

ALGUNOS CASOS DE REESCRITURA DE NOVELA GÓTICA.  
LOS EPÍGONOS DE *JANE EYRE*, *WUTHERING HEIGHTS* Y *REBECCA*

Rosa Eugenia MONTES DONCEL

Universidad de Extremadura  
rosamont@unex.es

RESUMEN: El trabajo se centra en el fenómeno de la reescritura y distingue tres técnicas: la recreación propiamente dicha, los casos en que la nueva obra completa «huecos» o elipsis y la continuación desarrollada a partir del desenlace de la ficción previa. Las decimonónicas *Jane Eyre* y *Wuthering Heights*, de Charlotte y Emily Brontë respectivamente, y ya en el siglo xx *Rebecca*, de Daphne du Maurier, han generado sendas recreaciones que pueden ilustrar esta tipología. *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, se sirve del primer y el segundo método en su aclamada nueva versión de *Jane Eyre*; *The Store of Heathcliff's Journey. Back to Wuthering Heights* (1992), de Lin Haire-Sargeant, convoca las tres estrategias, si bien se inclina más hacia la segunda. *Mrs. de Winter* (1993), de Susan Hill, supone por su parte un ejemplo de continuación.

*Palabras clave:* reescritura, *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *Rebecca*, *Wide Sargasso Sea*

ABSTRACT: This paper focuses on the phenomenon of rewriting and distinguishes between three techniques: the rewriting itself, the examples where the new author completes «gaps» or ellipsis of the primitive story, and the sequel which stems from the previous novel's outcome. The 19th century *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*, by Charlotte and Emily Brontë respectively, and, already in the 20th century, *Rebecca* by Daphne du Maurier, have each generated separate rewritings that can serve to exemplify the present classification. *Wide Sargasso Sea* (1966), by Jean Rhys, uses the first and the second method in her acclaimed new version of *Jane Eyre*. Lin Haire-Sargeant chooses to apply all three strategies in *The Store of Heathcliff's Journey. Back*

to *Wuthering Heights* (1992); however, she particularly relies on the second one. *Mrs. de Winter* (1993), by Susan Hill, provides an example of a sequel.

*Key words:* rewriting, *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *Rebecca*, *Wide Sargasso Sea*

## 1. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE REESCRITURA

El traductólogo belga André Lefevere catalogó como procesos de reescritura tanto la traducción como la historiografía, las antologías, la crítica, la edición y las adaptaciones a medios visuales (Lefevere 1997: 22). La definición aducida por Ricardou en la década de 1980, si generalizadora, atendía más a los mecanismos por los que un texto se transformaba en otro que a hechos extrínsecos. Y los fenómenos de reelaboración de un producto literario han sido sistematizados además lógicamente en el ámbito teórico comprendido bajo la nomenclatura de la «intertextualidad» (*vid.* Plett 1991).

Centrándome en los géneros narrativos, en mi trabajo me ceñiré a la más estricta noción de reescritura en tanto que recreación artística manifiesta de los elementos (sobre todo temáticos pero también formales) de una obra previa. Creo que desde un punto de vista técnico importa distinguir en primer lugar [1] la reelaboración propiamente dicha del material nutricional, que a menudo introduce cambios en la perspectiva o en componentes argumentales (nombres, datos); en segundo lugar, [2] los casos en que el reescritor opta por rellenar «huecos» ingardianos o elipsis de la trama primigenia, estrato donde tendrían cabida asimismo las «prehistorizaciones»; y por último, [3] la continuación (*adición* en terminología de Plett), que se desarrolla a partir del desenlace establecido por la ficción original. Cumple también precisar que la crítica se ha servido de la palabra *reescritura* tanto para referirse a las modulaciones que un autor ejerce sobre los escritos de otro como para describir la acción acometida por el creador sobre su propio texto. Mientras que la instancia [3] encuadra múltiples ejemplos de una misma autoría (*El Hobbit* y *El Señor de los anillos* de Tolkien, por citar sólo alguno conocidísimo), resulta bastante menos habitual que un creador reescriba según los dispositivos [1] y [2] una obra suya ya publicada, como hizo Marguerite Duras con *El amante* y *El amante de la China del Norte*. Por lo común el procedimiento del *labor limae* se aplica más obsesivamente a obras inacabadas o aún no difundidas; compete pues al campo de la ecdótica y singularmente a la corriente metodológica llamada genética literaria y practicada entre otros por Pierre-Marc de Biasi.

