



**Las flores demasiado rojas.
Notas sobre la construcción de un paisaje impresionista en
Wide Sargasso Sea de Jean Rhys**

Natalia A. Accossano Pérez¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Río Negro
Naccos88@gmail.com

Resumen: En sus cartas al respecto de *Wide Sargasso Sea* (1966), Jean Rhys explica cómo había releído *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë y el personaje de Bertha había despertado su interés, al punto de proponerse reescribir su historia. En nuestro trabajo, sugerimos que es posible leer *Wide Sargasso Sea* como si su autora hubiera tomado el retrato unívoco de Bertha para descomponerlo en diferentes perspectivas, conformando una “novela impresionista”. Consideramos que Jean Rhys construye su obra a partir de la superposición de diferentes dimensiones: la observación de la tradición, la observación de la sociedad y del individuo sobre sí mismo, y la observación de la naturaleza. Las descripciones de paisajes presentes en la novela adhieren a los parámetros de representación de la pintura de paisaje, y así, participan de la serie literaria de la ékfrasis. Por lo tanto, al considerar estas descripciones como tales, las ponemos en el contexto de estudio de la teoría de la representación. Esto conlleva que ciertas implicaciones ideológicas, políticas y sociales presentes en los movimientos pictóricos podrían leerse también en las ékfrasis de Rhys.

Palabras clave: Ékfrasis – Paisaje – Impresionismo – Jean Rhys

Abstract: In her letters about *Wide Sargasso Sea* (1966), Jean Rhys explains how she was reading *Jane Eyre* (1847) by Charlotte Brontë and the character of Bertha interested her so deeply that she decided to write her story. This essay considers it possible to read *Wide Sargasso Sea* as if the authoress would had taken Bertha’s univocal portrait from *Jane Eyre* and decomposed it in different perspectives, a literary devise that we will call “impressionist”. Starting from this idea, we argue that Rhys reconstructs Bertha’s portrait using a superposition of different dimensions: the observation of tradition, the observation of society and of the subject on himself, and the observation of nature. The landscape descriptions presented in the novel are composed by resorting to the parameters for the representation of a landscape painting, and thus, becoming part of the literary series of ekphrasis. Therefore, if we consider Rhy’s descriptions as such, they should be studied in the context of theory of representation. This entails that certain ideological, political, and social implications that form these pictorial movements could also be read in Rhy’s descriptions.

Keywords: Ekphrasis – Landscape – Impressionism – Jean Rhys

¹ **Natalia A. Accossano Pérez** (1988) es licenciada en Letras de la Universidad Nacional de Río Negro, becaria doctoral del CONICET y doctoranda en Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Participa como becaria investigadora en el Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS) de la UNRN, dentro del campo de las relaciones interartísticas, las literaturas comparadas y los estudios en cultura visual.

En sus cartas al respecto de *Wide Sargasso Sea* (1966), Jean Rhys explica que, relejendo *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, el personaje de Bertha, la primera Sra. Rochester, le había despertado un particular interés. Así, se propone escribir su historia a partir de la novela victoriana de Brontë. La transposición, sin embargo, no resultaría lineal sino impresionista.

En nuestro trabajo, consideramos que es posible leer *Wide Sargasso Sea* como si Rhys hubiera tomado el retrato monumental y unívoco de Bertha para descomponerlo a través de diferentes perspectivas. Rosa M. García Rayego sostiene que esta multiplicidad de puntos de vista constituye el estilo de escritura particular de la autora, en cuya narrativa el mismo hecho, el mismo personaje, es mirado desde diferentes enfoques, muchas veces contradictorios entre sí (52). En este artículo no se hace ninguna mención al respecto, pero nosotros, siguiendo la definición dada por Ford Madox Ford, llamamos a este recurso “impresionista” (“On Impressionism” 167).

Tomando esta idea como base, sostenemos que Rhys reconstruye el retrato de Bertha a partir de la superposición de observaciones críticas sobre diferentes dimensiones. En primer lugar, distinguimos la observación de la tradición, comprobable en la relación intertextual entre esta novela y la de Brontë. En segundo lugar, la observación de la sociedad y del individuo sobre sí mismo, que invita a considerar las distintas miradas sobre la protagonista reunidas en la obra; miradas que, a su vez, representan las perspectivas de los distintos estratos que conforman la sociedad jamaicana del siglo XIX. Finalmente, la observación de la naturaleza, donde nos detendremos en las descripciones del paisaje caribeño que son presentadas en la novela como un equivalente de la protagonista y que dejarían de representar el mero entorno de la acción para constituirse en una presencia que podría considerarse como un personaje más de la trama.²

Las descripciones de los paisajes presentes en la novela se constituyen al modo de una obra de arte, es decir, adhiriendo a los parámetros de representación de la pintura de un paisaje, y de esta forma, participan de la serie literaria de la

² Al respecto, ver el ensayo de Raffaella Antinucci “Jean Rhys and the Duplicity of Landscape” consignado en bibliografía.

écfrasis. Al considerar las descripciones de Rhys como tales, las ponemos en el contexto de estudio de la teoría de la representación. Esto conlleva que las écfrasis de paisajes presentes en la novela, no sólo se adscriben en una estética impresionista o incluso abstracta, sino que ciertas implicaciones ideológicas y sociales presentes en la conformación de estos movimientos pictóricos podrían leerse también en las descripciones de Rhys.

La novela como un paisaje impresionista

En 1914, el crítico y novelista inglés Ford Madox Ford publicó en la revista *Poetry and Drama* un ensayo titulado “*On impressionism*”, que él mismo describió como “*a working guide to impressionism as a literary method*” (167). Así, Ford comienza por decir que lo característico del autor impresionista es brindar sus visiones personales de la realidad y esperar que el lector llegue a sus propias conclusiones. En este aspecto, la pintura y la escritura impresionista compartirían la intención de presentar la naturaleza a través de la subjetividad del artista, pero no en el sentido romántico, en el que ésta es reflejo de su interioridad, sino que el énfasis está puesto en el modo en que el artista la percibe, en un esfuerzo por causar esta misma impresión a su lector/espectador.

