiencia del desamparo es tan intensa que en ella los lazos de apego se imponen sobre los pasionales. La distancia con que habla de ellos después de su separación, y de la muerte de los dos últimos, es un rasgo constante en sus comentarios.

Como señala acertadamente Rosa García:

Jean Rhys no pareció imaginar vidas autónomas para los personajes principales de su ficción, ya que la autonomía de éstos pasa necesariamente por su disponibilidad de medios económicos, disponibilidad con la que cuentan, en su ficción, tan solo los personajes masculinos... La visión de Jean Rhys respecto de las posibilidades laborales de las mujeres es extremadamente pesimista.

En sus *Cartas*, llama la atención la dependencia que también siente de los hombres la propia autora, si bien hay una cierta frialdad en su descripción. Su dependencia económica no es nunca cuestionada, como si la posibilidad de encontrar un trabajo por sí misma no le pasase por la cabeza. Quizás sus frecuentes achaques físicos, podríamos cuestionar si hipocondríacos, le hicieran no contemplar la posibilidad de una vida activa, tal y como afirman sus editores. Incluso cuando envía los manuscritos a estos parece hacerlo sin concluir, esperando que ellos, o “alguien”, pongan en orden las correcciones, los bocetos, mostrando una falta de autonomía que nos llama la atención hoy, cuando los manuscritos se entregan casi en condiciones óptimas para ser editados.

Sus dos primeros maridos fueron hombres relacionados con las letras que la ayudaron y estimularon en su carrera literaria. El tercero no pertenecía a ese mundo, pero siguió apoyándola. No obstante, tanto Lenglet como Max tuvieron problemas con la ley que afectaron a la vida de Jean y a su producción literaria, pero no encontramos en sus cartas ningún atisbo de crítica sobre esto, evidencia de que en ella no hay un yo narrativo suficientemente autónomo, que observe sus circunstancias más allá de la inmediatez emocional que caracteriza su escritura y su vida.

17. PROTAGONISTAS QUE NO ESCRIBEN, LEEN

Como señalamos, solo Sasha Jansen escribe circunstancialmente. Sin embargo, todas las protagonistas son ávidas lectoras, siendo la escritura el rasgo que menos recogido está en la narrativa de Rhys, cuando en la vida de la autora la creación literaria apareció muy pronto. Primero en forma de poemas: Siempre he hecho poemas (comencé a la edad de 10 o 12 años)... Me gustan algunos y puedo escribirlos rápidamente (a Francis Wyndham, 14 de abril de 1964); luego como diarios, después como relatos y, finalmente como novelas.

Quizás sea esta ausencia de la escritura en sus protagonistas la diferencia más notable entre la vida y la ficción de Rhys. Aquello que quedó fuera de ella, lo que no pudo ser tramitado por la escritura, dado que era el motor mismo de esta.

Sin embargo, la importancia que la literatura va teniendo en la vida de Rhys se comprueba, sobre todo, en la correspondencia que establece con su editor Francis Wyndham, a propósito de la publicación de *Ancho mar de los Sargazos*, donde describe sus dudas con la estructura de la obra o el diseño de sus protagonistas, su ideal de construir una novela notable, su esfuerzo, y su dificultad para volver a escribir después del largo paréntesis sin crear.

18. SER EXTRANJERA

Creemos que fue su condición de extranjera la que constituye un eje explicativo de su desarraigo; desarraigo que se expresa con rotundidad en *Ancho mar de los Sargazos*, donde Antoinette es llevada a la fuerza a Inglaterra. Una Inglaterra que Rhys llegará a odiar, tanto como la propia Antoinette, y a la que le reprochará haber muerto casi tras su estancia en París.

La extranjería de las protagonistas de Rhys es, como la suya propia, fruto de su falta de inserción social tanto como de su origen. Hemos insistido lo suficiente en el análisis de la obra para abundar más en este aspecto, que, no obstante, consideramos esencial en la identificación de Jean Rhys con la Bertha de *Jane Eyre*. Incluso en el personaje del joven Rochester se subraya, como indicamos, la absoluta alteridad que para él suponen las islas. Nos parece que Jean Rhys desplaza a este personaje –en su novela más metonímica – los sentimientos que ella misma sentía respecto a Inglaterra. Es decir, utiliza su extrañamiento del paisaje, del clima, de los colores, para invertirlo y caracterizar a Rochester y su extrañeza de las Antillas.