Habitualmente suelen ser obras canonizadas las que concitan un mayor número de reescrituras, y ello por dos objetivos evidentes. El primero, muy caro al alejandrismo moderno y posmoderno, busca instaurar una nueva lectura que perturbe la canónica jugando con el recurso al venero culto; el segundo, puramente mercantilista, reside en aprovechar el éxito de la narración madre para garantizar un espectro mínimo de receptores. Ésta ha sido la meridiana función principal de las continuaciones [3], tan pródigas por ejemplo en la novela áurea y en la de folletín, y de los *remakes* [1] y secuelas cinematográficos [3].

Los tres sistemas arriba indicados no cifran compartimentos estancos: es factible que un epigono altere constituyentes de la fuente y al mismo tiempo sume otros nuevos u ofrezca una continuación: de hecho, difícilmente hallaremos ejemplos puros del caso [2], esto es, «rellenos» de elipsis que no incorporen la reescritura de integrantes ya dados. Estas estrategias afloran en épocas muy distintas y en producciones de muy diferente rango estético; continuaciones son tanto la *Scarlett* de Alexandra Ripley respecto a *Lo que el viento se llevó* como la segunda parte del *Quijote* respecto a la primera.

Existe en nuestros días gran consenso en cuanto a la idea de que la recreación pura [1] debe proveer de nuevos ingredientes que propicien interpretaciones transgresoras, pues de otro modo no tendría sentido volver a escribir los mismos contenidos con la misma función. Tal *dictum* se cumple meridianamente en reescrituras contemporáneas muy aplaudidas, como *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967) de Tournier y *Foe* (1986) de Coetzee, que ejecutan una subversión ideológica de carácter colonial y feminista respectivamente sobre *Robinson Crusoe*. Unamuno por su parte revisa y cristianiza el mito de Fedra (que a tantos autores ha imantado: Sófocles, Eurípides, Séneca, Garnier, Racine, Swinburne o D'Annunzio). No obstante, hemos de ser cautos a la hora de consagrar las innovaciones en tanto que justificación de la reescritura, pues numerosas obras del pasado ilustran un concepto de valor literario muy distante del actual y ajeno al criterio de originalidad: por poner un ejemplo entre muchos pensemos en la fidelidad con que autor tan rompedor y adelantado como Juan Ruiz reescribe la fábula del mur de campo y el mur de ciudad sobre el hontanar de la versión de Gualtarius Anglius: en lo temático mantiene el mensaje (menosprecio de corte y alabanza de aldea) y en lo formal efectúa un procedimiento muy cercano a la traducción.<sup>1</sup>

1. Por otro lado, conviene discriminar entre la reescritura de un texto matriz concreto (*Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo, que bebe directamente de *El celoso extremeño*, aunque el

## 2. JANE EYRE, WUTHERING HEIGHTS, REBECCA Y SUS REESCRITURAS

Tres novelas inglesas de gran éxito, las decimonónicas *Jane Eyre* y *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*), debida la primera a Charlotte Brontë y la segunda a su hermana Emily, y ya en el siglo xx *Rebecca*, de Daphne du Maurier, han dado lugar a sendas recreaciones que pueden ejemplificar la tipología que he establecido y los problemas que vengo planteando. *Ancho mar de los Sargazos* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), obra de la escritora antillana Jean Rhys (Gwen Rees Williams), comparte territorios del primer y el segundo método en su nueva versión de *Jane Eyre*, aunque predomina cualitativamente la sustitución sobre la adición; *Heathcliff. Regreso a Cumbres Borrascosas* (*Heathcliff. The Sequel to Wuthering Heights*, 1992), de Lin Haire-Sargeant, alterna las tres estrategias, si bien se escora más hacia la segunda. *Mrs. de Winter* (1993), de Susan Hill, constituye un exponente neto de continuación, en su caso especialmente interesada en la imitación del estilo de su antecesora. Las tres narraciones góticas iniciales guardan entre sí similitudes, a tal punto que en un sentido muy lato también *Rebecca* podría apellidarse reescritura de *Jane Eyre*.<sup>2</sup>