Para Ford Madox Ford, el autor impresionista debe ser capaz de generar una imagen sinestésica en la que las descripciones visuales se mezclen con las sonoras u olfativas, pero también, y principalmente, debe poder crear una impresión en la que aparezcan diversos lugares, personas o emociones, simultáneamente. Porque, se pregunta Ford, ¿uno no recuerda intensamente un lugar estando en otro, o acaso sus pensamientos no se atan a una persona diferente de aquella con la que se está hablando? (“*On Impressionism*” 173).

I suppose that Impressionism exists to render those queer effects of real life that are like so many views seen through bright glass –through glass so bright that whilst you perceive through it a landscape or a backyard, you are aware that, on its surface, it reflects a face of a person behind you. For the whole life is really like that; we are almost always in one place with our minds somewhere quite other (174).

A partir de esta bella metáfora, Ford sostiene que la escritura impresionista debe constituir una “ilusión de la realidad” (“*On Impressionism; Second Article*”

323), en la que las descripciones y los diálogos se mezclen con las percepciones sensitivas, las emociones y los pensamientos del narrador. Como los colores que se aplican puros en las telas de la pintura impresionista se matizan al observarlas desde cierta distancia, en este caos aparente el lector descubrirá, al llegar a las últimas líneas, el rastro de la trama maestra, la imagen del tapiz, “a picture should come out of its frame and seize the spectator” (328).

Por otro lado, Bernard Vouilloux llama la atención sobre un aspecto del impresionismo literario que trascendería la mera descripción de recursos estilísticos y que vincularía a la pintura y la escritura en un movimiento mayor, del orden de la percepción y la representación. Este autor explica que, mientras que la semejanza es un fenómeno de la percepción (cuya fórmula sería “es como”), la representación es un fenómeno de la lógica (y su fórmula sería “vale por”). Una imagen podría definirse como una “representación semejante a”, es decir que, a pesar de su formato (literario, escultórico o pictórico), cumple siempre su función de estar en el lugar de algo ausente a lo que se asemeja, dentro de ciertos parámetros convencionales de figuración (“Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification” web).

De esta forma, al haberse comprendido durante mucho tiempo que los parámetros de representación clásicos (concebidos y estipulados en el Renacimiento) eran el modo en que “las cosas son”, no es extraño que la crisis de estos parámetros, ocurrida en el siglo XIX, llevara a la reflexión acerca del modo en que se percibe la realidad. El impresionismo, por lo tanto, deja de ser un fenómeno meramente estilístico, un conjunto de técnicas para crear imágenes, y pasa a ser la crítica de la realidad desde el arte. Es decir, en su ruptura de los parámetros de representación que se concebían como la forma de lo real, muestra cómo la percepción se encuentra condicionada por convenciones figurativas.

Esta cualidad rupturista del impresionismo explicaría el énfasis que diversos críticos y artistas hacen en la impresión inmediata de la naturaleza, sin que la medie ninguna reflexión del pensamiento ni convención artística, lo que la vuelve una expresión “pura” de la subjetividad del artista. En esta corriente del pensamiento, sostiene Lucrecia Radyk, podrían vincularse conceptos como el de “oeil naturel” de Jules Laforgue y el “innocent eye” de John Ruskin, y a críticos

como Roger Fry y a los mencionados Ford Madox Ford y Joseph Conrad, si se considera el giro que, a partir de este movimiento, se operaría hacia “el valor de las apariencias como percepción de una subjetividad” (13).

Jean Rhys es considerada una escritora integrante del impresionismo literario y, en la bella prosa de *Wide Sargasso Sea*, es posible recuperar diversos fragmentos que sirven como ejemplo de las técnicas estilísticas detalladas anteriormente. Así, nos encontramos con un especial detenimiento en el tratamiento de la luz y el color en las descripciones de los espacios, constatándose una marcada diferencia en estos aspectos entre las primeras dos partes de la novela, que transcurren en el Caribe, y la tercera, en la que Antoinette está encerrada en Thornfield Hall:

I could not sleep, but I wasn't quite awake as I lay in the shade looking at the pool –deep and dark green under the trees, brown-green if it had rained, but a bright sparkling green in the sun. The water was so clear that you could see the pebbles at the bottom of the shallow part. Blue and white and striped red. Very pretty (Rhys 20).

Then I open the door and walk into their world. It is, as I always knew, made of cardboard. I have seen it before somewhere, this cardboard world where everything is coloured brown or dark red or yellow that has no light in it (148).

En *Wide Sargasso Sea* abundan las descripciones sinestésicas, en las que los elementos presentes coexisten con recuerdos y despiertan cadenas de pensamientos en los personajes. En la cita a continuación, se mezclan las potentes imágenes sensoriales con los pensamientos de la protagonista y los diálogos son recordados sólo fragmentariamente:

But we could not move for they pressed too close round us. Some of them were laughing and waving sticks, some of the ones at the back were carrying flambeaux and it was light as day. Aunt Cora held my hand very tightly and her lips moved but I could not hear because of the noise. And I was afraid, because I knew that the ones who laughed would be the worst. I shut my eyes and waited. Mr. Mason stopped swearing and began to pray in a loud pious voice. The prayer ended, “May Almighty God defend us” (Rhys 35-36).

Además, conflictos fundamentales de la trama de la novela son presentados sin ser resueltos, lo que deja a la subjetividad del lector arribar a sus propias

conclusiones. En efecto, en la última parte de la obra, Antoinette se pregunta: “why I have been brought here. For what reason? There must be a reason. What is it that I must do? [...] Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I?” (Rhys 146-147). Ella no tiene la respuesta, pero los lectores, a partir de lo leído en esta novela y en *Jane Eyre*, pueden aventurar una; aunque la abundante bibliografía crítica que aborda estos conflictos en *Wide Sargasso Sea* (la razón del odio irracional de Rochester y la identidad de Antoinette), advierte que hay más de una solución posible.

El retrato de Bertha, fragmentado como el reflejo en un espejo roto

Si pensamos en la novela completa, tal vez podríamos constatar en qué medida este “impresionismo como método de escritura” (Ford “On Impressionism” 167) se pone en función de discutir con un modo de percibir y representar la realidad, tal como lo sostiene Bernard Vouilloux en su ensayo antes citado. Así, *Wide Sargasso Sea* se construye a partir de la novela de Brontë con el fin de disputar la supuesta locura de Bertha desde esta técnica de escritura, al mismo tiempo que los fuertes estereotipos de lo femenino y lo colonial presentes en esta novela son puestos en entredicho. De esta forma, podría entenderse que Rhys toma el retrato unívoco que se hace de Bertha en *Jane Eyre* y lo re-escibe en clave impresionista, fragmentándolo en varias perspectivas diferentes, que lo relativizan sin llegar a negarlo completamente: la impresión que Jane transmite sobre Bertha/Antoinette es sólo una de las muchas posibles, porque el modo de representar la realidad en el arte se vuelve la expresión de una subjetividad.