19. LA CRÍTICA

Para Rosa García Rayego, la técnica narrativa de Rhys muestra varios de los efectos característicos del Modernismo literario que comparte con los escritores ingleses de comienzos del siglo XX, como E.M. Foster o Virginia Woolf, James Joyce o Yeats, al subrayar la dificultad de las relaciones personales para llenar el vacío dejado por la religión:

... la utilización del monólogo interior y del “flujo de conciencia” para presentar la introspección y el sueño; el proceso de inferencia y asociación; los finales abiertos y ambiguos; el uso de referencias conscientes al presente y pasado literarios; la distorsión del orden temporal cronológico, sustituido por un complejo y fluido tratamiento del tiempo (referencias hacia delante y hacia atrás, presentadas mediante la técnica del “flash-forward” y del “flash-back”); el uso del punto de vista no omnisciente, o el de los múltiples puntos de vista limitados y falibles, sitúan a Jean Rhys dentro de la novela modernista (pag. 26).

La adscripción al realismo que señala Elguin Mellow, al subrayar la importancia que Jean Rhys da a las condiciones económicas, no nos parece adecuada. Ni la concepción formal de las novelas, más fragmentarias que lineales, construidas a partir de escenas significativas más que a pasajes bien diseñados – como sería el caso de Clarín, Balzac, Galdós o Stendhal – , así como los flash-back impresionistas y hasta oníricos en algún caso, la alejan más que acercarla a esta corriente literaria. Estamos más de acuerdo con el calificativo de impresionista, donde la percepción del espacio queda alterada por la sensación subjetiva de las protagonistas.

Es desde esta perspectiva, como obra maestra impresionista, que se ha considerado *Ancho mar de los Sargazos*, dada la forma en que la autora refleja cómo las impresiones afectan a los personajes. Así lo considera Todd K. Bender, subrayando el uso característico del narrador no fidedigno, la utilización de un affaire como trama, y las estructuras psicológicas del tiempo y del espacio que requieren una actividad constructiva por parte del lector.

Sería interesante un análisis desde los estudios poscoloniales de las novelas de Rhys, ya que la autora aborda el tema de las colonias desde una perspectiva original y muy subjetiva: la preferencia de la escritora por la raza negra y su propia marginalidad como criolla en la metrópolis, a pesar de ser de nacionalidad inglesa. La doble inscripción geográfica de Jean Rhys, que repite en casi todas sus protagonistas, incluida Antoinette Cosway, es irreconciliable, pues se expresa en constantes disyuntivas de difícil integración: creencias, atmósferas, emociones encontradas. Esta condición de extranjera en su tierra de origen y en los países donde después residió la dota de una mirada distante, que no se identifica con la sociedad que la rodea, lo que hace que sus protagonistas parezcan seres de otro mundo, pues se rigen por dinámicas demasiado subjetivas para ser compartidas.

Es esa doble inscripción, también, la que se encuentre en el origen de la sensación de extranjera en un mundo que le es siempre hostil. En Dominica por el pasado esclavista de su familia, en Inglaterra por su origen insular. Solo París parece representar un

espacio más libre de interferencias donde tanto Jean como sus protagonistas pueden encontrar momentos de paz.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento que recibió su obra tras la publicación de *Ancho mar de los Sargazos*, las novelas anteriores no fueron bien recibidas en su momento por tratarse de obras que desafían el entramado moral de su tiempo. Su crítica del mundo burgués, sus protagonistas marginales, explotadas sexualmente por los hombres de quienes dependen, o la fragilidad de sus personajes femeninos, la sitúan más cerca de nuestros contemporáneos que de la novela de los años treinta.

Quizá la crítica feminista no haya encontrado en ella el tipo de escritora que muestra a una mujer liberada del hombre, una mujer fuerte, y la ha desplazado en sus análisis tanto como sus protagonistas lo están del mundo en el que viven. Aunque, para Rhys, el Rochester de *Jean Eyre* sostiene sobre su esposa una posición de amo, que ella desea confrontar en su personaje haciéndolo más dubitativo e inseguro, sus mujeres son dóciles y no han alcanzado el nivel de reflexión suficiente para su liberación. Aspecto que trataremos en el apartado siguiente.

