

«Maniquí», de Jean Rhys, o el potencial subversivo de la otredad femenina

A pesar del afán de algunos críticos por cuestionar el derecho que Jean Rhys tiene de figurar entre los escritores caribeños más importantes,¹ basándose en su amplio conocimiento y constante uso de las tradiciones ideológicas y literarias europeas, así como en el hecho de que se trata de una mujer criolla blanca perteneciente a una familia acomodada que en el pasado tuvo incluso esclavos en propiedad, la presencia y relevancia de Jean Rhys en el panorama de literatura caribeña es un hecho a todas luces incuestionable. Como Denise deCaires Narain y Evelyn O'Callaghan han argumentado:

[the] privileging of the black, working-class woman, while being 'politically correct' tends to homogenize writing by regional women, encouraging fixed agendas of appropriate subjects and setting limits on just who actually qualifies to be considered 'Caribbean'. (1994: 626)

A la hora de estudiar la obra de Rhys, lo primero que sin duda alguna llama la atención es la imposibilidad de clasificarla de una forma clara y contundente. Si algo caracteriza la figura de Jean Rhys como escritora es su talante cambiante y escurridizo. En palabras de Sylvie Maurel:

Jean Rhys is an elusive figure. A white West Indian who spent most of her wandering life in Great Britain and other European countries, she never really belonged anywhere, nor did she claim membership of any group of writers of Anglo-Saxon expatriates in Paris with whom she had rubbed shoulders in the 1920s. Although she wrote all her life, from the early 1920s to the late 1970s, she was never conspicuous on the literary scene

* Profesora titular del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza. Desde hace años imparte clases de 'Literatura Inglesa del siglo XIX', así como de 'Literatura de países de la Commonwealth', siendo esta última, y en particular a la literatura australiana, a la que dedica la mayor parte de su labor investigadora en la actualidad. También es desde hace tiempo editora de la revista *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. Entre sus publicaciones cabe destacar la coedición del libro *Margins in British and American Literature, Film and Culture*, así como la publicación de numerosos artículos sobre literatura inglesa y australiana, los más recientes de los cuales versan sobre la obra de David Malouf y Mudrooroo Narogin.

¹ Una muestra más que indicativa de la polémica que esta cuestión ha suscitado y sigue suscitando entre los críticos puede encontrarse en el debate sostenido por Kamau Brathwaite y Peter Hulme en los números 20, 22 y 23 de la prestigiosa revista *Wasafiri*.

and altogether remained out of the public eye for about twenty years, until the publication of her last novel and the much publicized circumstances of her 'discovery' hurled her into the foreground. The great variety of critical response to her work is but a reflection of her elusiveness and of the indefinable quality of her texts. (1998: 5)

Como es bien sabido, Jean Rhys publicó una colección de historias cortas y cuatro novelas entre los años 1927 y 1939, después de lo cual desapareció por completo de la escena pública. Su redescubrimiento tuvo lugar en los años cincuenta gracias a una adaptación radiofónica de su novela *Good Morning, Midnight* (1939). Algunos años más tarde, Rhys reanudó su actividad creadora con la confección de su novela *Wide Sargasso Sea* (1966), así como con la publicación de dos colecciones más de historias cortas y de una autobiografía incompleta. Rhys murió en 1979. Sin duda alguna, fue la aparición de *Wide Sargasso Sea* la que la consagró como escritora y reavivó el interés por sus novelas anteriores. Las críticas de conocidos académicos como A. Alvarez, Howard Moss y Judith Thurman, por mencionar sólo algunos, erigieron a Rhys en una escritora en lengua inglesa digna de estudio y elogio, y favorecieron el surgimiento de las numerosas interpretaciones críticas que sus obras iban a experimentar en las siguientes décadas.

Como Molly Hite expone en uno de los capítulos de su libro *The Other Side of the Story* (1989: 19-54), uno de los aspectos más destacados del así llamado 'Jean Rhys Revival' es el desacuerdo y la división que la consideración del elemento autobiográfico ha suscitado en el análisis de sus obras. La inmensa mayoría de críticos que abordaron su estudio en los años 70 tendieron a considerar las interpretaciones autobiográficas de sus obras como una distracción, incluso como un obstáculo. En su lugar, pusieron de relieve el perfecto acabado y control de su prosa, la distancia irónica con la que se presentan los personajes o situaciones que se describen, así como el talante universal que revisten sus protagonistas y sus circunstancias, hasta el punto de afirmar que Rhys a menudo escribe acerca de la mujer en uno de sus roles más emblemáticos y arquetípicos: el de víctima. Diana Trilling irá todavía más lejos al afirmar que Rhys no escribe sobre 'la mujer', ni tampoco sobre 'el dolor de la mujer sensible'. En su opinión, «sus novelas distan de ser ejercicios sobre el narcisismo femenino. Rhys escribe sobre algo más palpable, el angustioso terror del aislamiento psicológico» (*mi traducción*, 1978: 1164).

Por otra parte, y frente a interpretaciones críticas que consideraban a los personajes femeninos de Rhys como entes asexuados o incluso sujetos dignos de estudio científico, muchas críticas feministas llamaron la atención sobre el hecho de que la autora guarda un asombroso parecido con todas sus protagonistas femeninas, y ha pasado por experiencias similares a las que éstas experimentan. A medida que el material autobiográfico disponible aumentaba, se ten-

día cada vez más a considerar a los personajes de Rhys como proyecciones de su autora, hasta el punto de equiparar creadora y creación a la hora de buscar explicaciones para ambos. Las palabras de Teresa O'Connor pueden servir de ejemplo:

Certainly boredom and domination figure in Rhys's work as themes but they are symptoms and results of a deeper malaise: the dislocation and alienation that comes from having neither a true home, metaphorically and literally, nor a loving mother, which for many may be the equivalent — and no way of fabricating either. It was Rhys's mother's indifference to her which forced Rhys to become indifferent in return. It is her heroines' statelessness, homelessness and lack of familial and deep ties that lead to their malaise. (1986: 35)