En la novela de Brontë, el Sr. Rochester relata la historia de su primer matrimonio de la siguiente manera: “Bertha Mason is mad; and she came from a mad family; -idiots and maniacs through three generations! Her mother, the Creole, was both a mad woman and a drunkard!- as I found out after I had wed the daughter: for they were silent on family secrets before” (Brontë 295). En estas líneas podemos encontrar una suerte de resumen de la trama de *Wide Sargasso Sea*. La transposición realizada por Rhys no modifica en ningún momento la historia de *Jane Eyre*. Un poco más adelante, Jane describe a Bertha:

In the deep shade, at the further end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face (Brontë 296).

En estas dos últimas citas se presenta por primera vez el retrato de Bertha. Cuando Rhys lo retoma, la imagen deshumanizada que dicho retrato encarnaba en un principio se descompone y relativiza. Tal como sostiene Todd K. Bender (49), éste es un recurso habitual de la narrativa de Rhys, en cuyas obras siempre se presenta un contundente estereotipo de lo femenino para luego interrogarlo mediante el recurso del *doppelgänger*; es decir, brindando una voz interna que plantee la contraposición entre el discurso aceptado socialmente y otro subjetivo y contradictorio. Sin embargo, en la novela analizada, este recurso es llevado a un nuevo grado de complejidad: ya no nos encontramos solamente con las voces opuestas de los dobles, sino con las impresiones de diversos personajes, pertenecientes a diferentes estratos sociales, con imágenes más o menos parecidas a la primera Bertha, que funcionan como un reflejo contradictorio de la voz interna de la protagonista.

Con esto, entramos en el segundo punto que nos interesa observar. A lo largo de la novela, la voz de la conciencia de la protagonista, que narra dos de las tres partes de la historia, se contrapone con la de cuatro *doppelgänger*: el primer doble es su madre, Annette, que funciona como un presagio, una imagen de su futuro. Como ella, es una mujer criolla, de clase alta pero venida a menos, y extranjera: “The Jamaica ladies had never approved of my mother, [...] She was my father's second wife, far too young for him they thought, and worse still, a Martinique girl” (Rhys 15). Más adelante, Annette se casará con un caballero inglés, quien, luego del incendio de la casa, supondrá que se volvió loca y la obligará a terminar sus días encerrada, como sucede con Antoinette.

El segundo doble es Tia, su única amiga de la infancia: una joven negra, hija de una antigua esclava, con la que Antoinette jugaba en la parte silvestre del poblado, hasta que una vez discutieron. Entonces, Tia le dijo lo que toda la comunidad de libertos pensaba de ella:

That's not what she hear, she said. She hear all we poor like beggar. We ate salt fish – no money for fresh fish. That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain. Plenty white people in Jamaica. Real white people, they got gold money. They didn't look at us, nobody see them come near us. Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger (Rhys 21).

Cuando la turba prende fuego su casa, Antoinette ve a Tia entre la multitud y corre hacia ella, pero su amiga le responde arrojándole una piedra a la cara:

Then, not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass (Rhys 38).

La tercera impresión que se contrapone como un doble con la protagonista es la de las damas de la clase alta caribeña, a quienes escucha conversar una tarde en que habían ido a visitar a su madre, cuando ella ya estaba comprometida con el caballero inglés:

I had heard what all these smooth smiling people said about her [su madre] when she was not listening and they did not guess I was. Hiding from them in the garden when they visited Coulibri, I listened. “[...] As for those children – the boy an idiot kept out of sight and mind and the girl going on the same way in my opinion – a lowering expression” (Rhys 25; énfasis en el original).

Vemos así cómo la imagen de Bertha recuperada del texto de *Jane Eyre* se fragmenta al ser transpuesta en clave impresionista, aunque sin escapar a esa mirada reprobatoria de la sociedad, que ve en Antoinette algo que los lectores no advierten, porque siempre se les presenta la voz de la protagonista en primera persona:

There is no looking-glass here and I don't know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us –hard, cold and misted over my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (Rhys 147).

Antoinette no puede reconocerse completamente en su reflejo, como nosotros los lectores no podemos reconocerla completamente en la imagen que los otros discursos presentes en la novela construyen de ella, hay un cristal frío y duro entre ambas. En la parte final de la novela, cuando lleva ya muchos años encerrada en Thornfield Hall, Antoinette se encuentra en sueños con su doble final: Bertha.

I went into the hall again with the tall candle in my hand. It was then that I saw her –the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her. I dropped the candle I was carrying and it caught the end of a tablecloth and I saw flames shoot up. As I ran or perhaps floated or flew I called help me Christophine help me and looking behind me I saw that I had been helped. There was a wall of fire protecting me [...] (Rhys 154).

Gayatri Spivak (249) destaca especialmente este fragmento en su estudio sobre la novela. En su lectura, la Antoinette de Rhys no puede reconocerse en la Bertha de Brontë, no puede admitir que ese fantasma que ronda la mansión sea ella misma, porque la fractura identitaria causada por el imperialismo se encuentra entre ambas. Según la autora, es en su último sueño (el sueño sobre el incendio) cuando ella finalmente logra esta identificación y entonces comprende “why I was brought here and what I have to do” (Rhys 155-156): el rol que Antoinette tiene que jugar en Thornfield Hall es prender fuego la casa y suicidarse en un rapto de venganza y locura; debe interpretar el sacrificio de la casi inhumana criolla para que Jane pueda convertirse en la heroína feminista, “At least Rhys sees to it that the woman from the colonies is not sacrificed as an insane animal for her sister's consolidation” (Spivak 251).