20. LA AUTOCONCIENCIA AUSENTE

La escritura de Rhys se separa radicalmente de la escritura de las autoras que toman conciencia de la condición femenina, y trasladan esta conciencia voluntariamente a su obra, como es el caso de Virginia Woolf.

Entre 1970-1985, afirma Biruté Cipliauskaitė, la novela escrita por mujeres en primera persona adquiere unas dimensiones de autoconciencia, de reivindicación de la voz de la mujer, frente a la literatura escrita por los hombres, sus formas y sus contenidos, si bien, concluye, la cuestión de si existe o no un estilo femenino queda abierta y sin resolver. Las novelas de los años treinta de Rhys pueden incluirse en esta reflexión, pues fueron reeditadas en los setenta y difundidas en los 70, así como sus libros de relatos, tras el éxito de *Ancho mar de los Sargazos* (1966).

Sin embargo, en Jean Rhys, según nos parece, y a pesar de la conciencia de la condición subordinada y marginal que afecta a sus protagonistas, de su dependencia de los hombres, su desamparo y su incomodidad en el mundo, no existe una toma de conciencia de la marginación de la mujer como género. Su escritura se sumerge en la más profunda subjetividad de la autora, que no manifiesta preocupación alguna por los problemas políticos o sociales que no le afectan. No hay en sus cartas ni una referencia

que no se circunscriba a lo estrictamente personal. En lo que hemos podido analizar, Rhys carecía de motivaciones sociales, las mismas que alabaré en su hija Maryvonne, que participó en la resistencia francesa. Ella, por el contrario, consumía toda su escasa energía en sobrevivir a duras penas.

Jean Rhys es una mujer en carne viva, su personalidad compleja y su desamparo utilizan la escritura para mostrarse sin ningún esfuerzo generalizador. Ella muestra lo que sus protagonistas sienten, que, como hemos visto, es casi exactamente lo que ella misma experimentó, pero no hay apenas ninguna elaboración añadida. Cuando su prosa se adentra en la focalización interna lo hace con emociones nítidas, con metáforas acertadas y sencillas, de enorme poder expresivo. Sobre todo cuando se trata de describir el desamparo, la intemperie del mundo, la desolación. La observación de los otros es constante, pero Rhys procede al respecto de igual forma, sin apenas reflexión, contando los hechos desde la superficie, aunque con tanta agudeza en su selección que muestran sin dificultad los sentimientos que los mueven.

Quizás sea en *Ancho mar de los Sargazos* (1966), su última novela, aquella a la que más desvelos dedicó, donde la voluntad de reivindicar otra versión de la esposa de Rochester sea más evidente.

Y decimos voluntad de reivindicar porque la voluntad parece que surge en la autora tardíamente. Como sucede a sus protagonistas, en su vida todo fue fruto del azar. El encuentro con Ford Madox Ford la confirma en la escritura, que practicaba como ejercicio expresivo en sus diarios, sus manuscritos son publicados porque encuentra la persona adecuada que confía en ella, son otros quienes luchan por llevar sus obras al teatro (*Buenos días, Medianoche*), o a la radio. Admiradores que se acercan a ella, generosos, mientras que la autora, eternamente cansada, lucha por sobrevivir en un mundo que siempre se le antoja demasiado hostil.

Aunque nos parece evidente que Rhys tenía una conciencia clara de las desigualdades sociales y entre hombres y mujeres, no pensamos que en su obra exista un interés explícito por denunciarlas, sino que ella las toma tal cual se las encuentra, mostrándolas sin más.

Un aspecto interesante de su narrativa, que vinculamos a ese carácter de inmediatez de su escritura, es la ausencia de metamorfosis en la configuración de sus protagonistas, pues todas comienzan y terminan la historia casi idénticas a sí mismas, en un bucle que reitera y repite su destino. Es frecuente que el final de la novela apunte a un nuevo-viejo comienzo, esto es, a un volver a empezar desde el mismo punto. Como si el aprendizaje

fuese imposible y no estuviera al alcance de estas mujeres. Otro tanto parece suceder con sus cartas. En todas ellas aparecen como rasgo común la queja contra el frío, la falta de dinero, los problemas de salud (cansancio, debilidad, depresión, alcohol), la hostilidad del vecindario, sus autorreproches sobre su propia falta de voluntad, sobre la molestia que pueda causar a los otros con sus problemas, y una serie de tics que apenas se interrumpen, y que caracterizan rápidamente a la autora. No hay cambios, pues, como diría Benjamin, hay carácter – hay una experiencia que siempre vuelve, repetición – , pero no destino –no hay acciones dirigidas voluntariamente hacia el logro de fines – .