Lo primero que llama la atención al receptor que observa los tres epígonos es la heterogeneidad de la valoración literaria que han alcanzado. En tanto que *Ancho mar de los Sargazos* se erige con el estatuto de obra de culto y ha suscitado enorme atención en los lectores especializados, como prueba su abundante bibliografía, *Heathcliff*, pese a haber sido escrita por una profesora de la Universidad de Massachussets cuyo conocimiento sobre la vida y obra de las Brontë revela no ser superficial, se encuadra sin reservas en los dominios de la literatura de consumo, y *Mrs. de Winter* queda a medio camino entre ambos polos. Puede servirnos ya desde el principio como elemento de comparación la muy diferente naturaleza del paratexto: frente a la sugerencia elu-

---

tema del viejo y la niña posea un carácter general), más intertextual *sensu stricto*, y la reformulación de un motivo en el sentido que da a esta palabra Frenzel (1980).

2. Hay un parentesco indudable pero no declarado ni intertextual, por lo que cabría hablar, antes que de argumentos, de iteración de motivos: homodiégesis anclada en la protagonista, una muchacha de clase social inferior y no muy agraciada que se enamora del dueño de una imponente mansión; enigma nuclear relacionado en ambos casos con la primera esposa del amado y, en el desenlace, fuego expiatorio que destruye la veneranda casa. Al emplear el adjetivo «gótico» no me limito obviamente al subgénero narrativo que floreció en las letras inglesas en el xviii; en su más amplia acepción se ha llamado gótica a la historia en la que convergen misterios o elementos sobrenaturales en el marco de una mansión tenebrosa (cf. Heilman 1970).

siva del de Rhys, referida a un espacio geográfico que jamás aparece explícito en la novela,<sup>3</sup> *Heathcliff. Regreso a Cumbres Borrascosas* acude sin pudor al reclamo de los lectores de su precursora, en la línea de otros títulos de continuaciones propios de la literatura trivial, como *Lo que el viento se llevó. La leyenda continúa*, de Donald McCaig.

Aunque parece a todas luces desmesurado el muy célebre juicio de Albert Álvarez cuando en 1974 llama a Rhys «The Best Living English Novelist», a *Ancho mar de los Sargazos* hay que reconocerle sin ambages la vitola de obra abierta y visionaria, y en este punto coincido con Díaz Fernández (1990: 77). Dicha característica, unida al rango de recreación iconoclasta, a la reivindicación de un personaje femenino denostado y a la presencia del tema colonial, han convertido a *Ancho mar...* en objetivo *ad hoc* predilecto de algunas de las corrientes hermenéuticas más pujantes, como el poscolonialismo y el feminismo.<sup>4</sup>

La novela comparte con *Jane Eyre* un alto bagaje simbólico (por ejemplo, respecto a los componentes del fuego o la luna) que podría pasar por alto a miradas inocentes. Prueba de que nada hay improvisado ni gratuito en el relato ejemplar de Rhys es que éste entraña una reescritura en los dos planos, externo e interno: por un lado, reescribe el texto de Charlotte Brontë, y por otro la propia novela tributaria sufre un prolijo proceso de reelaboración a lo largo de años; «se reescribe a sí misma». La opción de contar la historia en tres partes —la primera narrada por Antoinette (infancia y periodo anterior a su matrimonio), la segunda principalmente por Rochester y parcialmente por Antoinette (el matrimonio en la hacienda antillana de Granbois), y la tercera nuevamente por Antoinette (desarrollada en Inglaterra)—, se impuso sobre otras posibilidades que barajó Rhys, y entre las que figuraba utilizar una narradora unívoca, ya Antoinette, ya su cuidadora Grace Poole.

