

“Las flores demasiado rojas.”  
Écfrasis de paisajes en *Wide Sargasso Sea*  
de Jean Rhys.



Tesina de Licenciatura en Letras

Natalia A. Accossano Pérez – Leg. UNRN-1770

Directora Ana Lía Gabrieloni

Co-directora Lucrecia Radyk

Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes

Sede Andina - UNRN

Junio de 2015

# Índice

Agradecimientos .....	4
Prefacio.....	5
Capítulo I: Sobre el tema de investigación, sus objetivos e hipótesis. Sobre Jean Rhys y <i>Wide Sargasso Sea</i> , quién fue y por qué nos interesa hablar sobre ella.....	10
Capítulo II: Sobre la historia conceptual de la écfrasis, desde sus inicios en la épica homérica hasta la definición actual como una práctica cultural. Sobre la écfrasis de paisajes, cómo se inscribe en esta historia y por qué es posible asegurar su existencia.....	27
Capítulo III: Sobre el impresionismo literario, la relación que establece con las artes plásticas y cómo se encuentra en <i>Wide Sargasso Sea</i> . Sobre el paisaje en Charlotte Brontë y Jean Rhys: cómo se representa, cuál es la relación con sus protagonistas y qué lugar ocupa en sus presentaciones de la mirada otra.....	48
Epílogo .....	71
Bibliografía.....	75

*The black people have or had a good word for it  
–“she magic with him” or “he magic with her”.*

*Because you see, that is what it is  
–magic, intoxication. Not “Love” at all.*

*There is too the magic of the place,  
wich is not all lovely beaches or smiling people  
–it can be a very disturbing kind of beauty.*

Jean Rhys, *Letters*

# Agradecimientos



*"I am no bird; and no net ensnares me; I am a free human being with an independent will"*

Charlotte Brontë

**E**l camino que elegí por mi cuenta, cuando tuve que decidir por mí misma, se hubiera hecho cuesta arriba si lo hubiera tenido que recorrer sola. Por eso, ahora que ya llega a su fin, quiero agradecerles:

A mis abuelos, el que está lejos porque eligió el camino del amor (lo que es una gran enseñanza) y al que está muy cerca y me enseñó que las personas amadas viven siempre entre sus seres queridos.

A mis abuelas, que no pudieron ir a la universidad, ni aunque lo quisieran, y que igual me socorrieron en cada contratiempo, incluso sabiendo que, en realidad, me ahogaba en un vaso de agua... o justamente porque sabían eso.

A Ana, mi directora de tesina, por no dejar que finalmente me ahogara en ese vaso de agua y enseñarme con hechos que el único conocimiento posible es sobre lo que se ama y ninguna otra cosa. Y a Lucrecia, mi co-directora, por tener paciencia y escuchar.

A mis padres, por quererme tanto que me dieron raíces para crecer fuerte y alas para volar (como me escribieron en una carta cuando terminé séptimo grado), y a mis hermanas, por ser a modo unas flores demasiado rojas.

Y a Fernando, también, y especialmente, por todo lo que hizo y dejó de hacer, para que pudiera escribir.

Espero que el nuevo camino que se abre esté lleno de más de lo mismo: mucho para leer y algo sobre lo que escribir. El que se cierra a mis espaldas fue duro, pero muy feliz, gracias a ustedes.

# Prefacio



*“Nature as a whole is still disturbing, vast and fearful; and lays open the mind to many dangerous thoughts. But in this wild country man may enclose a garden.”*

*Kenneth Clark*

Para comenzar este estudio cabe recordar que, si bien la naturaleza existió siempre, no sucede lo mismo con el paisaje. Paul Cézanne escribió una vez que los campesinos de Aix “no veían” la montaña de *Sainte-Victoire*. Por supuesto que, desde una perspectiva óptica, sí podían verla, a lo que Cézanne se refería era a que no la apreciaban como “paisaje”:

Con los campesinos, fíjate, [escribe a su amigo Gasquet] a veces he dudado de que sepan lo que es un paisaje, un árbol. Sí, esto os parece extraño. A veces, he dado paseos. He acompañado detrás de su carreta a un granjero que iba a vender patatas al mercado. Nunca había visto, lo que nosotros llamamos visto, con el cerebro, en conjunto nunca había visto la *Sainte-Victoire*. (en Roger, 2007: 27)