Ni siquiera en su autobiografía, *Una sonrisa, por favor*, encontramos ningún atisbo de voluntad. Quizás, el hecho de querer permanecer en Londres tras la muerte de su padre sea la decisión que más se acerque a ello.

Si, como dice Anna Caballé, “hay que subrayar el dominio indiscutible del yo reflexivo en la escritura autobiográfica, responsable de imprimir carácter a nuestras acciones pasadas, dotándolas de significación” (pag. 30), también en la autobiografía de Rhys sigue ausente ese yo reflexivo, pues se nos muestra tan impresionista como en sus novelas.

21. ALGUNAS CUESTIONES TEÓRICAS A MODO DE CONCLUSIÓN

En el debate entre autoficción o figuración del yo que el profesor José María Pozuelo Yvancos desarrolla en el prólogo de su libro *Figuraciones del yo en la narrativa*, distingue la primera como un subgénero literario en el que, siguiendo a J. Lecarne, el autor, el personaje protagonista y el narrador de la historia comparten la misma identidad, mientras que cuando se habla de figuraciones del yo se trata de

la consciente mistificación que estos autores (Javier Marías y Enrique Vilá-Matas, a quienes analiza en su libro) hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia entre quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (pag. 29).

En este debate la obra de Jean Rhys no podría incluirse en la ninguna de las dos opciones, autobiografía o figuración del yo, mostrando la dificultad de ceñirla a un género.

A pesar del innegable paralelismo entre las principales protagonistas de sus novelas y la biografía de Rhys que, como hemos tratado de demostrar prolijamente, no se atiene solo a los hechos –que coinciden –, sino a la biografía sentimental, afectiva, a la estrecha correlación entre lo que la autora experimenta en su vida y los caracteres que transmite a sus personajes (algo propio de la historia de la literatura de todos los tiempos, pero especialmente elocuente en esta autora, a nuestro entender). A pesar de ese paralelismo, decía, la narrativa de Jean Rhys no se presenta ni como autobiográfica (excepto en *Una sonrisa, por favor*) ni como figuración del yo. Cada una de sus novelas perfila una protagonista cuyo nombre no coincide con el de la escritora, lo que las excluye del pacto autobiográfico y las sitúa sin lugar a dudas en el de la ficción, si bien abriendo un territorio diferente en el que enmascara lo autobiográfico con el cambio de los nombres de los protagonistas pero mantiene los lugares, las emociones, los principales argumentos que constituyen el hilo argumental de su vida y de sus novelas. No hay distancia irónica, ni, a nuestro juicio, construcción de un yo figurado, sino necesidad de elaboración de una experiencia excesiva, de una vida al borde del abismo siempre, que la escritura fija y permite, creemos, manejar, cristalizándola.

De este modo, las cuatro novelas de Rhys de los años treinta, ordenadas cronológicamente de acuerdo a los episodios biográficos que le sirven de inspiración, pueden leerse como una sola, en la que cambian los nombres de las protagonistas, cuya identidad permanece prácticamente constante, puesto que, entendemos nosotros, se asemeja demasiado a la identidad de la autora. En la narración autobiográfica se aprecia, además, un esfuerzo del autor por mostrar un retrato que refleje el crecimiento y la maduración del autobiografiado, aspecto este que queda fuera de *Una sonrisa por favor*, compuesta, como hemos señalado, más al modo de flashes que como una narración progresiva que muestre una transformación.

No nos parece que en su caso haya ninguna distancia irónica, insistimos, entre quien escribe y construye una voz personal intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma, como sería característica en la figuración del yo a que se refiere Pozuelo Yvancos, sino, por el contrario, que su escritura se aleja de la mediación, de la figuración, e intenta captar emociones y vivencias fundamentales que jalonaron la vida de la autora, sin paliativos, ofreciéndolas al lector tal y como fueron, aunque enmarcadas en un pacto ficcional clásico: esto es una novela.