*Ancho mar...* inventa una prehistoria para la esposa loca de Rochester a la que éste mantenía escondida en la parte alta de Thornfield, y cuya existencia, cuando es descubierta, impide la unión entre Rochester y Jane. Asimismo se recrea y amplifica el periodo de la luna de miel, sucintamente resumido en el texto nutriente. Sin embargo, si en lo cuantitativo domina la labor de «relle-

3. Antoinette alude únicamente a que se perdieron camino de Inglaterra, y el misterioso y eufónico mar de los Sargazos, metafórico de esa *ancha* distancia cultural que separa el mundo de Rochester y el de Antoinette, era una zona propicia para los naufragios.

4. *Vid.* por ejemplo Fernández Vázquez para la primera dimensión y Hulme para la segunda.

no» [2], estas adiciones importan en la medida en que alteran la visión de la historia ofrecida por el texto original. La reescritura de acontecimientos ya contados en la obra victoriana es escasa, pero Rhys no sólo opera a través de la omisión, sino que deliberadamente tergiversa datos de su plantilla.

En lo que respecta a la elipsis, Jane, protagonista omnipresente y portadora de la única voz que habla en el hipotexto, resulta drásticamente eliminada; Edward Rochester sí participa como personaje y como narrador en *Ancho mar...*, pero jamás asoman su nombre ni su apellido, ni en su discurso ni en el de otros personajes. Muy solidaria con esta es la técnica de cambiar las designaciones de los personajes (nada extraña en las reescrituras; por ejemplo, Pedro por Teseo en la *Fedra* de Unamuno, Cruso por Crusoe en *Foe* o Are por Rochester en *Heathcliff*), que en unos casos sirve para actualizar (*Fedra*), en otros para crear confusión (*Heathcliff*), igual que la elipsis, y en *Ancho mar...*, aparte del objetivo previo, fundamentalmente para contribuir a una vuelta de tuerca en la caracterización del personaje. La loca de Charlotte Brontë no es la loca de Rhys, y por eso no obedece a la misma denominación (Bertha vs. Antoinette), aunque obviamente se aprovecha un segundo nombre aparecido pero apenas utilizado en *Jane Eyre*.<sup>5</sup> La obliteración, de otro lado, no sólo afecta a integrantes de la novela predecesora (la señora Fairfax reducida a F), sino al propio material autónomo presentado dentro de los límites de *Ancho mar...: verbi gratia*, lo concerniente a la relación que se sugiere entre Antoinette y su pariente Sandi,<sup>6</sup> o la muy marcada elipsis que remata la escena en que la protagonista suplica a la negra Cristophine que la inicie en prácticas *obeah* para conquistar el amor de Rochester (74).

¿Qué otro género de permutaciones, aparte de las de los nombres, se producen en *Ancho mar...*? Susan Hill, la autora de la secuela de *Rebeca*, declaró en su página web: «I set myself certain rules. [...] I would not do anything in my novel that retrospectively affected anything Daphne du Maurier already had done», pero ni Rhys ni Haire-Sargeant odedecen desde luego tal norma. Entre las divergencias que separan *Jane Eyre* y *Ancho mar...* cuentan varios hechos: Mason no es padre, sino padrastro de Antoinette, y por ende su her-

5. Es el innominado Rochester quien cambia el nombre a Antoinette, y sobre el significado anulador de este acto trata entre otros Fernández Vázquez (1998: 185). Se apunta que el aborrecimiento brota cuando el marido descubre que ése fue también el nombre de la madre loca (71), y efectivamente así lo registramos en *Jane Eyre* («Antonietta»: 293), aunque en *Ancho mar...* siempre se la había denominado Annette.

6. Vid. pp. 54, 77 y 120.

mano Richard queda transformado en hermanastro; la madre de la joven muere antes de la boda, en tanto que según la versión primitiva de Rochester él descubrió después de casado que su suegra vivía y estaba demente. En *Jane Eyre* se insinúa la existencia de una relación de apego de Richard a Rochester que no se desarrolla ni confirma en absoluto cuando el libro de Rhys rellena las lagunas del «episodio antillano» de la vida de Rochester. De hecho, el vacilante Richard de *Jane Eyre* compone una personalidad muy dispar del Richard que hallamos en *Ancho mar de los Sargazos*. Algún comentario sobre el atractivo físico en Rochester («a tall fine English gentleman»: 80) contradice lo expuesto en *Jane Eyre*.