Este concepto, entonces, refiere a una determinada forma de ver la naturaleza, de apreciarla estéticamente, de la misma forma que a una pintura, y que implica una determinada relación entre la subjetividad y el medio natural. Este “modo de ver”, siguiendo a Augustin Berque (1997), no se encuentra en todos los tiempos ni en todas las culturas (y no en todas las culturas de las misma forma), y habría surgido en Europa durante el Renacimiento. El descubrimiento del paisaje suele adjudicarse a Petrarca, quien en 1335 subió por primera vez a una montaña, el *Mont Ventoux*, con el sólo objetivo de contemplar la vista desde su cumbre. Sin embargo, sumido en la contemplación de los detalles, abre casualmente un libro que llevaba consigo, las *Confesiones* de San Agustín, y lee: “Y los hombres van a admirar la altura de las montañas, la enorme agitación del mar, la anchura de los ríos, la inmensidad del océano y el curso de los astros, y se olvidan de sí mismos.”<sup>1</sup> Este fragmento hace que Petrarca se sienta avergonzado y emprenda el descenso, oscilante entre esa incipiente sensibilidad, propia de su época, y la insensibilidad de la Edad Media hacia el paisaje, tal como lo señala Berque (1988: 20). En efecto, la doctrina agustiniana, que menospreciaba el

---

<sup>1</sup> Este fragmento de las *Confesiones* de San Agustín aparece asimismo en el *Cancionero* de Petrarca, consignado en bibliografía.

regocijo profano ante el mundo, incentivaba al hombre a volverse sobre sí mismo. Por esta razón, no habría sido hasta el siglo XV, en el auge del Renacimiento, cuando los pintores de Flandes e Italia habrían descubierto su entorno, para admirarlo y representarlo, y hubo que inventar una nueva palabra para aquello que “ya habían empezado a pintar y a mirar sin poder nombrarlo.” (Berque, 1997: 14)

Al respecto, E. H. Gombrich diferencia la práctica de representación de los espacios naturales del paisajismo como género establecido. La certeza de que un artista podía dedicar su vida sólo a pintar paisajes era del todo novedosa en el Renacimiento italiano y, por esta razón, “se tuvo la impresión de que el paisajismo constituía un auténtico descubrimiento” (2000: 107). Al respecto, el historiador del arte cita las elocuentes palabras que, hacia 1650, dedicaba Edward Norgate al paisaje, al que describía como “la más inocente de todas las especies de pintura, y a la que ni el Diablo mismo podría acusar de Idolatría”:

No parece que los antiguos hicieran otra Cuenta o uso de él salvo como siervo de sus otras piezas, para ilustrar o hacer resaltar su pintura histórica rellenando los rincones vacíos, o lugares huecos de figuras e historia, con algún fragmento de Paisaje...

Pero reducir esta parte de la pintura a un Arte absoluto e íntegro, y confinar la industria de un hombre por el término de su Vida a esta única cosa, tengo para mí que es invención de estos últimos tiempos, y aunque Novedad, buena es, que a los Inventores y Profesores ha acarreado honor y beneficios. (en Gombrich, 2000: 107)

Sin embargo, continua Gombrich, la apreciación de esta “novedad” no fue la misma en Amberes. Los artistas flamencos trabajaban desde la Edad Media en talleres (a diferencia del sistema de mecenazgo italiano), en donde, para llegar a tiempo con los pedidos de los clientes, era normal que los distintos pintores se especializaran en un aspecto específico (como el paisaje o las figuras humanas) y las obras se compusieran mediante el trabajo colectivo. Por otra parte, sostiene el historiador, el término “paisaje” surge en Venecia hacia 1520, pero para denominar a cierto conjunto de obras traídas de Amberes (2000: 109), en donde no se incorporó hasta cierto tiempo después, y a partir de la demanda que se originó en el sur de este género de pinturas. Para Gombrich, la explicación a este hecho se encuentra en que “La primera condición para que surgiera tal demanda sería, por supuesto, una postura estética más o menos consciente hacia los cuadros y los grabados, y esta postura, que aprecia las obras de arte por su valor artístico más que por su función y asunto, es sin duda producto del Renacimiento italiano.” (2000: 110) La diferencia entre las representaciones de la naturaleza flamencas e italianas, así como entre estas últimas y las anteriores al Renacimiento, se encontraría en esta “postura estética” (la auténtica invención renacentista) que aprecia la realización formal de una obra y las cualidades de un artista, a pesar del tema que se represente<sup>2</sup>.