Los críticos y analistas de su obra no pueden dejar de subrayar el intenso paralelismo entre su literatura y su vida, puesto que es así, son datos sociológicos, datos duros, los

que más allá de la interpretación y de las manifestaciones de la propia Rhys en los documentos que hemos trabajado, nos conducen irremediabilmente a esta afirmación. Lauren Elkin¹³ llama a este híbrido entre ficción y autobiografía, *autografía*. Nominación que nos parece de interés destacar, si bien en nuestra lengua tiene un significado alejado del concepto al que Elkin quiere referirse¹⁴.

No nos interesa aquí, sin embargo, el debate literario, lo interesante sería explorar, una vez demostrados los paralelismos, eso que queda más allá de la escritura: esto es, la no-identidad entre los personajes de Rhys y la autora. “No puedo hacer las cosas yo. No puedo inventar, no tengo imaginación. No puedo inventar personajes. No es que mis libros sean completamente mi vida, *pero casi*.”

Es ese resto, ese *real*¹⁵ que queda por fuera del discurso literario, y que Rhys denomina aquí *pero casi*, lo que mueve a la escritura sin estar contenido en ella, pues, pensamos – arriesgamos quizás demasiado al pensar así –, es en ese yo escondido, secreto, motor del deseo de escribir, y por tanto por fuera de él, donde se encuentra el núcleo duro de la identidad del escritor.

En su novela *Los hechos*, a cuyo análisis Pozuelo Yvancos dedica parte su libro sobre la autobiografía, Philip Roth establece una correspondencia ficticia con su alter ego literario, Zuckerman. Este le escribe al autor afirmando que, según él ha podido comprobar, Roth cuenta más la verdad cuando se camufla en un personaje que cuando pretende escribir sobre los hechos, como si el desplazamiento de la ficción, la construcción de un personaje cercano a las vivencias autobiográficas, enriqueciese y dotase de mayor hondura la reflexión sobre la vida que la pretensión autobiográfica misma. En Jean Rhys, sus alter-egos alcanzan una profundidad que desaparece en su autobiografía, puesto que dicen más de la autora que lo que ella misma está dispuesta a contar.

La impudicia con la que Rhys se trata a sí misma, la honestidad sin paliativos con que analiza y expone sus vivencias, sin pretender darnos de ella (ni en su ficción ni en

¹³ Elkin, Lauren, *Cuando una biografía no es una biografía: The Blue Hour: Una vida de Jean Rhys*, 2009. Artículo original en inglés en la web.

¹⁴ Según el diccionario de la RAR. autografía.

(De *auto-* y *-grafía*).

1. f. Procedimiento por el cual se traslada un escrito hecho con tinta y en papel de condiciones especiales a una piedra preparada al efecto, para tirar con ella muchos ejemplares del mismo escrito.

2. f. Oficina o dependencia donde se autografía.

¹⁵ El concepto de lo real se lo debemos a Jacques Lacan, se asemeja al de Das Ding, la Cosa en sí de Heidegger, y para Lacan es el motor del deseo, aquello que no puede ser atrapado en la cadena del significante, sino que, quedando por fuera de ella, da lugar a nuevos discursos sin tregua.

sus cartas), una imagen estilizada, tiene como contrapartida un yo que se oculta, no voluntariamente, sino porque está por fuera de la escena, pues es, precisamente, el hacedor de las escenas.

¿Por qué todo el mundo me consideraba una muñeca cuando yo era joven, aún él¹⁶? Desde luego, hoy en día ya no soy una muñeca, sino una especie de fantasma que no debe ser tomado muy en serio (a Francis Wyndham, miércoles 27 mayo de 1964).

La propia Rhys parece saber que, por más que se muestre en su literatura, solo son aproximaciones, los otros la consideran de modo distinto a como ella se considera. Porque, cabe preguntarse, ¿está la verdad sobre el sí mismo en lo biográfico o más allá de lo biográfico?

¿Quién era Jean Rhys?