Ninguna de estas variantes, como dice Díaz Fernández, «afecta a la estructura narrativa» (Díaz Fernández 1990: 100), y aunque eso no prueba ni deja de probar la legitimidad de dichas licencias (la cual dependerá del concepto de reescritura que defendamos), la oposición medular incumbe en cualquier caso, antes que a tales datos, a la nueva etopeya que la reescritura ha forjado para Rochester, y que paradójicamente no elimina la perspectiva de éste. El mismo personaje que en sus confidencias a Jane hablaba de su matrimonio con Bertha Antoinette Mason resulta el elegido para tomar la palabra en la segunda sección de *Ancho mar...*, en un fragmento, eso sí, mucho más extenso. El extrañamiento procede entre otras cosas de que se invierten, en cuanto al género, la tendencia homodiegética y los motivos de la novela gótica. Ahora es el recién casado el que va a vivir a la extraña casa de la novia, más rica que él, el que se encuentra con sirvientes raros y perturbadores, y el que relata.

Por supuesto, el byroniano, inquietante y pasional héroe decimonónico queda completamente desvaído e irreconocible en esta versión del siglo xx. En parte ello obedece a la voluntad de Rhys, ya lo sabemos, pero en parte también se debe a las enormes dificultades que reviste para un creador distinto insuflar nueva vida a una criatura que ya la tenía (piénsese en el decepcionante Quijote de Avellaneda). De las circunstancias más inesperadas que agrega Rhys para contrarrestar la visión de *Jane Eyre* destacaré la de que la acaudalada heredera hubiese vivido en la pobreza en su infancia, el que en determinado momento Antoinette no quiera casarse y tenga que ser convencida por su novio (47-48) y, singularmente, el que éste una vez casado le sea infiel a su mujer con una criada. Tales contingencias no son incompatibles con nada de lo expuesto en *Jane Eyre*, pero metamorfosean al ingenuo y engañado joven que Rochester describió a Jane en alguien totalmente distinto. Súmanse a esto muy interesantes diálogos en que personajes del círculo de

Antoinette, como su tía Cora o Cristophine, aportan un punto de vista negativo sobre Rochester (98). Incluso algunos de los cargos que el Rochester primero arroja sobre Bertha —su hablar soez, alcoholemia, libertinaje— son, si no negados, sí justificados, aunque a veces un tanto forzadamente. Bertha juraba como un carretero, según su aya, porque su padre, el viejo Cosway, lo hacía, y la niña lo había aprendido de él (100).<sup>7</sup>

El discurso de *Ancho mar...* se cierra justamente antes del incendio de Thornfield, pero la novela comenzó con un episodio paralelo, el incendio de la hacienda Coulibri, primer hogar de la protagonista. Frente a sus muchas desviaciones del original, Rhys paga tributo a la impronta de *Jane Eyre*, pero de modo oblicuo y sutil, sirviéndose de recursos que fueron explotados por Charlotte: la frecuente presencia de los espejos (Díaz Fernández 1990: 101, Fernández 1998: 184), las premoniciones, a veces unidas al muy novelesco motivo de sueño, y el valor (investido de simbolismo) que la heroína presta a sus ropas (Fernández 1998: 182).<sup>8</sup> La descripción del personaje a través de su imagen reflejada en el espejo fue grata a Charlotte Brontë (está en *El profesor* y *Villette*, además de en *Jane Eyre*) y también se computa en *Rebeca*. El tópico del sueño, presente tanto en *Jane Eyre* como en *Cumbres Borrascosas*, sirve de apertura a *Rebeca* y se constata en *La señora de Winter*. El universo ficticio de Charlotte Brontë acoge la obsesión por el atuendo común a *Rebeca*, la narrativa de Rhys y *La señora de Winter*.