Sin embargo, no podemos estar completamente de acuerdo con esta interpretación. Desde nuestra perspectiva, Antoinette ve a Bertha en su sueño, pero no la reconoce como su reflejo; más aún, para huir de ella levanta una pared de fuego entre ambas. La protagonista de Rhys nunca se identifica como la Bertha de Brontë. Tampoco se sacrifica, ya que en *Wide Sargasso Sea* el incendio sólo ocurre en un sueño, en cual salta del techo de Thornfield a la fuente de agua clara en la que jugaba de niña, en Jamaica. Por eso, siguiendo el estudio de Jan Curtis (196), no podemos interpretar esto como un sacrificio sino como una liberación,

onírica y fantástica, pero una liberación de la incompreensión, el encierro y el silencio al que fuera sometida durante quince años. Antoinette se despierta de su sueño sabiendo qué hacer y el libro termina, la muerte realista es para desquiciada Bertha, finalmente, en *Jane Eyre*. Lo que Rhys parece decir, al descomponer el retrato de “la loca del ático” en varias miradas diferentes y contraponerlas a la voz interior de esta mujer, es que más allá de todo lo que los demás digan sobre ella “There is always the other side, always” (Rhys 106).

Dejamos en último lugar las impresiones del Sr. Rochester (una voz sin nombre en la novela de Rhys), dado que éstas son sin duda las más complejas y las que, además, nos conducen al último punto de este trabajo: el paisaje.

Écfrasis: vínculos e interrelaciones entre las artes hermanas

En el inicio de este trabajo, aseguramos que las descripciones de paisajes presentes en la novela de Rhys podrían considerarse como manifestaciones de la écfrasis, es decir, según una de sus definiciones contemporáneas, una representación textual de una representación visual (Mitchell 2). Nos interesa recuperar este concepto porque se recubre de fundamental importancia respecto a los vínculos e interrelaciones entre las artes, lo que constituye el foco de nuestro estudio.

Las primeras conceptualizaciones de la écfrasis surgen en la retórica clásica, donde se la explica como una vívida descripción que el orador presenta ante una audiencia para conmoverla. Hermógenes la define como “una composición que expone en detalle de una manera manifiesta [...] y que presenta ante los ojos el objeto mostrado” (Teón, Hermógenes y Aftonio 195). En este momento inicial no había un referente específico que determinara si un texto pertenecía o no a la serie de la écfrasis (que no se consideraba tanto un género como una técnica) y las mismas podían ser descripciones tanto de obras de arte como de lugares, personas o situaciones. Su característica definitoria residía entonces en la cualidad de la *enárgeia*, es decir, el efecto estético consistente en formar a partir de palabras una imagen tan vívida que pudiera percibirse con los ojos de la mente.

Sin embargo, en sus definiciones contemporáneas, la *écfrasis* denomina a una serie literaria particular: los versos o fragmentos de prosa que describen con palabras una obra de arte visual. Ana Lía Gabrieloni (85) identifica en las sucesivas manifestaciones artísticas y definiciones teóricas de la *écfrasis* el modo de reconstruir la historia de las interrelaciones entre las artes pictóricas y literarias desde la Antigüedad Clásica hasta la actualidad. Esto se debe a que los textos reunidos en esta serie, donde un arte se expresa a través del otro, pueden considerarse documentos históricos de los diversos modos de representar que se sucedieron en el tiempo.

En las discusiones sobre la *écfrasis* que se dieron durante la década de los noventa, se buscó una definición amplia que dé cuenta de este carácter documental. Esta idea se sostiene en que al compilar los textos *ecfrásticos* pertenecientes a un período histórico determinado, puede descifrarse en qué consistían sus sistemas de representación, de modo tal que se trasciende el campo de lo meramente estético para entrar en el más amplio de las prácticas culturales (Klarer 5).

Con esto nos referimos a que, si se tiene en cuenta el aspecto retórico de la *écfrasis* (el que permite “hablar por los cuadros” (Heffernan 19), su filiación a la *enárgeia* y su facultad de traducir una representación visual mediante la interpretación subjetiva de quien la observa (lo que Michael Riffaterre llama la “ilusión de la *écfrasis*”), entonces, estaríamos frente a una forma de experiencia cultural: la aprehensión de las imágenes y su recreación mediada por los parámetros culturales que determinan nuestras formas de representar. Es lo que E. P. Schneck (55) explica como una forma de percepción que permite leer las imágenes como si fueran textos y los textos como si fueran imágenes.

Finalmente, si se piensa a la *écfrasis* como una práctica cultural, es necesario salir de sus connotaciones estéticas para considerar otras de carácter histórico, político e ideológico. Mitchell (*Ekphrasis and the Other* 10) sostiene que toda *écfrasis* implica una relación de poder en la que lo textual, considerado una práctica más expansiva asociada a la sucesión temporal y lo masculino, ejerce una dominación sobre “lo otro” que implica la representación espacial de lo pictórico, asociado a lo femenino.

El relato breve *The Yellow Wall-paper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman es un ejemplo de cómo la écfrasis puede cargarse de sentidos políticos e ideológicos. En este cuento, una mujer cuyo cuadro depresivo (o, más bien, sus responsables masculinos) la obliga a permanecer encerrada en una habitación, no encuentra nada más que hacer que mirar el papel amarillo que recubre las paredes. En su confinamiento, ella descubre en el diseño abstracto del empapelado una obsesión torturante.

En un principio, la llegada a la casa de campo donde pasaría el período de su “cura de descanso” la había entusiasmado, porque se trataba de un hermoso lugar. Especialmente, le gustaba el jardín, y en los primeros apartados del relato las écfrasis amenazantes del papel tapiz se entremezclan con otras pacíficas del jardín que puede ver por la ventana. Sin embargo, conforme pasan las semanas, el papel empieza a recubrirlo todo con su diseño abstracto, que se metamorfosea con la luz. La última de las formas que adquiere, luego de tres meses de encierro, representa a una mujer (o varias mujeres) prisioneras detrás del patrón:

The front pattern does move -and no wonder! The woman behind shakes it!

Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast, and her crawling shakes it all over.

Then in the very bright spots she keeps still, and in the very shady spots she just takes hold of the bars and shakes them hard.

And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern -it strangles so; I think that is why it has so many heads.

They get through, and then the pattern strangles them off and turns them upside down, and makes their eyes white! (Perkins Gilman 666).

Finalmente, el papel lo recubre todo y las mujeres se arrastran por todos lados; como ella misma, que gatea animalizada y arranca finalmente el maldito papel, “so you can't put me back!” (669).