Según argumenta Molly Hite (1989: 20-1), O'Connor inicialmente identifica aburrimiento y dominación como síntomas, sin llegar nunca a especificar quién los sufre, para a renglón seguido afirmar que el mal de la falta de hogar o de madre puede afectar al conjunto de la sociedad. Sin embargo, de repente, la discusión pasa de lo implícitamente general o político a lo explícitamente particular, personal y psicológico: fue la indiferencia de la madre de Rhys hacia ésta la que la forzó a su vez a ser indiferente. A continuación, y sin establecer ningún tipo de conexión aparte del paralelismo, la discusión aborda la interpretación de los personajes de la obra de Rhys: es la carencia de vínculos familiares y afectivos de las protagonistas la que determina su talante enfermizo. Se asume, por consiguiente, que es el propio malestar de Rhys el que genera heroínas que participan de esos mismos problemas. A pesar de la precisión de que O'Connor hace gala en otros aspectos, aquí asume feacientemente que Rhys no era consciente de la motivación que le llevaba a crear ese tipo de heroínas y a hacerlas comportarse en la forma en que lo hacían. La propia Rhys manifestó a menudo su profundo malestar frente a esta obsesión autobiográfica. Sirva como ejemplo lo que en cierta ocasión escribió a su hija Maryvonne Moerman:

You know, I would like to send you a very short story and implore you to type it for me. It is not (repeat *not*) autobiography, and not to be taken seriously. But the people here are terribly narrow minded and they gossip like crazy. [...] For them 'I' is 'I' and not a literary device. Every *word* is autobiography! (en Wyndham and Melly 1984: 187).

En suma, mientras críticos anteriores pusieron de relieve el uso que Rhys sistemáticamente hace de la ironía y que, desde su punto de vista, sin duda alguna contribuye a poner de relieve la manipulación a la que Rhys somete a sus personajes, así como el distanciamiento que ésta mantiene con respecto a los mismos,

muchas críticas feministas optaron por lo contrario, esto es, por identificar a estas heroínas con su autora, convirtiendo así la obra de Rhys en una forma de autoproyección, en una especie de terapia personal.

Resulta innegable que Rhys, como otras/os muchas/os escritores contemporáneas/os tiende, de una forma u otra, a contar su propia historia. Sin embargo, convertir al elemento biográfico en el único eje en torno al cual gira la interpretación de sus obras es tanto como afirmar que Rhys no ejerce ningún tipo de control sobre la forma e ideología de sus propios textos. Cuando la crítica se afana por minimizar los interrogantes que un texto suscita a base de considerarlos como el mero producto de un punto de vista restringido que la autora es incapaz de trascender, apenas queda margen para hablar de innovación o incluso de técnica narrativa, y por supuesto toda consideración de subversión o cuestionamiento de valores establecidos queda totalmente fuera de lugar. Por otra parte, como afirma Judith Kegan Gardiner, resulta especialmente llamativo que el énfasis en el elemento autobiográfico sea a menudo usado por los críticos a la hora de interpretar textos femeninos, mientras que, por contra, rara vez son los textos masculinos sometidos a este tipo de interpretación:

When a writer like Joyce or Eliot writes about an alienated man estranged from himself, he is read as a portrait of the diminished possibilities of human existence in modern society. When Rhys writes about an alienated woman estranged from herself, critics applaud her perceptive but narrow depiction of female experience and tend to narrow her vision even further by labelling it both pathological and autobiographical. (1982-3: 247)

Los textos de mujeres quedan de esta forma constreñidos al ámbito de lo personal, mientras que los textos masculinos son considerados como textos de relevancia universal, y por consiguiente dignos de ser analizados en un entorno mucho más amplio y general.

Al margen de estas aproximaciones de naturaleza estrictamente autobiográfica, la crítica literaria también ha abordado el estudio de las obras de Rhys desde otros tres frentes. Por un lado, el de aquellos críticos, como Wally Look Lai (1968), Kenneth Ramchand (1983) o Teresa O'Connor (1986), por citar tan sólo algunos nombres, que ante todo la han considerado como una escritora caribeña. Si bien este enfoque resulta sumamente pertinente, no por ello deben pasarse por alto las dificultades que entraña ya que, entre otras cosas, podrían fácilmente pasarse por alto aquellos textos de Rhys que no hacen referencia alguna a su tierra natal. En segundo lugar, cabe destacar el grupo de críticos, entre los que podría citarse a Thomas F. Staley (1979), que han analizado la obra de Rhys en el contexto del movimiento modernista, haciendo especial hincapié en el tratamiento que ésta hace de la subjetividad y de la importancia que confiere a la forma. Sin embargo, tampoco esta aproximación está libre de pro-

blemas. Como el propio Staley afirma (1979: 35), aunque Rhys compartió muchas de las inquietudes y afanes del modernismo literario, también estuvo al margen de muchas de sus preocupaciones, mostró afinidad con otros movimientos próximos en el tiempo a éste, y llegó incluso a desestimar la ironía modernista por considerarla demasiado alejada de la realidad más deprimente del tiempo que le tocó vivir. Como Judith Kegan Gardiner afirma, no es que Rhys acusara a Colette o a Virginia Woolf de ser escapistas hipócritas por cargar las tintas sobre la sensualidad o la autoría femenina respectivamente, pero sí constató que su visión estaba empañada por privilegios de clase y de tradición nacional (1982-3: 246). En una palabra, al igual que puede calificarse a Rhys de escritora caribeña marginal, también se la puede tildar de modernista marginal. Como ha afirmado Helen Carr:

[i]f one wants a label, 'modernist' is certainly the most satisfactory. Yet there are some elements in her work which can be better understood in terms of her affinity with the French nineteenth-century precursors of modernism, and others which might be better described as postmodernist, not least the metafictional structure of her most famous novel, *Wide Sargasso Sea*. (1996: 18)