Dediquemos ahora unas breves líneas a *Heathcliff. Regreso a Cumbres Borrascosas*. La maquinaria más relevante que se pone aquí en funcionamiento consiste en completar la elipsis axial de la obra de Emily Brontë [2]: ¿dónde estuvo Heathcliff durante los años que pasó fuera de Cumbres Borrascosas, y qué hizo para volver rico? Lin Haire-Sargeant construye una taracea, además de con el legado de la novela mencionada en su título, con piezas extraídas de *Jane Eyre* y con vicisitudes de la biografía de Charlotte y Emily Brontë, las cuales aquí quedan entremezcladas con sus entes novelescos en un mismo estatuto ficcional. Comparcen topónimos vinculados a las Brontë (Haworth) y a los espacios que ellas citaron en sus intrigas (Gimmer-

7. En cuanto a la lectura subversiva y posmoderna que la novela quiere transmitir, es muy significativo el comentario, puesto en boca de Antoinette, sobre la relatividad del concepto de traición: «That is for betrayal, but who is the traitor?» She did not want to do this. I forced her with my ugly money. And what does anyone know about traitors, or why Judas did what he did?» (74-75).

8. Más discutibles se me antojan las concomitancias señaladas por Díaz entre la estructura de *Jane Eyre* y la de *Ancho mar...* (Díaz Fernández 1990: 83).



ton, Hay, Millcote, Leeds, Liverpool, las Antillas), y van surgiendo paulatinamente muchas de las criaturas de los dos relatos embrionarios, bien interviniendo en la acción, bien simplemente aludidas: Lockwood, Nelly Dean, Catherine Earnshaw, su hija, Linton, Isabella, el doctor Kenneth, Jane Eyre, la señora Fairfax, los criados John, Leah y Mary, el coronel Dent, Lynn, los Ingram, Richard Mason, el doctor Carter. La Charlotte cincelada por Haire-Sargeant, que responde en líneas generales a los datos que poseemos sobre su referente histórico (es insegura, usa gafas, menciona a un señor Heger que no responde a sus cartas [261]), cumple funciones de narradora primera: se encuentra casualmente con Lockwood y accede a través de él a un abultado escrito que Heathcliff dirigió a Cathy y que, interceptado por Nelly Dean, no llegó a manos de aquélla. Heathcliff asume pues el papel de narrador segundo, y también hay pasajes narrados por Nelly, con lo que se reproduce en cierta manera la estructura de «un relato dentro de otro» y de diversificación de voces que hallábamos en *Cumbres Borrascosas*. Heathcliff encamina sus pasos a Liverpool, y a las puertas del manicomio de esta ciudad se encuentra con un personaje llamado Are (el único caso de permutación del nombre, probablemente escogido por su parecido con Eyre), que es descrito en el *incipit* del capítulo IV con los atributos físicos de Rochester. Además en este mismo capítulo sabremos que su nombre de pila es Edward, y si en principio Heathcliff describe «thorn trees» (34) antes de haber precisado el nombre de la propiedad de Are, éste no tardará en emerger en el discurso. Haire-Sargeant apunta en ciertos detalles sobre Are rasgos y actuaciones de Rochester sólo perceptibles para el buen conocedor de *Jane Eyre*, y dichas pinceladas van vetando el texto sin estridencias (por ejemplo, es algo supersticioso, liberal pagando salarios, pasa largas temporadas fuera de Thornfield, posee un elixir curativo, regala a Jane un collar de perlas que ella no se lleva en su huida). También intenta Haire-Sargeant, sin éxito, conservar el alto grado de demoniaca fascinación que Emily asignó a Heathcliff y que, a mi entender, ni siquiera en la novela fuente pudo resolverse en la mimesis de manera satisfactoria. El desequilibrio entre la diégesis idealizadora del personaje y lo contradictorio de su conducta deviene más palmario si cabe cuando a la figura a la que se quiere dotar de ambigüedad, misterio y cierto halo mítico se le concede entidad homodiegética (habla Heathcliff de «my buried power and worth» [48]). Otros personajes, en cambio, no heredan de sus antecesores más que el nombre: John, el anodino sirviente de Rochester, deriva en un enemigo de Heathcliff, y la presentación de Jane, asimismo competidora de Heathcliff por el afecto de Are, es deliberadamente negati-

va.<sup>9</sup> En cuanto a Edgard Linton, transformado en sobrino del coronel Dent, se conduce en alguna oportunidad —la noche en que se emborracha— de manera inverosímil según su caracterización primigenia.