En un ensayo publicado unos años después y titulado “*Why I Wrote The Yellow Wall-paper?*” (1913), la autora explica que escribió el relato a partir de una experiencia que sufrió cuando un conocido médico le prescribió “no tener más de dos horas de trabajo intelectual al día” y “jamás tocar un bolígrafo, un pincel o un lápiz en lo que le quedara de vida” (669). Tras superar este tratamiento que la

arrastró a los límites de la locura, Perkins Gilman escribió el relato y se lo envió al terapeuta con la nota: “It was not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy, and it worked” (670).

Este ejemplo no es casual, ya que la figura de esta mujer enloquecida y encerrada fuera de la sociedad (o que enloquece tras ser encerrada) responde al motivo literario de “la loca del ático”, tal como las dos obras a cuyo estudio se dedica este trabajo. La protagonista de *Wide Sargasso Sea*, Antoinette, también descubre la figura de su madre en el papel tapiz de su habitación; incluso, en la parte de la novela en la que ya se encuentra en el ático, se recupera esta contraposición entre el paisaje de un jardín inglés y estas figuras móviles que se aparecen en el tapiz:

The dressing-room is very small, the room next to this one is hung with tapestry. Looking at the tapestry one day I recognized my mother dressed in an evening gown but with bare feet. She looked away from me, over my head just as she used to do (Rhys 147).

That afternoon we went to England. There was grass and olive-green water and tall trees looking into the water. This, I thought, is England. If I could be there could be well again and the sound in my head would stop (150).

Este ejemplo no es casual porque, como sostiene Gabrieloni,

Las imágenes visuales del texto son imágenes de la locura y, por lo tanto, la retórica de las éfrasis que hallamos en el texto de Gilman [...] adquieren una significación metarreferencial. En ambos casos, forman parte de una retórica de la alteridad, puesto que en ellas irrumpe la visión de las autoras sobre la condición de las mujeres. Es en este sentido que son constitutivas, más que descriptivas, de la expresión de esta condición [...] (106-107).

En el caso de Brontë, ella toma la voz de Jane, su protagonista femenina (y profundamente autorreferencial), para retratar la realidad de las mujeres de clase media en el siglo XIX y manifestarse en una temprana lucha por su independencia económica, pero también espiritual (Jane no quiere casarse con Saint John para no perder su “mundo interior”) en una sociedad que podía despojarlas incluso de su cordura. Jean Rhys, como Perkins Gilman, tomó conscientemente la voz de la otredad (de la femineidad y la demencia), con el objetivo de reivindicar, mediante

la constitución de esta perspectiva otra, el lugar de la mujer criolla en la sociedad contemporánea. No ha de ser casual, tampoco, que las tres recurrieran a la écfrasis para representar esa perspectiva.

Las descripciones de paisajes sobre las que desarrollaremos nuestro estudio forman parte de estas imágenes constitutivas de la femineidad, en el sentido en que son representativas de la percepción y aprehensión del paisaje de dos escritoras que, a su vez, son representantes de dos cánones literarios diferentes: el de la literatura victoriana y el de la literatura postcolonial caribeña. Cómo perciben y representan el paisaje y con qué fin, son las preguntas a las que intentaremos responder en el próximo apartado.

La impresión del paisaje

En este trabajo, siguiendo los estudios de diversos especialistas al respecto,³ consideramos al paisaje como una entidad doble, que aúna una realidad material con otra de carácter simbólico. Este concepto refiere una forma de apreciar la naturaleza estéticamente, que implica una determinada relación entre la subjetividad y el medio natural: el paisaje, sostiene Rafael Milani “es un producto de la naturaleza, del hacer, del percibir, del representar” (15). A partir de la cita anterior, no es exagerado afirmar que las imágenes de la naturaleza contempladas como paisaje son objeto de una apreciación comparable a la que provocan las obras de arte; es decir, la mediación cultural de la mirada les otorga a los espacios naturales el mismo valor estético que a una obra de arte, el espectador de un paisaje natural lo aprecia según su correspondencia con los cánones de representación de la pintura de paisajes que le es contemporánea.

Sin embargo, no es tan sencillo plantear la existencia de las “écfrasis de paisajes”. Esto se debe a que las conceptualizaciones de la écfrasis propias del final del siglo XX se focalizaron en su cualidad de doble mimesis, es decir, de conformar la representación de una representación. Los paisajes naturales, en contraposición

3 Berque, A. “En el origen del paisaje”. *Revista de Occidente* N°189 (1997): 7-21; Clark, K. *Landscape into Art*. London: John Murray, 1952; Gombrich, E. H. *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate, 2000; Milani, R. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015; Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007; Simmel, G. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986.

a la pintura de paisaje, no podrían catalogarse como “representaciones” y, por lo tanto, sus descripciones literarias no entrarían en esta serie. Al respecto, podríamos exponer lo antes desarrollado, acerca de cómo la apreciación estética de la naturaleza como paisaje implica una mediación cultural vinculada con las representaciones artísticas. Sin embargo, a los fines de este trabajo, nos resulta más fructífero recuperar la tradición de écfrasis de lugares que desarrolla Janice Hewlett Koelb (*The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*).

En este libro, la autora retoma las primeras definiciones de la écfrasis, pertenecientes a la retórica clásica, en las que sus características definitorias eran la “claridad” (*saphéneia*) y la “viveza” (*enárgeia*) y no su referencia a las obras de arte. De este modo, Hewlett Koelb recupera una tradición ecfástica de descripción de lugares en la poesía y la novela europeas, desde Homero hasta el Romanticismo inglés. Una de las principales características de estas descripciones era el estar imbuidos de significados humanos y profundamente vinculados con el ser que los habita.

Las écfrasis de lugares de las que nos ocuparemos a continuación refieren a dos jardines. En *Jane Eyre*, se presenta la descripción de un jardín (la huerta cerrada de Thornfield Hall) como equivalente del Jardín del Edén, el lugar paradisiaco donde el primer hombre y la primera mujer viven en paz, aunque también donde se concreta el Pecado Original, ocasionando la expulsión del hombre del Jardín.