Jean Rhys es, para nosotros, una autora, en el sentido pleno del término. Un autor es una entidad en permanente proceso de construcción, de ahí que la osadía con que, a menudo, sobre todo en estos autores que llamamos descarnados, enfrenta la narración de sí mismo, si bien sea radical no sea en absoluto exhaustiva. El autor se muestra y se esconde, se transmuta y, cuando narra sinceramente lo que está ahí, él ya está en otra parte, su intimidad está a salvo en otro lugar, lejos de la ficción. De ahí que Jean Rhys, que nunca pretendió dar ninguna lección teórica, que nunca intelectualizó su posición frente a la literatura, se pregunte en las cartas si eso es todo.

Como verá, el autor de este libro pensaba que yo no tenía fuerza de voluntad¹⁷, que era incapaz de luchar, que era lánguida, indolente, una especie de sombra. Sin embargo, me pregunto si será cierto, si eso es todo, me pregunto.

Este libro trata, como el mío, el mismo tema; en parte es ficción, solo en parte.

Creo que el mío es más verdadero en relación con los hechos, el suyo con el espíritu. (¿Quizás?). (pag. 376, A Francis Wyndham, 5 junio 1964).

Efectivamente, la intimidad de la escritora, que nutre su literatura, no se agota en la ficción, que está incapacitada para contenerlo todo. Clement Rosset que, al igual que lo hiciera Montaigne y el mismo Freud, interroga al yo como fragmentario, define la identidad como imposible de atrapar, un proceso en constante construcción. Cita Rosset a Pessoa, quien en *El libro del desasosiego*, se preguntaba: “¿Quién es ese intervalo que hay entre yo mismo y yo?”.

¹⁶ Este él al que se refiere es su primer marido, Jean Lenglet, en el libro que escribió narrando los mismos sucesos que ella en *Cuarteto*.

¹⁷ Hemos destacado este rasgo también aquí, como patognómico de la autora, aunque ella desconfíe de que la defina plenamente, con razón.

El misterio de la identidad se encuentra, pensamos, en ese intervalo al que apunta Pessoa, ese *no es todo* de Jean Rhys, pues nunca, ninguna foto fija del yo, ni el personal ni el social, sirve para dar cuenta de él. Y es ese misterio lo que se escamotea, a pesar de la desvergüenza de la escritura, a pesar de su voluntaria honestidad y fidelidad al *yo mismo y al yo*. Porque el escritor escribe en el intervalo, en el intersticio entre una identificación y otra. El creador navega en el mar de un archipiélago cuyas islas, dispersas, serían las distintas identificaciones. Un archipiélago de contornos imprecisos, imposibles de cartografiar. La Función Autor, F(A), daría nombre a ese archipiélago. La F(A) identifica la multiplicidad de islas y el mar que las reúne en algo que se denomina Jean Rhys. Y esa denominación captura los fragmentos de un yo disperso e inestable, y le dota de una cierta identidad funcional y consoladora, que tampoco podrá dar cuenta plena de la persona de carne y hueso que se esconde, recordemos la máscara a la que aludía Campillo, tras el nombre del autor.

Creemos que en nuestra autora su dificultad para identificarse con su nombre propio, así como los cambios de este con los que voluntariamente se autodenominó a lo largo de su vida (Ella, Vivien, Jean, entre otros), dan cuenta de esas islas, esas identidades dispersas que solo la escritura logra reunir en lo que para nosotros, y para ella, fue Jean Rhys. El diario, sus Notebook inéditos hasta hoy, son para ella un descubrimiento imprescindible, el encuentro con una identidad narrativa que fija su experiencia; experiencia a la que luego recurrirá para elaborar sus obras de ficción. Estos diarios, a pesar de sus incontables cambios de residencia y de país, estarán siempre junto a ella para materializar ese yo fantasma del que se queja, esa identidad frágil y dispersa que muestran las protagonistas de sus novelas y ella misma en sus cartas. Su falta de voluntad habla también de ese yo inexistente.

Cabe preguntarse aquí por las posibles similitudes entre las distintas protagonistas de Jean Rhys y los heterónimos de Fernando Pessoa. En ambos, la escritura sirve como suplencia, ordenamiento de la experiencia fragmentaria que les acosa.

La creatividad apunta, postulamos, a la capacidad del creador de una profunda restitución subjetiva; el artista elabora su obra desde la labilidad identificatoria, desde la vulnerabilidad de lo traumático, reparándose a sí mismo en una operación que depende de lo que llamamos Factor Munchausen; a saber, la autosalvación del abismo de la angustia, rescatándose del océano del malestar tirando de sus cabellos como el famoso barón omnipotente: sin contar con un punto de apoyo sólido, sino con la experiencia de disociación que escinde al sujeto en un observador y un actor.