Por último, un importante número de críticos ha considerado la obra de Rhys como un estudio de la impotencia y dolor de las mujeres en un entorno patriarcal y androcéntrico. No en vano coincidió el descubrimiento de las obras de Rhys con la emergencia y expansión de los así llamados 'estudios de mujeres'. Ahora bien, el hecho de que se carguen las tintas en uno u otro aspecto de su obra no es óbice para afirmar que en raras ocasiones pueden éstos analizarse de forma independiente. A decir verdad, la mayoría de las obras de Rhys demandan para su comprensión una perspectiva múltiple, que contemple por igual cuestiones de género, colonialismo y modernismo. Para Coral Ann Howells, por ejemplo, Rhys construye:

a feminine colonial sensibility becoming aware of itself in a modernist European context, where a sense of colonial dispossession and displacement is focused on and translated into gendered terms, so that all these conditions coalesce, transformed into her particular version of feminine pain. (1991: 5)

A pesar de que el objetivo último de las obras de Rhys parece ser la subversión absoluta de cualquier tipo de autoridad u orden establecido, es innegable que todas estas cuestiones giran siempre en torno a la figura de un personaje femenino, que adquiere de esta forma una preponderancia indiscutible con respecto a cualquier otro aspecto presente en las mismas. En líneas generales, los

interrogantes que las obras de Rhys suscitan tienen mucho que ver con cuestiones de personalidad y carácter, particularmente con el estatus de protagonistas femeninas cuyas situaciones personales y sociales resultan sumamente parecidas, a pesar de posibles diferencias de edad, formación y contexto histórico y social. De ahí la etiqueta de 'mujer Rhys' que muchos críticos han usado para referirse a estos personajes. Y es precisamente esta 'mujer Rhys' la que se ha convertido en fuente de controversia: mientras algunos críticos admiran la creación de este tipo de mujer por parte de Rhys, otros, en su mayoría críticas feministas, se oponen y ponen en tela de juicio la obra de esta autora debido fundamentalmente al rechazo que este personaje femenino recurrente les provoca.

La característica más sobresaliente de la 'mujer Rhys' es su dependencia económica de un hombre en particular o, si su situación raya ya en el máximo deterioro económico y social, de varios hombres. A menudo trabaja como maniquí, modelo o corista, o bien sobrevive como mantenida, amante o prostituta dotada de un mayor o menor grado de *glamour*. Nadie la llamará nunca 'esposa', aunque a veces lo sea: su dependencia es *esencialmente* reprobable. De hecho, el término o calificativo que se use para nombrarla tendrá especial importancia, ya que éste revelará el estatus de la protagonista en el sistema de valores que rigen el universo literario de Rhys. En la historia corta que nos ocupa, «Maniquí», Anna trabaja como maniquí/modelo y, aunque no depende de un hombre (Mme Vernon es una mujer), su jefa es descrita como una mujer de negocios sin escrúpulos (a Anna le paga un sueldo miserable); como una mujer de mundo (alguien que conoce y controla los mecanismos que rigen la esfera pública); y como alguien que mira, que observa a los otros, esto es, como alguien que sustenta el poder y que controla. El contraste entre mujeres impotentes, marginadas y totalmente 'fuera de lugar', y mujeres perfectamente integradas en el sistema gracias a su fría y agresiva respetabilidad es una constante en las obras de Rhys. Como puede fácilmente apreciarse, las características que definen a este último grupo de personajes femeninos no son otras que las que han sido tradicionalmente atribuidas a los hombres en el sistema patriarcal. La conclusión que se desprende es obvia: sólo aquellas mujeres que han aceptado e interiorizado las reglas del juego masculino, esto es, sólo aquellas que se han convertido en 'hombres disfrazados de mujeres' pueden sobrevivir, si bien siempre a costa de maltratar y vilipendiar a todas las demás. En palabras de Sylvie Maurel, que a su vez cita un conocido fragmento de la obra de Rhys *Tigers Are Better-Looking*, lo que en las obras de ésta se denuncia es:

the androcentric barbarity that turns girls into either aping collaborators or victims. Of course, normal violence overlaps the male/ female dichotomy: trying to become integrated into the norm, Jean Rhys tells us, comes down to joining «the noble and gallant army of witch-hunters –both sexes, all ages eligible– so eagerly tracking down some poor devil, snouts to the ground» (1998: 70)

Según el concepto patriarcal de mujer, una mujer propiamente dicha tiene básicamente dos opciones: la de esposa o la de prostituta, esto es, o bien depende del hombre emocionalmente o bien económicamente, pero nunca puede mantener una dependencia doble. En otras palabras, a la esposa abnegada nunca le mueve el interés, en contra de lo que ocurre con una mantenida, que sólo piensa en el beneficio material ya que es totalmente incapaz de amar. Se trata, ni más ni menos, de la división tradicional entre mujeres estereotípicamente buenas y malas. Las contradicciones que esta división conlleva son obvias. Una mujer buena es aquélla que necesita el afecto de un hombre. Aunque también pueda requerir su sustento y apoyo económico, esta necesidad debe quedar relegada a un plano secundario y accidental. Es, esencialmente, una romántica. Por otra parte, una mujer mala es aquélla que necesita los favores económicos de un hombre y que usa a éste a su conveniencia. Cualquier demostración de afecto es, por fuerza, una manifestación de mala fe, una mentira. Es, esencialmente, una mercenaria. Ni que decir tiene que la condición más extendida de las mujeres a lo largo de la historia ha sido la de ser ambas cosas y ninguna a la vez, lo cual significa que estas definiciones mutuamente exclusivas son incapaces de describir una situación ordinaria o corriente. No obstante, si hay una etiqueta que difícilmente pueden los lectores atribuir a las protagonistas de Rhys es la de 'personajes ordinarios o corrientes'. Lo que a menudo llama la atención del lector es su recurrente incapacidad de controlar sus propias vidas. En «Maniquí», Jeannine, uno de los personajes femeninos, concluye:

One asks oneself: Why? For what good? It is all idiot. We are all so. But we go on. (1927/1990: 315)

La 'mujer Rhys' no parece hacer mucho por sí misma o por mejorar su situación, que con frecuencia acaba siendo trágica. A menudo se la describe como pasiva o masoquista, ya que sus acciones no contribuyen a cambiar su sino. En una palabra, no parece merecedora del rango de 'protagonista'. No es extraño, pues, que muchos lectores puedan, y de hecho lleguen, a pensar que si es esto todo lo que saben hacer, lo mejor que podría pasarles es que desaparecieran totalmente de escena. Esta reacción pone de relieve lo perturbadora que la 'mujer Rhys' es en el entorno de la cultura dominante, que da por descontado que ciertos tipos de seres socialmente marginales son, en virtud de su propia marginalidad, aptos sólo como personajes secundarios, nunca como protagonistas.