I went apart into the orchard. No nook in the grounds more sheltered and more Eden-like; it was full of trees, it bloomed with flowers: a very high wall shut it out from the court on one side; on the other, a beech avenue screened it from the lawn. At the bottom was a sunk fence, its sole separation from lonely fields: a winding walk, bordered with laurels and terminating in a giant horse-chestnut, circled at the base by a seat, led down to the fence. Here one could wander unseen. While such honey-dew fell, such silence reigned, such gloaming gathered, I felt as if I could haunt such shade for ever; but in treading the flower and fruit parterres at the upper part of the inclosure, enticed there by the light the now rising moon cast on this more open quarter, my step is stayed – not by sound, not by sight, but once more by a warning fragrance (Brontë 250-251).

El jardín de Thornfield es percibido por Jane como un *locus amoenus*, pero también como el jardín medieval, el *hortus conclusus*, cuyas paredes amuralladas separaban al jardín protegido del exterior amenazante, brindando refugio. Nos interesa especialmente esta descripción del jardín porque, unas páginas antes de la última cita, el mismo Rochester había dicho acerca del jardín: “‘Now here’ (he pointed to the leafy inclosure we had entered) ‘all is real, sweet, and pure’” (Brontë 217).

En *Jane Eyre*, Rochester es presentado como un hombre taciturno que suele rehuir los compromisos de la vida en sociedad, lo que lo lleva a buscar refugio en el jardín en contraposición a los lujos de la mansión familiar. Éste es el paisaje que Rochester transita, en el que se siente seguro y feliz, es el paisaje del jardín inglés, donde la acción del hombre tiene un papel fundamental. Además, esta écfrasis se compone ordenadamente: sabemos qué hay a un lado, al otro y al fondo, sobre el horizonte; el sendero rodeado de árboles, que culmina en el gigantesco roble, nos muestra un punto de fuga que fija una perspectiva única: la de Jane. No nos parece errado afirmar que esta descripción se corresponde con los parámetros de representación del jardín pintoresco inglés, de fundamental importancia en la apreciación del paisaje durante los siglos XVIII y XIX.

En *Wide Sargasso Sea* también encontramos una écfrasis referente a un jardín: el de la infancia de la protagonista en Coulibri, donde, como Rochester, encuentra refugio y soledad frente a una sociedad que la rechaza. Sin embargo, el jardín de Antoinette, aunque con reminiscencias bíblicas, no se parece al *hortus conclusus* de Jane, porque es un jardín salvaje:

Our garden was large and beautiful as that garden in the Bible – the tree of life grew there. But it had gone wild. The paths were overgrown and a smell of dead flowers mixed with the fresh living smell. Underneath the tree ferns, tall as forest tree ferns, the light was green. Orchids flourished out of reach or for some reason not to be touched. One was snaky looking, another like an octopus with long thin brown tentacles bare of leaves hanging from a twisted root. Twice a year the octopus orchid flowered – then not an inch of tentacle showed. It was a bell-shaped mass of white, mauve, deep purples, wonderful to see. The scent was very sweet and strong. I never went near it (Rhys 16-17).

La composición de esta écfrasis no es ordenada como la de Brontë: no sabemos qué está a un lado o al otro, no hay horizonte y los senderos ya no existen. Todo se difumina bajo la luz verde. Este había sido el jardín de una casa colonial, pero, tras la emancipación de los esclavos y la muerte del padre de Antoinette, la familia cayó en la pobreza, rechazada por los criollos ricos tanto como por los negros libertos, y el jardín se volvió salvaje. Durante estos años, la protagonista no puede más que buscar refugio en la naturaleza:

I took another road, past the old sugar works and the water wheel that had not turned for years. I went to parts of Coulibri that I had not seen, where there was no road, no path, no track. And if the razor grass cut my legs and arms I would think 'It's better than people.' Black ants or red ones, tall nests swarming with white ants, rain that soaked me to the skin –once I saw a snake. All better than people (Rhys 24).

La naturaleza es percibida como un lugar seguro por Antoinette, tal como le ocurre al Sr. Rochester y a la misma Jane, cuando, en el momento más dramático de la novela, huye de la mansión y busca cobijo en los páramos. Sin embargo, incluso este paisaje desolado es descrito por Charlotte Brontë en términos positivos y Jane llama “madre” a la naturaleza que la recibe en su seno cuando la sociedad la abandona a su muerte.⁴ En *Wide Sargasso Sea*, en cambio, y aún si Antoinette la prefiere a las personas, no es posible encontrar en sus écfrasis un lugar idílico.

Raffaella Antinucci sostiene que la novela de Rhys se compone a partir de escenas paralelas (273-274). Así, como Antoinette se interna en la naturaleza sin caminos para refugiarse en momentos de gran angustia, Rochester (en la segunda parte de la novela, que es relatada por él mismo en primera persona) se interna en los bosques de Granbois, siguiendo un camino abandonado, en un momento de crisis.

⁴ “I touched the heath: it was dry, and yet warm with the heat of the summer-day. I looked at the sky; it was pure: a kindly star twinkled just above the chasm ridge. The dew fell, but with propitious softness; no breeze whispered. Nature seemed to me benign and good; I thought she loved me, outcast as I was; and I, who from man could anticipate only mistrust, rejection, insult, clung to her with filial fondness. To-night, at least, I would be her guest –as I was her child: my mother would lodge me without money and without price” (Brontë 327).

I stood still, so sure I was being watched that I looked over my shoulder. Nothing but the trees and the green light under the trees. A track was just visible and I went on, glancing from side to side and sometimes quickly behind me. This was why I stubbed my foot on a stone and nearly fell. The stone I had tripped on was not a boulder but part of a paved road. There had been a paved road through this forest. The track led to a large clear space. Here were the ruins of a stone house and round the ruins rose trees that had grown to an incredible height. At the back of the ruins a wild orange tree covered with fruit, the leaves a dark green. A beautiful place. And calm – so calm that it seemed foolish to think or plan. What had I to think about and how could I plan? Under the orange tree I noticed little bunches of flowers tied with grass (Rhys 86-87).

En el bosque de Granbois, Rochester pierde la orientación y es víctima de un sentimiento de paranoia que lo conduce a sentirse amenazado por los árboles. Sólo al llegar a las ruinas encuentra un lugar de tranquilidad, un refugio, como el *locus amoenus*.