Puede acusarse un cierto interés por seguir el *modus scribendi* propio de Charlotte Brontë en los momentos en que le corresponde la narración a su álter ego ficticio, *verbi gratia* mediante llamadas al narratario extrínseco del tipo de las que surcaban a veces *Jane Eyre* (44, 124). Por lo demás, los motivos que fragua la autora de la secuela para solventar la elipsis mencionada y reescribir el desenlace de *Cumbres Borrascosas* son tan rocambolescos que reducen la novela a curiosidad extravagante, por decirlo suavemente. Heathcliff resulta ser un hijo habido del matrimonio entre Are y Bertha, al que su padre recluyó al nacer en un manicomio. Are lo reconoce por su parecido con su madre, lo prohíja y le cede una cuantiosa renta, causa de su fortuna. Linton y Nelly hacen pasar por muerta a Cathy, cuando realmente ésta sobrevivió a su enfermedad y huyó con Heathcliff a América. Antes de llegar hasta ahí, no se nos ahorra un episodio de seducción de la señorita Ingram por parte de Heathcliff, y el disparate alcanza su cenit con la castración (no hablo en términos metafóricos) de Edgard Linton a manos de su atávico rival.

Muy distinto es el respetuoso talante con que la escritora Susan Hill afronta el encargo de labrar una continuación para la afamada *Rebeca*. Aunque la ilación de motivos gestada para prolongar la historia probablemente desencantará las expectativas del lector de Daphne du Maurier, cada página de *La señora de Winter* refleja un digno esfuerzo por reproducir el estilo y por respetar la personalidad de las figuras. Remito a mi artículo de 2000 para el recuento de las marcas formales más señaladas de *Rebeca*: entre ellas encontramos en su secuela las descripciones minuciosas, sobre todo de paisajes, la complacencia en el detalle fútil (por aducir un ejemplo entre muchos, el lunar de la camarera que se comenta en el capítulo 10), la inclinación de la narradora a verse a sí misma «desde fuera» o a imaginar la impresión que su aspecto produce a otros, a representarse escenas que no ha vivido (93), o escenas futuras, por ejemplo con sus hijos (103 y ss.), y ello en muchas ocasiones a la manera costumbrista, en forma de silepsis y no de relato singulativo. Hill retoma gestos concretos de la joven, como el de dirigir un saludo a alguien desconocido que no la ve o no le contesta (9).

9. «*Heathcliff's* pen had her a whey-faced chit, a snivelling brach, a sharp-toothed ferret [...]» (210).

Y el contagio de *Rebeca* no termina aquí. Lo que más sorprende al lector a medida que el libro avanza es descubrir que, tratándose de una continuación, cristaliza asimismo en una reescritura estructural y temática de su antecesora, si bien esto no se consigue sin pagar peaje a la artificiosidad. La *señora de Winter* responde a un orden circular, termina y acaba con un funeral (el de Beatrice y el de Maxim respectivamente), y además se edifica sobre una serie de acontecimientos equivalentes a los que cimentaban Rebeca. La petición de ayuda al siempre fiel amigo Frank Crawley ante una perturbadora tarjeta tiene su correlato en el original en el momento en que la recién casada intentaba indagar a través de Crawley en el pasado de su marido. El episodio en que la segunda señora de Winter encuentra en una vieja revista una fotografía de Rebeca y la destruye se corresponde con el aquel otro, muy al principio de la novela primera, en que el personaje quema la página de un libro en el que Rebeca había escrito una dedicatoria y su firma. El mareo que sufre en la villa italiana que visitan es paralelo al que le asalta durante el interrogatorio a Maxim; junto a un balcón de dicha villa se reescribe la incitación al suicidio por parte de la señora Danvers, la cual resucita en ese momento a modo de recuerdo. La anécdota desemboca en una transposición bastante forzada, aunque aún lo son más el viaje secreto a Londres para visitar al ginecólogo, que rememora el que hizo Rebeca y que acabaría revelándole a ésta su enfermedad; el encuentro con Jack Favell, quien prosigue con sus intenciones chantajistas (Hill no olvida poner siempre en boca de Favell el hipocorístico Max cuando este personaje quiere hablar de Maxim) y, sobre todo, la reaparición de la señora Danvers. Su llegada inopinada al nuevo hogar de los De Winter un día que la narradora se halla sola está trazada siguiendo la línea de la primera visita de Favell a Manderley; resulta desde luego bastante inverosímil que después de lo llovido la señora de Winter aún se apreste a ir a ver al ama de llaves a su nuevo lugar de trabajo; ésta le muestra entre otras reliquias un vestido de Rebeca, y rebrota el día en que hizo lo mismo en Manderley, enseñándole las habitaciones y objetos personales de la primera mujer de Maxim. Cuando un personaje de los que habitaban *Rebeca* ha muerto o han cambiado sus circunstancias, Hill crea incluso uno anafórico respecto a él para que desempeñe análogo papel: no se oculta que este es el caso de Bunty Butterley, sustituta de Beatrice tanto en su carácter (brusca y franca) como en su función (confidente de la protagonista). La señora Van Hopper habla a su gigoló en términos casi idénticos a los que dirigía a la protagonista cuando ésta era su subalterna.