En cada acto creativo se establece este autosostenimiento, esta operación salvadora. Jean Rhys se cuenta a sí misma y cuenta al lector su propia vida como una forma de darle consistencia a su inconsistencia. Las consecuencias en el creador del ejercicio continuado de esta operación restauradora construye poco a poco lo que hemos llamado Función Autor, F(A), que consideramos como una neogénesis. El nombre del autor es un símbolo de esa función, como vimos en el capítulo correspondiente, constituye una suerte de columna vertebral, de sostén más allá de las identificaciones múltiples que soporta el creador, y de las que extrae la variedad de los aspectos de su obra.

La elaboración inconsciente/preconsciente/consciente de una figura pública del yo que crea, que expone su interioridad con mayor o menor mediación u opacidad, dota al creador de una filiación nueva, de elección, que lo entronca en la tradición artística en la que se inserta, así como de la capacidad de sostener su labilidad identitaria dotándola de una piel, de una esfera, como diría Sloterdick, creada por él mismo. Una piel más gruesa que la que Rhys creía poseer. Un hábitat confortable en el que cabe la expresión íntegra de sus producciones, esto es, de su inconsciente, *al di là* de los ejercicios represivos de su aparato psíquico, que permanece a su lado, digamos que, enmudecido, vencido por la estrategia defensiva, que no sintomática, que la Función Autor representa.

Jean Rhys no quiso autorizar ninguna biografía por temor a la falta de exactitud, sabía muy bien que ese *casi*, ese *eso no es todo*, son fundamentales para acercarse a la verdad personal, y también, son imposibles de desentrañar. Ninguna aparente verdad biográfica la representaba, ¿cabe mayor demostración de su incomodidad con las identificaciones?

La verdad biográfica, exactamente como Steiner señala que le sucede al lenguaje frente al pensamiento, es imposible de abordar, todo lo que el autobiógrafo consigue es establecer una selección, reunir sus fantasmas, sus líneas argumentales, pero el sujeto queda más allá de la escritura, tocado por esa verdad que la palabra consigue arrancar a lo real, pero también lejos de ella.

La escritura de Jean Rhys materializa una subjetividad a la deriva, como hemos visto, dotándola de una narración que impide su disolución en la nada. Esa nada en la que la autora parece a menudo naufragar. Es reparadora, como para sus protagonistas son reparadoras las compras, el alcohol, un vestido, un nuevo amor. Y en esa diferencia sustantiva (la inmersión en lo simbólico de la escritura como recurso, la inmanencia de lo imaginario de sus protagonistas), estriba el misterio indescifrable de la creatividad. Un real inaprensible, que, esperemos, siga siempre por fuera de la palabra, propiciando

la ficción. Un *eso no es todo*, un intervalo entre el yo mismo y el yo, que escapa a la concreción del lenguaje y que tiene en la escritura su aliada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bustamante, A., *Los pliegues del sujeto. Una lectura de Fernando Pessoa*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Caballé, A., *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Málaga : Megazu, 1995.
- Ciplijauskaitė, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Santa Fé de Bogotá : Anthropos, 1995.
- Clement, R., *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona : Marbot ediciones, 2007., pag. 30.
- Elkin, L., *Cuando una biografía no es una biografía: The Blue Hour: Una vida de Jean Rhys*, 2009.
- García Rayego, R., *Jean Rhys (1890-1979)*. Madrid : Ediciones del Orto, 1999.
- López Mondéjar, L., *El Factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*, Cendeac, Murcia, 2009.
- López Mondéjar, L., *Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad*. Psimática editorial, Madrid, 2015.
- Peter, S., *Esferas I*. Madrid : Siruela, 2003.
- Pizzichini, L., *The Blue Hour. A life of Jean Rhys*. New York : W.W. Norton, 2009.
- Plante, D., *Difficult Women*. New York : E. P. Dutton, 1985.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vilá-Matas*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 2010.
- Roth, P., *Los hechos. Autobiografía de un novelista*. Barcelona : Seix Barral, 2008.
- Steiner, G., *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid : Siruela, 2007.