La écfrasis de este pasaje (las ruinas en el claro del bosque) se compone de forma similar a la del jardín de Thornfield: los elementos se localizan en un espacio delimitado, el color y la luz no tienen tanta importancia (ya no hay luz verde) y la paz reemplaza al temor y la amenaza. Es un paisaje que podría asociarse a las ruinas pintadas por Caspar Friedrich, el artista romántico. Además, es posible relacionar la calma que siente Rochester en el claro con el peso que tiene la historia en el paisaje europeo, ya que “Es conocida la habilidad típicamente inglesa para saber mirar el paisaje a través de sus asociaciones con el pasado y para saber evaluar los lugares en función de sus conexiones con la historia. [...] El paisaje es aquí concebido como una vieja antigüedad, incluso como un elemento fundamental de la anglicidad [...]” (Nogué 13).

Las ruinas de una casa de piedra atesoran necesariamente una historia europea. Sin embargo, cuando Rochester logra salir del bosque y pregunta a Baptiste, su mayordomo negro, acerca del camino y las ruinas, se niega que existan tales cosas. Para Rochester, el paisaje en el que se encuentra destruye la historia del hombre europeo y las personas que lo habitan no se preocupan por recuperarla. La relación con su esposa criolla, a la que despoja de su independencia económica, su nombre y, finalmente, recluye fuera de la sociedad, reduciéndola a la animalidad, es un mensaje que se cierne al modo de las profecías sobre *Wide Sargasso Sea*.

Después de todo, del mismo modo en que la historia de las ruinas se pierde al ser devorada por el bosque, la historia de Bertha/Antoinette es ocultada por el mismo Rochester.

Así, como sostiene Antoinette en la novela: “There is always the other side, always” (Rhys 106). En este caso, las ofrendas de frutas y flores que Rochester encuentra en las ruinas presenta ese “other side”, pero Baptiste no da explicaciones a Rochester al respecto, como Rhys no las da a los lectores. La historia europea, textualizada e intrínsecamente relacionada con el paisaje, fue devorada por el bosque, pero las ruinas fueron aprehendidas por otro tipo de manifestación cultural relacionada con el espacio. Sin embargo, esa manifestación es ocultada sistemáticamente a Rochester por todos los habitantes de Granbois. El otro lado permanece subyacente, presente pero nunca explicado, como la historia de Bertha permanece oculta en *Jane Eyre* y se pierde en la medida en que sólo llega a conocerse la versión de Rochester: “I too can wait” se dice a sí mismo en la novela, “—for the day when she is only a memory to be avoided, locked away, and like all memories a legend. Or a lie” (Rhys 112).

De esta forma, se presenta en la novela la conflictiva contraposición entre el paisaje textualizado por la historia y el paisaje concebido por una cultura sin tal subordinación a la letra escrita. Además, a lo largo de este capítulo, Rochester construye una identificación cada vez más inmediata entre el paisaje amenazante, excesivo y sin historia, y Antoinette (cuyo pasado oculto juega un papel fundamental en la crisis de su matrimonio).

And I hate the place.

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness (Rhys 141).

En este capítulo de la novela, la voz de Rochester termina imponiéndose con tanta fuerza que pareciera ahogar todas las demás, puesto que finalmente es su voluntad la que se impone sobre su esposa, arrastrándola al silencio. No es extraño, por lo tanto, que algunos trabajos sobre la novela identifiquen esta premisa del personaje con la intención de la novela completa. Sin embargo, como se mencionó

anteriormente, *Wide Sargasso Sea* se construye a partir de la contraposición de diferentes perspectivas fragmentarias y subjetivas. De este modo, la propia Antoinette se opone a la identificación que su marido establece entre ella y el paisaje, ya que, para ella, representa algo distinto:

But the feeling of something unknown and hostile was very strong. “I feel very much a stranger here,” I said. “I feel that the place is my enemy and on your side” “You are quite mistaken”, she said. “It is not for you and not for me. It has nothing to do with either of us. That is why you are afraid of it, because it is something else. I found that out long ago when I was a child. I love it because I had nothing else to love, but it is as indifferent as this God you call so often (Rhys 107).

Si Rochester percibe al paisaje y a Antoinette como parte de la misma entidad y su relación con ambos es un reflejo, para ella la realidad es diferente. Si cuando era niña, buscaba refugio en la naturaleza salvaje, e incluso la lluvia, los espinos y las serpientes eran mejores que las personas, eso no quiere decir que fueran parte de ella misma, sino de algo más. Por el contrario, así como Rochester traza un vínculo entre el paisaje y Antoinette, ella lo hace entre el paisaje y una divinidad.

Conclusiones: el alma del paisaje

Raffaella Antinucci propone una distinción entre el escenario, que funcionaría como el fondo pintado de una obra de teatro, y el auténtico paisaje, que sólo surgiría a partir de una mirada interpretativa que impusiera un alto en la trama. Para esta autora, Antoinette no posee la mirada capaz de hacer surgir el paisaje. La protagonista de Rhys, al contrario que su marido inglés, no podría mirar el entorno más que desde su interior: sumergida en las impresiones, sentimientos y recuerdos que la naturaleza guarda para ella, no es capaz más que de componer “un paisaje de su alma” (278).

Por el contrario, para esta autora, Rochester sería el portador de la mirada capaz de hacer surgir del fondo el auténtico paisaje, y es la identificación que él realiza entre este último y su esposa lo que lo transforma en una “silent but living presence, almost a character” (Antinucci 279). Esta presencia silenciosa se constituiría como el último *doppelgänger* de Antoinette, realizando la última

transformación entre el paisaje y el territorio, que Antinucci define como el espacio poseído, y el territorio y Antoinette, su esposa criolla que, según las leyes inglesas, es también su propiedad: “I’ll take her un my arms, my lunatic. She’s mad but *mine, mine*” (Rhys 136, énfasis en el original).

Sin embargo, como Antoinette nunca reconoce el reflejo de Bertha como el suyo propio, tampoco se reconoce en el paisaje: no es ella misma, “it is something else [...] as indifferent as this God you call so often” (Rhys 107) ¿Qué es este espíritu del paisaje que Antoinette ama, si no es ese al que Jane llama “madre” ni al que Rochester identifica con ella misma?