En clara contraposición a estos postulados, Rhys sistemáticamente erige a un personaje marginal en centro de sus obras, poniendo así en tela de juicio no sólo la estructura narrativa clásica, sino también los valores que conforman dicha estructura. Como es bien sabido, fue la novela el género que surgió y se consolidó a resultas del auge de la burguesía, y por consiguiente el que originalmente representó las prioridades éticas de la clase ascendente, a saber, la fe

en la acción individual y la firme convicción de que un individuo dotado de la suficiente motivación y tenacidad necesariamente obtendrá los resultados deseados. En otras palabras, los personajes principales, según la ideología burguesa dominante, están dotados de voluntad y libre albedrío, lo que les habilita para triunfar sobre todo tipo de obstáculos. En su famosa obra *Aspects of the Novel*, E. M. Forster ya corroboró estas ideas al distinguir entre personajes 'planos' y 'redondos'. Los personajes redondos son, en su opinión, los auténticos protagonistas de las grandes novelas, los personajes que hacen que las cosas sucedan, para bien o para mal, mientras que los personajes planos son aquéllos que podrían resumirse en una sola frase, incluso en una simple palabra, ya que carecen de esa capacidad de acción y evolución.

Lo que las obras de Rhys por encima de todo pretenden es no sólo invertir, sino más bien subvertir cualquier tipo de modelo ideológico/ narrativo convencional. Su versión del universo femenino deconstruye, y por consiguiente mina, cualquier forma de autoridad patriarcal, creando así una nueva y revolucionaria retórica de lo femenino. Como Sylvie Maurel concluye:

Feminine dissent, in Jean Rhys's practice, takes the shape of resistance to narrative and semantic closure and makes the most of the subversive potential of irony, parodic mimicry and intertextuality in particular. Breaking finite limits or parodying mortiferous, authoritarian formulae, Jean Rhys seeks to coin a new idiom, a rhetoric of the feminine. (1998: 9)

La mujer Rhys es desconcertante. El papel social que desempeña es, por regla general, insignificante. Anna, la protagonista de «Maniquí», es una muchacha joven con apariencia de niña: resulta obvio que no es un hombre, pero tampoco tiene el aspecto de una mujer ni el de una niña propiamente dichas. Dicho de otra manera, es una especie de híbrido, alguien que no responde a una definición determinada y que, por consiguiente, no es susceptible de ser catalogada en ninguna de las categorías que contempla el sistema. Resulta así paradójico que sea éste el tipo de mujer especialmente buscado por el mundo de la moda para ejercer de modelo, esto es, de emblema de femineidad. El efecto que se consigue es nuevamente demoledor: todas las inconsistencias y contradicciones de la ideología patriarcal quedan puestas de relieve; lo que subyace a su 'norma' no es la coherencia, sino la más absoluta y absurda sinrazón.

Por si todo esto fuera poco, puesto que Anna trabaja como modelo, ha de vivir de su físico hasta el extremo de ser condenada a un imposible, a saber, a existir, a *ser* mera apariencia. Como las otras modelos, está abocada a ser tratada como un objeto, a ser desprovista de su condición humana. Ello explica por qué se describe a las modelos como «white arms and faces vivid with rouge; raucous voices and the smell of cosmetics; silken lingerie» (311) (la metonimia —partes concretas de sus cuerpos o las prendas que llevan puestas representan,

equivalen al conjunto de sus personas— contribuye a poner de relieve su condición de objetos). También se las equipara con flores, esto es, con algo bello pero superfluo y ornamental.

Anna es considerada como un artículo de intercambio, lo que implica que sus rasgos deben acomodarse a las exigencias del mercado: es la ley de la oferta y la demanda. Puesto que su aspecto es frágil, como el de una niña pequeña, es la modelo idónea para lucir vestidos de jovencita. Sin embargo, su físico presenta un problema: sus brazos son patéticamente delgados, así que «it was to her legs that she owed this dazzling, this incredible opportunity» (310). Anna no parece hacer nada por cambiar su situación: está siendo explotada por su jefa y, aunque en un momento concreto desea escapar, al final de su primer día de trabajo inexplicablemente siente que «she really belong[s] to the great» y se siente «happy» (316). A pesar de su lamentable condición, el personaje que Anna encarna es central, ya que posee una relevancia sólo convencionalmente atribuida a personajes redondos, esto es, a personajes capaces de trascender esa situación de sumisión e inferioridad. A pesar de todos los pesares, ella es la protagonista del relato corto.

La mujer Rhys vive en un mundo en el que la gente poderosa e influyente trata al resto de la gente como a personajes de segundo orden. Algo similar ocurre en los parámetros narrativos clásicos: de la misma manera que las fuerzas sociales ubican a ciertas personas en los márgenes de la sociedad, las estructuras literarias convencionales reducen a estas mismas personas a personajes secundarios o planos. Con el fin de poner aún más de relieve esta marginalidad, en «Maniquí» Rhys hace uso de un género narrativo que durante décadas ha sido considerado como 'menor', y que por consiguiente ha sido asociado con autores o colectivos marginales y con ciudadanos de segunda clase: el relato corto. Más aún, el mismo título del relato, «Maniquí», reduce a la protagonista a un mero tipo, al referirse a ella con un nombre genérico —el de una profesión— en lugar de usar su nombre propio. Las otras modelos que trabajan para Mme Veron también son reducidas a tipos, a meras representaciones de roles estereotipados: la niña rubita, la mujer fatal, la mujer *garçone* o chico, etc:

each of the twelve was a distinct and separate type: each of the twelve knew her type and kept to it, practising rigidly in clothing, manner, voice and conversation. (312)

El hecho de que sean doce (el número que, como es bien sabido, representa en la tradición hebraica y cristiana la idea de algo perfecto y completo: baste con pensar en los doce discípulos, en los diez mandamientos que a su vez se resumen en dos, etc.) no deja de ser otra broma macabra. Estas chicas son tratadas como si fueran objetos, como un rebaño o «flock» (313). Además, la sumisión de Anna, su papel de mero icono, se hace todavía más patente en el hecho

de que está siendo continuamente observada: por Mme Veron, por Mme Pe-card, por una vendedora, por un cliente americano.