Hacia el cierre de la novela la señora de Winter organiza por propia iniciativa en Cobbett's Brake una fiesta paralela al último baile de disfraces cele-

brado en Manderley (y si en éste se aludía a una invitada vestida de salmón, ahora se repara en una de rojo); el evento termina, igualmente, estropeado por la intervención de la señora Danvers, y tras ello Maxim, como en la ocasión anterior, discute con su esposa y desaparece. Se repite la tormenta nocturna y la constatación de sus destrozos; en este nuevo relato el cadáver que su cónyuge debe identificar será, en vez del de Rebeca, el del propio Maxim, que se ha estrellado con el coche.

Al estar ya aclarado el secreto que guardaba Maxim, el personaje pierde gran parte de su atracción misteriosa y la intriga su interés, por lo que, pese a los logros en la factura elocutiva, *La señora de Winter*, al igual que la heterodoxa *Heathcliff*, no posee más acicate para el lector que el reencuentro con viejos amigos de papel. En lo tocante a la muy superior *Ancho mar...* hay quienes, como Díaz Fernández, postulan factible su recepción autónoma; a tenor de sus características apuntadas y sin que ello vaya en demérito de la obra, creo que la recepción de esta reescritura, divorciada de su germen *Jane Eyre*, se tornaría *manqué* o al menos insatisfactoria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, A., «The Best Living English Novelist», *The New York Times Book Review*, 17-III-1974, 6-8.
- BRONTË, CH., *Jane Eyre*. Smith, M. (ed.). Oxford: Oxford University Press 1980.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. R., «Jean Rhys y *Wide Sargasso Sea*», *Atlantis* 12 (1990), 77-102.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. S., «La construcción del sujeto en la narrativa de Jean Rhys: *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark* y *Wide Sargasso Sea*», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* (1998), 177-193.
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos 1980 [1976].
- HAIRE-SARGEANT, L., *Heathcliff. The Sequel to Wuthering Heights*. Londres: Arrow 1993, [1992].
- HEILMAN, R. B., «Charlotte Brontë's "New" Gothic», en: Gregor, I. (ed.): *The Brontës: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice Hall 1970 [1958], 96-109.
- HILL, S., *Mrs de Winter*. Londres: Vintage Books 1999 [1993].
- , <[http://www.susan-hill.com/pages/books/the\\_books/mrs\\_de\\_winter.asp](http://www.susan-hill.com/pages/books/the_books/mrs_de_winter.asp)>
- HULME, P., «The Place of *Wide Sargasso Sea*», *Wasafiri* 20 (1994), 5-11.
- LEFEVERE, A., *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España 1997 [1992].

- MONTES DONCEL, R. E., «Elipsis no temporal: tipología en las literaturas europea y americana», en: VV. AA., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras 2000, 233-248.
- PLETT, H. F., «Intertextualities», en: *Intertextuality*. Berlín: Walter de Gruyter 1991, 3-29.
- RHYS, J., *Wide Sargasso Sea*. Smith, A. (ed.). Londres: Penguin Books 1997 [1966].
- RICARDOU, J., «Pour une théorie de la réécriture», *Poétique* 77 (1989), 3-15.