W. J. T. Mitchell sugiere que el paisaje no sólo “*signify[es] or symbolize[s] power relations; it is an instrument of cultural power...*” (“Imperial Landscape” 1-2). El modo de representar la naturaleza entendido como el modo “puro”, libre de historias y figuras humanas, en la Europa del siglo XIX, continua Mitchell, fue importado a sus colonias, aboliendo toda otra forma de representación no-europea del paisaje. Nos parece que es por esto que Antinucci sostiene que Antoinette no puede ver a la naturaleza como un auténtico paisaje y que sólo Rochester posee la mirada interpretativa, objetiva, ajena, capaz de ponerlo delante de nuestros ojos. Como antes, la protagonista de Rhys estaría reclamando la existencia de ese “other side”.

De este modo, como el impresionismo, argumentamos al principio de este estudio, deja de ser un conjunto de técnicas para crear imágenes y pasa a ser la crítica de la realidad desde el arte, nos parece apropiado concluir que Rhys recurre a este método de escritura, que fragmenta en diversos puntos de vista lo que en Brontë se veía a través de una perspectiva única, para configurar las écfrasis de paisajes como imágenes constitutivas, más que descriptivas, de ese otro lado.

Las descripciones de paisajes presentes en *Jane Eyre*, de claro cuño romántico, encarnan un “alma de la Naturaleza” a la que Jane recurre constantemente, sea como refugio y consuelo, o como modelo de sus pinturas. La naturaleza en Rhys, al igual que todo lo demás, se fragmenta en un montón de impresiones inacabadas y subjetivas; sin embargo, como sostiene Antinucci, esto no impide que se presente como una entidad que la hace comparable a un

personaje más de la novela (279). En su crueldad e indiferencia, en su belleza sublime, que atrae y amenaza a Rochester, nos encontramos, a pesar de todo, con esa deidad a la que Jane llama “madre”.

Y, sin embargo, Antoinette no la llama “madre”. Para ella, la naturaleza es una presencia silenciosa, a la que aprecia más que a una persona, pero que concibe como de un orden diferente. Si continuamos con nuestra correlación entre el paisaje literario y el pictórico, podemos recurrir a Alain Roger, quien postula que el “genio del lugar” no se encuentra en la naturaleza, sino en la mirada que la observa. La mirada que vuelve un espacio “paisaje” es la que le brinda su “divinidad” (26-27).

En una novela donde la identidad de su protagonista se fragmenta, interroga y contrapone con diferentes discursos hasta acabar por diluirse en un estado de locura, lo único que prevalece, frente a la mirada distanciada del lector, es el paisaje, presente en la pequeña écfrasis marina sugerida a nuestra imaginación por el título: *Ancho mar de los Sargazos*. Lo que en un principio se había presentado como la construcción de un retrato de la otredad femenina y caribeña, propuesto en clave impresionista, alcanza finalmente lo que Guillén describió como todo lo que los hombres no son, el paisaje, y en lo que, sin embargo, recurren en busca de “significaciones y valores que justifican el mundo y su propia pertenencia a él” (95).

And I hate the place.

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it (Rhys 141).

En los paisajes de Rhys, la figura humana no está frente a la naturaleza sino en su interior, sofocada por el calor, inmersa en la luz verde del bosque. El secreto por el que Rochester clama, eso de lo que está sediento pero que perdió antes de saber qué es, no puede ser nombrado, no existe un nombre en el lenguaje del que Rhys dispone para “aquella inmensa zona de otredad” (Guillén 95). Pero sí

encuentra su expresión en el lenguaje del arte⁵. En *Wide Sargasso Sea*, ese “otro lado” del que tanto hablamos, se presenta sin ser explicado, sin ser nombrado, en ese “espíritu del lugar” que adquiere la naturaleza observada como paisaje.

Bibliografía

Antinucci, Raffaella. “Jean Rhys and the Duplicity of Landscape”. Andrea Mariani, Francesco Marroni y Massimo Verzella (eds.). *Scritture Femminili: da Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf* Ariccia: Aracne, 2009. 273-283.

Bender, Todd. K. “Jean Rhys and the Genius of Impressionism”. *Studies in the Literary Imagination*. Vol. 11. N°2 (1978): 43-53.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

Curtis, John. “The Secret of Wide Sargasso Sea”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. XXXI. N° 3 (1990): 185-97.

Ford, Ford Madox. “On Impressionism”. *Poetry and Drama*. Vol. II. N°6 (1914): 167-175.

---. “On Impressionism; Second Article”. *Poetry and Drama*. Vol. II. N°8 (1914): 323-334.

Gabrieloni, Ana Lía. “Écfrasis”. *Eadem Utraque Europa*. Vol. 4. N°6 (2008): 83-108.

García Rayego, Rosa M. “Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea*”. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. Vol. 3. N°1 (1990): 49-55.

Guillén, Claudio. “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989): 73-98. *Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes. Web. Acceso: 15/05/2015.

Heffernan, James A. W. “Speaking for Pictures: The Rethoric of Art Criticism”. *Word & Image*. Vol. 15. N°1 (1999): 19-33.

Hewlett Koelb, Janice. *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Klarer, Mario. “Introduction”. *Word & Image*. Vol. 15. N°1 (1999): 1-5.

⁵ Es decir, de una escritura que atiende por igual al contenido y la forma, donde narración y descripción se funden (o no) para llegar a un estilo acabado.

Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Trad. C. Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Mitchell, W. J. T. *Ekphrasis and the Other*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Nogué, Joan. “La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad”. Joan Nogueé (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 9-24.

Perkins Gilman, Charlotte. “The Yellow Wall-paper”. *The Northon Anthology American Literature*. Ed. Nina Baym. New York, London: W. W. Norton & Company, 1979.

Radyk, Lucrecia. *La prosa literaria como una de las bellas artes*. Tesina de Licenciatura en Letras inédita. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2009.

Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books, 2000.

Riffaterre, Michael. “L'illusion d'ekphrasis”. Giselle Mathieu-Castellani (ed.). *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le text et dans la peinture*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Schneck, E. P. “Pictorial Desires and the textual Anxieties: modes of ekphrasis discourse in nineteenth-century American Culture”. *Word & Image*. Vol. 13. Nº1 (1999): 54-62.

Spivak, Gayatri C. “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism”. *Critical Inquiry*. Vol. 12. Nº 1 (1985): 243-261.

Teón, Hermógenes, Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Trad. María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.

Vouilloux, Bernard. (2004) “Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification”. *Fábula*. 19 de marzo de 2008. Web. Acceso: 05/05/2015.

Wyndham, Francis. & Melly, Diane. *Jean Rhys Letters 1931-1966*. London: Penguin Books, 1984.