Las modelos no parecen tener derechos ni vidas propias. La forma en que Mme Veron trata a Anna habla por sí misma: la contrató «at an exceedingly small salary» (310). Tratándose de una principiante, Mme Veron explica, Anna no podía esperar más. Para agravar aún más la situación, en un momento determinado el texto hace referencia a Mme Veron utilizando el término «the Presence» (311), lo que automáticamente implica que todas sus subordinadas representan, por contraste, la ausencia, la nada, esto es, que ni siquiera existen. Además, Mme Veron obliga a todas sus empleadas (costureras, dependientas, modelos cuando éstas no están desfilando) a vestir de negro, el color que no es ningún color, que es la negación o ausencia de todo color. De nuevo queda patente que, en una sociedad androcéntrica, la mujer es por sistema construida negativamente, definida por aquello de lo que carece. La diferencia femenina es así percibida como ausencia-otredad, como el negativo o reverso del 'ser' masculino.

Rhys es asimismo consciente de que el libre albedrío es un atributo exclusivo de la gente que ocupa puestos dirigentes, como también es consciente de que son los mismos mecanismos que usa para colocar a sus protagonistas en papeles principales los que a su vez las excluyen del orden establecido que rige el conjunto de convenciones narrativas y sociales. Sin duda alguna, una de las mayores contribuciones de la obra de Rhys ha sido poner de manifiesto la estrecha relación que existe entre esquemas sociales y literarios. Al igual que los personajes principales tienden a ser personajes redondos, también participan del conjunto de privilegios que emanan de la combinación de factores de género, clase y raza que los erigen en dueños de sus destinos. Al igual que los personajes secundarios tienden a ser planos, éstos también se comportan en virtud de la misma combinación de factores de género, clase o raza que les impiden alterar el curso de sus vidas. En el relato corto que nos ocupa, Mme Veron, en claro contraste con sus empleadas, disfruta de los privilegios de la edad madura (tiene el pelo blanco), de la posesión de dinero y, por último pero no menos importante, de la pertenencia a una clase social superior (Mme Veron es descrita como una mujer «incredibly distinguished», como una «connoisseur» (310).

No podemos tampoco obviar el hecho de que a muchas lectoras les disgustan las historias que, como las de Rhys, presentan como protagonistas a víctimas. Les perturban los personajes que interiorizan y asumen su propia opresión, como si todo lo que tuvieran que hacer para vencerla fuera adoptar una actitud más optimista, como si las cosas fueran tan fáciles. Sin embargo, esta reacción sólo corrobora lo que ya apuntábamos antes: que la creencia en la capacidad de acción del individuo es un componente tan fundamental en el sistema de valores de la narrativa clásica que puede incluso llegar a condicionar la reacción de lectores supuestamente acostumbrados a efectuar una lectura críti-

ca de los textos. La narrativa tradicional ilustra el terror, el miedo que origina estar fuera del sistema, ya que dicho sistema avala no sólo las convenciones sociales y literarias, sino también el propio discurso inteligible.

Las protagonistas de Rhys son totalmente conscientes de su papel de víctimas. No obstante, esta consciencia no aminora en absoluto su victimización, ya que sólo sirve para recordarles su condición de ciudadanas de segunda —o incluso de tercera— clase, y alienarlas así de una sociedad que intenta identificarlas a toda costa con esos roles marginales. Así, puesto que su condición a la vez marginal y consciente es un imposible en los términos propuestos por la cultura dominante, su discurso, si es que articulan alguno, es a menudo percibido como un sinsentido. En «Maniquí», la respuesta que Georgette da a Simone es apenas inteligible:

I said to him [...] nothing to be done, my rabbit. You have not looked at me well, little one. In my place would you not have done the same? (314)

Sus palabras son, cuando menos, enigmáticas. No se puede hacer nada ¿acerca de qué?, ¿hacer qué?, ¿para qué? Estar fuera del sistema puede también significar ser silenciado, estar al margen del discurso, estar privado de la capacidad de comunicarse: «Before Anna had spoken a word she was called away by a small boy» (311). De hecho, Anna no parece pronunciar ni una sola palabra a lo largo de todo el relato. Otro elemento recurrente del que Rhys a menudo se sirve para poner de relieve el aislamiento que sufren sus protagonistas es el de hacerles mencionar cosas o incidentes que no guardan ninguna relación con el tema del que se está hablando, pero que a ellas les han venido a la cabeza a través de una asociación de ideas repentina y personal. En «Maniquí», por ejemplo, Georgette expresa su deseo de ir a trabajar a Londres porque, en su opinión, los salarios son mucho mejores allí. Una vez que la conversación se ha generalizado y que todas opinan sobre el tema, Babette de repente empieza a hablar de algo totalmente diferente, a saber, de cuán agradables son los chicos ingleses, y de cómo en una ocasión uno la llevó a cenar al *Empire Palace*, el restaurante más chic de Londres, según ella.

Como Rhys parece sugerir en sus obras, hablar como mujer en la cultura patriarcal dominante es verbalizar verdades tan sumamente inimaginables en el sistema establecido que éstas tienden rápidamente a ser despreciadas como ininteligibles, como meros síntomas de histeria, infantilismo, o simplemente locura. No resulta por consiguiente extraño que muchas autoras hayan tomado sus propias precauciones, silenciando o disimulando sus puntos de vista más subversivos, o incluso censurando obras de mujeres que atacan de forma frontal al sistema. Como argumenta Toril Moi:

Caught in the specular logic of patriarchy, woman can choose either to remain silent, producing incomprehensible babble (any utterance that falls

outside the logic of the same will by definition be incomprehensible to the male master discourse) or to enact the specular representation of herself as a lesser male. (1988: 135)

Una década antes de que Sandra M. Gilbert and Susan Gubar publicaran su famoso libro *The Madwoman in the Attic*, Jean Rhys ya había aunado silencio, ininteligibilidad y locura con rebelión, convirtiéndolos así en el efecto, y no la causa, del estatus marginal de sus protagonistas femeninas. En el relato corto que nos ocupa, por ejemplo, es la necesidad desesperada que Anna tiene de conseguir un empleo lo que le hace pasar la tarde anterior «in a *delirium* tempered by a feeling of *exaggerated reality*» (mi énfasis, 310).

Cuando Rhys fue descubierta por Ford Madox Ford en París, éste ya la catalogó como una paria, como un ser marginal. El Prefacio que Ford Madox Ford escribió para la primera colección de relatos de Rhys, titulada *The Left Bank* (1927) habla por sí mismo:

I should like to call attention to her profound knowledge of the Left Bank —of many of the Left Banks of the world— coming from the Antilles with a terrifying insight and a terrific —an almost lurid!— passion for stating the case of the underdog, she has her pen loose on the Left Banks of the Old World— on its gaols, its studios, its salons, its cafés, its criminals, its midinettes— with a bias of admiration for its midinettes and of sympathy with its lawbreakers. (1927: iii)

El hecho de que Rhys proviniera del Caribe y de que aterrizara en Inglaterra a la edad de diecisiete años no puede ser obviado a la hora de analizar su producción literaria. Al tratarse de una mujer de las colonias, es mucho más consciente de su condición de 'otra' en la Europa imperialista. Como conocidos críticos post-coloniales —Edward Said, Homi Bhabha y, más especialmente, Gayatri Spivak— han dado en afirmar, los discursos occidentales de poder elaboraron todo un conjunto de estereotipos con respecto al Este (pereza, doblez, irracionalidad), que sin duda alguna contribuyeron a relegar al Este a los márgenes como algo inferior y peligroso que había de ser tenido bajo control a toda costa. En el caso de las mujeres, las cosas eran incluso peores, ya que éstas fueron doblemente relegadas por cuestiones de raza y género; fueron despreciadas tanto por su condición de personas provenientes de las colonias como por su condición de mujeres.

Aunque en «Maniquí» la actitud anti-occidental no es tan obvia, sí que es posible encontrar en dicho texto algunos ataques sutiles. Anna, como muchas de las heroínas de Rhys, es un ser extraño o, mejor dicho, un *cuero* extraño en un mundo extraño, un ave de paso que no encaja en ninguna parte, y mucho menos en Londres, la urbe por excelencia, la ciudad que representa los aspectos

más descarnados del mundo occidental capitalista. Para corroborar esta idea, en un momento determinado del relato Londres es descrito como «the city of coldness, dark and fogs» (313) y, lo que es aún peor, como un lugar lleno de hombres mezquinos («villanous») que intentan aprovecharse al máximo de jovencitas incautas. El clima es casi tan cruel como los habitantes de la urbe, el texto parece insinuar al establecer este paralelismo. Los escalofríos que Anna tan a menudo siente pueden así recibir una doble interpretación, literal y metafórica. Por un lado es lógico que los personajes centrales de Rhys no puedan soportar el frío húmedo y entumecedor de Inglaterra, ya que están en su mayoría acostumbrados a un clima tropical, pero también resulta obvio que todo esto tiene en las obras de dicha autora una dimensión metafórica mucho más profunda.

En segundo lugar, los americanos son considerados como superiores a los ingleses. La vendedora inglesa no consigue convencer a la clienta americana de que los cambios que propone arruinarán completamente la gracia del modelo (311). Ahora bien, aunque no puede evitar sentirse molesta, «there was a note of admiration in her voice. She respected Americans: they were not like the English who, under a surface of annoying moroseness of manner, were notoriously timid and easy to turn round your finger» (311-2). Podría decirse, haciendo uso de la famosa expresión acuñada por Salman Rushdie que, en cierta forma, 'el imperio contraescribe', esto es, el texto está acusando a los ingleses de los mismos defectos y debilidades que la ideología oficial inglesa ha atribuido sistemáticamente a los habitantes de sus antiguas colonias. En la misma línea, el tremendo contraste que puede apreciarse entre «the wonderful decorated salons» y la oscuridad que inunda el enmarañado laberinto de pasillos y escaleras, también descritos como «empty», «dingy», «melancholy», «countless» y «puzzling» (311) podría interpretarse como un símbolo del mundo occidental hipócrita, donde una apariencia espléndida sólo enmascara una realidad decrepita. Como numerosos críticos postcoloniales han afirmado, la crítica más profunda y radical «can only speak in the language of the thing it criticises [...] The only things one really deconstructs are things into which one is intimately mired» (Spivak en Selden y Widdowson 1993: 193). En otras palabras, una buena forma de cuestionar la cultura e ideología del imperio es atacándolas desde dentro, haciendo que sus argumentos xenófobos y discriminatorios se vuelvan contra ellas mismas.

Por si fuera poco, el texto contiene otras alusiones a clientes de distintos países. Las palabras usadas para referirse a éstos hablan por sí mismas. Por un lado, se nos habla de «a stout Dutch lady» y de «a hook-nosed odd English lady of title who had a loud voice and dressed, under her furs, in a grey jersey and stout boots» (315), esto es, de mujeres toscas, o con título y dinero pero carentes de buen gusto. Por otro lado, se hace alusión a una «beautiful South American with pearls» y a un «silverhaired American gentleman» (315). Nótese

que, en claro contraste con los ejemplos anteriores, referentes a países con un pasado colonizador, es la belleza y la distinción lo que respectivamente se destaca cuando se hace alusión a países que en su día fueron colonizados por otros.

Sin embargo, el texto tampoco permite llegar a la conclusión simplista de que es sólo el fuerte el que de forma sistemática oprime al débil. Por el contrario, también se nos sugiere que el débil puede a su vez ser tremendamente cruel para con los más débiles, que los más pusilánimes pueden paradójicamente convertirse en los seres más mezquinos y peligrosos. Resulta obvio que entre las distintas maniqués hay una cierta camaradería: Babette, por ejemplo, rodea con sus brazos a Anna por la cintura y le aconseja que no hable con Mme Pecard, su común enemiga. Sin embargo, el texto también contiene pasajes que ponen en entredicho esta primera impresión positiva. Ninguna de las maniqués, por poner un ejemplo, le dirige la palabra a Anna en el vestuario. Ni tan siquiera la miran a los ojos: «Cold critical glances were bestowed upon Anna's reflection in the glass» (311). Más tarde, se pone de manifiesto la crueldad de Mona para con Babette:

when the blond enfant, having engaged in a passage of arms with the waitress and got the worst of it was momentarily discomfited and silent, Mona narrowed her eyes and smiled an astonishingly cruel smile (314).

Las heroínas de Rhys viven de su apariencia física y de su oportunismo. Por eso están expuestas, no sólo a la crueldad de los que ostentan el poder, sino también a la de sus propias compañeras de fatigas y calamidades. Como se nos dice en «Hunger», otro relato breve de Rhys, «It is like being suspended over a precipice. You cling for dear life with people walking on your fingers. Women do not only walk: they stamp» (1968/1972: 170). Varias interpretaciones podrían darse para explicar el porqué de tanta sordidez. Por un lado podría argumentarse que, de esta forma, cualquier tipo de dicotomía o binarismo queda totalmente anulado, en esta ocasión en detrimento de los marginados, que pueden por consiguiente ser tan o más mezquinos que la clase dominante. No obstante, aunque el texto deja claro que los márgenes no son en absoluto el paraíso, lo que también se desprende del mismo es que los marginados, al menos, todavía son capaces de ser críticos consigo mismos.

Por otro lado, esa actitud tan deleznable por parte de los/as desposeídos/as inevitablemente nos trae a la mente la famosa teoría de Homi Bhabha sobre la imitación subversiva (*mimicry/ mockery*). Como es bien sabido, para la elaboración de su conocido artículo «Of Mimicry and Man» Bhabha tomó como fuente de inspiración las teorías de Lacan cuando éste afirmó que «mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind» (1977: 99). Según Bhabha, la imitación puede ser considerada como un

nuevo término para referirse a la construcción del 'otro' colonial: un sujeto colonial que será a todas luces igual que el colonizador pero a la vez diferente («not quite/ not white») (1994: 92). De lo que se desprende que, aunque sea halagador para el colonizador que los colonizados se conviertan en cierta forma en copias de sí mismo, este surgimiento de seres imitadores (*mimic Englishmen*) también puede a su vez ser tremendamente perturbador, ya que «mimicry is at once resemblance and menace» (86). Puesto que el imitador no es enteramente igual que el colonizador (*white but not quite*), el primero encarna tan sólo una representación parcial del segundo. De lo que se desprende que el colonizador, al ver en el otro una imagen grotesca y desdibujada de sí mismo, en vez de sentirse reconfortado, se siente profundamente amenazado. De esta manera, lo familiar se torna en desconocido (*uncanny*), la imitación se hace subversiva, y las relaciones de poder comienzan a fluctuar, esto es, «the menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority» (88). Como Bhabha continúa explicando:

[Mimicry is] a process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and «partial» representation rearticulates the whole notion of *identity* and alienates it from essence. (89)

El colonizador hace uso de ciertas estrategias, como la de reducir al colonizado a un conjunto de estereotipos, para mantener a este último bajo su control. Sin embargo, la ambivalencia que inevitablemente conlleva este intento de simplificar y reducir al colonizado a un mero conjunto de cualidades predefinidas hace a su vez que las relaciones de poder entre éstos sean mucho más difíciles de precisar. Dicho en otras palabras, la imitación tiene un efecto doble y contradictorio: por un lado, hace el poder posible, pero por otro lo puede poner seriamente en peligro. A medida que al colonizador se le escapa el poder de entre las manos, el colonizado, pese a seguir siendo la parte sometida, se convierte en toda una amenaza para él. Todo lo cual provoca sentimientos de paranoia en el colonizador, que intentará así descubrir las siniestras intenciones del colonizado hacia él de forma compulsiva. En su artículo «Signs Taken for Wonders» Bhabha llega aún más lejos al sustituir la imitación por la figura del híbrido (*hybrid*), el cual, siendo «the split screen of the self and its doubling» y por consiguiente «less than one and double» (1994: 114, 116), representa tanto al colonizador como al colonizado, haciendo así posible formas activas de resistencia. La imitación deja así de ser algo sencillamente desconcertante para el colonizador para convertirse en una forma específica de intervención:

To the extent to which discourse is a form of defensive warfare, mimicry marks those moments of civil disobedience within the discipline of civi-

lity: signs of spectacular resistance. Then the words of the master become the site of hybridity [...] then we may not only read between the lines but even seek to change the often coercive reality that they so lucidly contain. (121)

Como puede verse, todo lo dicho es perfectamente válido a la hora de interpretar lo que ocurre en «Maniquí». Las maniqués o personajes marginados han imitado a los que ostentan el poder, encarnando así figuras amenazantes y grotescas que abiertamente revelan las inconsistencias y miserias de la cultura dominante, que se ve así forzada a contemplar su propia imagen distorsionada en el espejo de los 'otros'.

Todavía hay otro aspecto digno de mención: el de la fealdad subversiva. Ser fea y demoníaca puede ser tremendamente positivo para la mujer en una sociedad patriarcal ya que, si bien es cierto que ser diferente la margina, esa misma diferencia también puede paradójicamente otorgarle un poder subversivo que de otra forma ésta no tendría. Éste es el caso de Eliane, la mujer con «a chic of the devil» (313). No es en absoluto accidental que el texto la presente como descendiente de Lilith, 'el monstruo de la noche' según la tradición hebrea, esto es, el demonio femenino en el folklore judío. Como es bien sabido, en la literatura rabínica Lilith es a menudo descrita, o bien como la madre de los descendientes demoníacos que Adán tuvo después de su separación de Eva, o bien como la primera mujer de Adán, que abandonó a éste debido a su total incompatibilidad con el mismo. Tres ángeles intentaron hacerla regresar, pero en vano. Como puede fácilmente deducirse, Lilith representa el prototipo de la mujer rebelde por excelencia. A mi modo de ver, la figura de Elaine funciona como una especie de símbolo o elemento que ayuda al lector a interpretar la historia en su conjunto. De la misma forma que Elaine resulta ser la estrella a pesar de ser la más fea, los marginados de la sociedad pueden igualmente socavar los mismos cimientos del sistema haciendo alarde de la marginalidad que el *status quo* ha tratado compulsivamente de silenciar.

Resulta así completamente imposible para los lectores de Rhys asumir que los argumentos que acusan a sus protagonistas de ser responsables de su propia situación lamentable, y que a su vez las hacen inmerecedoras de cualquier tipo de consideración, sean políticamente neutros o independientes de las estructuras de poder que los generan y gobiernan. Rhys nos hace conscientes de que ninguna interpretación, por aséptica que pueda parecer, escapa al yugo de las ideologías. De esta manera descubrimos las ideas que desde siempre se nos han inculcado y cómo se nos ha entrenado para ver las cosas de cierta forma. Es cierto que las obras de Rhys no parecen ofrecer ninguna solución clara a los problemas que plantean. No son, por consiguiente, textos propiamente satíricos, si opinamos como Linda Hutcheon que la sátira suele tener por regla general una intención moralizante. Tal y como esta autora argumenta, la sátira

posee «a scornful or disdainful ethos», pero «should not be confused with simple invective [...] for the corrective aim of satire's scornful ridicule is central to its identity. While satire can be destructive, there is also an implied idealism» (1985: 56). Es difícil encontrar en la obra de Rhys referencias al idealismo del que habla Hutcheon, y que tan fundamental parece a la hora de elaborar un texto satírico. Tal vez sea éste uno de los motivos por los que Rhys ha sido tan atacada por numerosos lectores y críticos.

Sin embargo, no se puede en modo alguno afirmar que sus textos se mantengan al margen de cualquier tipo de posicionamiento ideológico. Como ya apuntábamos anteriormente, su mayor logro consiste en cuestionar todo lo que hasta la fecha era para muchos lectores incuestionable. Si bien es cierto que sus protagonistas femeninas generalmente encarnan la marginación, la impotencia, en suma, la otredad, no lo hacen de forma aséptica y neutral. En palabras de Sylvie Maurel, Rhys «manages to turn otherness into an active pole. Far from being the specularized icon of subordination to masculine discourse, otherness features as a deregulating machinery used to question the ipseity and legitimacy of the patriarchal system» (1998: 52). Al erigir a sus personajes marginados en personajes centrales en aras de su propia marginalidad, Rhys da voz a las que desde siempre han permanecido silenciadas, esto es, rompe una lanza en favor de la otra cara de la moneda, del reverso o negativo de historias hasta la fecha tan conocidas como incuestionadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K. 1994. «Of Mimicry and Man: The ambivalence of colonial discourse». En *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge: 85-92.
- 1994. «Signs Taken for Wonders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817». En *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge: 102-122.
- CARR, Helen. 1996. *Jean Rhys*. Plymouth: Northcote House.
- DeCAIRES NARAIN, Denise and Evelyn O'CALLAGHAN. 1994. «Anglophone Caribbean Women Writers». En A. RUTHERFORD, L. JENSEN y S. CHEW. Eds. *Into the Nineties*. Armidale, NSW: Dangaroo Press.
- GARDINER, Judith Kegan. 1982-3. «Good Morning, Midnight; Good Night, Modernism». En *boundary two* 11. Otoño/ Invierno 1982-3.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale U.P.
- HITE, Molly. 1989. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*. Ithaca y Londres: Cornell U.P.
- HOWELLS, Coral Ann. 1991. *Jean Rhys*. Nueva York: Harvester Wheatsheaf.

- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- LACAN, Jacques. 1977. «The line and the light». En *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trad. Alan Sheridan. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- LAI, Wally Look. 1968. «The Road to Thornfield Hall: A Review of *Wide Sargasso Sea*». En *New Beacon Reviews* 1968: 38-52.
- MAUREL, Sylvie. 1998. *Jean Rhys*. Londres y Nueva York: MacMillan Press LTD.
- MOI, Toril. (1985) 1988. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres: Routledge.
- O'CONNOR, Teresa F. 1986. *Jean Rhys: The West Indian Novels*. Nueva York: Nueva York U.P.
- RAMCHAND, Kenneth. (1970) 1983. *The West Indian Novel and Its Background*. Londres: Heinemann.
- RHYS, Jean. 1927. *The Left Bank and Other Stories*. London: Jonathan Cape.
- . (1968) 1972. *Tigers Are Better-Looking*. Penguin Books.
- . (1927) 1990. «Mannequin». En HILL, Susan. Ed. 1990. *The Penguin Book of Modern Women's Short Stories*. Penguin Books: 310-316.
- SELDEN, Raman y Peter WIDDOWSON. Eds. 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Nueva York y Londres: Harvester Wheatsheaf.
- STALEY, Thomas F. 1979. *Jean Rhys: A Critical Study*. Londres: MacMillan.
- TRILLING, Diana. 1978. «The Liberated Heroine». En *Times Literary Supplement*, 13 Octubre 1978: 1164.
- WYNDHAM, Francis y Diana MELLY. (eds.). 1984. *The Letters of Jean Rhys*. Nueva York: Viking/ Elizabeth Sifton Books.