Por el contrario, Kenneth Clark, en su clásico libro *Landscape into Art*, presenta la existencia

---

2 Cabe aclarar que un artista especializado en paisajes nunca alcanzaría el honor y el renombre de un pintor del género histórico, pero, de todas formas, podía asegurarse una generosa clientela y cierto reconocimiento (Gombrich, 2000: 115).

de una forma de apreciación de la naturaleza propia del medioevo, a la que llama *landscape of symbols*. En este primer momento, sostiene, el paisaje estuvo compuesto por símbolos, distribuidos en series decorativas en tapices, frescos y las iluminaciones de los manuscritos, porque los hombres veían en la naturaleza los signos de la obra divina y no la estudiaban en su aspecto material. Las razones de este modo de ver o leer la naturaleza, pueden encontrarse nuevamente en la fe cristiana: si el alma sólo pasaría un breve período de tiempo en la tierra, la naturaleza que la rodeaba no debería atraer la menor importancia, a menos que sea para leer en ella el designio divino. Pero además, para la mayoría de las personas, los campesinos medievales, el entorno natural no era motivo de gozo no porque fuera pecaminoso, sino, simplemente, porque no era “disfrutable”: en el campo sólo veían el arduo trabajo diario, en el mar los peligros de la tormenta y la constante amenaza de la invasión; después, sólo quedaban las desconocidas montañas, los bosques llenos de desasosiego y los insalubres páramos y pantanos (Clark, 1952: 2-3).

Las primeras formas de apreciar la naturaleza, los primeros paisajes, fueron entonces jardines. “Paraíso” era la palabra persa para un espacio cerrado entre muros, es decir, un jardín<sup>3</sup>, y en la tradición occidental ambos se encuentran vinculados tanto en el jardín del Edén como en el de las Hespérides, de la tradición grecolatina. El motivo medieval del jardín recibió el nombre de *hortus conclusus* y se lo asociaba a la virginidad femenina. Por esta razón, no es extraño encontrarse con tapices y frescos que representan a la virgen María sentada en un jardín cercado, rodeada de pájaros y flores; o la serie de tapices flamencos del siglo XV, “La dama y el unicornio”, donde la mágica criatura, símbolo de la pureza, aparece en compañía de una doncella. Lo característico de estas formas de representar la naturaleza era su belleza decorativa: pájaros, hojas, árboles y flores se presentaban de acuerdo con su valor simbólico y dispuestos formando un patrón: “*In these the dark woods of the middle ages are made to fill, with beautiful patterns of leaves and branches, the whole upper portion of each desing, while the lower half is as richly sprinkled with flowers as the meadows of Boccaccio. There is not a square inch without some delightful reminder of the visible world, all translated into a poetry more real and yet more formal than Spencer's Faerie Queene.*” (Clark, 1952: 9)

Durante el Renacimiento, los paisajes se compusieron a partir de la observación de los elementos que se presenciaban en la naturaleza (*landscape of facts*, lo llamó Clark) unidos a través de la luz. Paralelamente, especialmente en el norte de Europa, se desarrolló un paisaje fantástico, que recuperaba un aspecto amenazador y misterioso de la naturaleza proveniente de cierto paganismo persistente desde el medioevo, y que inspiraba imágenes de bosques tupidos donde no se veía el cielo, de montañas antinaturales provenientes de la tradición bizantina y fuego en los

---

3 La palabra **paraíso** procede del griego παράδεισος, *paradeisos*. El término griego procede a su vez del persa پردیس *paerdis*, “cercado”, que es un compuesto de *paer-*, “alrededor” y *-dis*, “crear” o “hacer”. Tomado del diccionario virtual de la Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=para%C3%ADso>



páramos y pantanos. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX y el Romanticismo que los pintores se liberaron de la necesidad de pintar historias (episodios bíblicos o mitológicos o grandes hechos del pasado) y el paisaje dejó de ser un escenario para volverse el tema auténtico de la pintura. Los Románticos, pintores y escritores, encarnaron en la naturaleza la idea de lo sublime, que, más allá de la belleza, fascina y espanta.

... es una recurrencia constante en la estética de escritores de la talla de Burke, Reynolds, Kant, Diderot y Delacroix. Para éstos, así como para sus contemporáneos, lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias románticas de sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes. Tan impreciso e irracional como los sentimientos que trataba de nombrar, lo sublime podía aplicarse tanto al arte como a la naturaleza: de hecho, una de sus expresiones más importantes fue la pintura de paisajes sublimes. (Rosenblum, 2008: 312)

En nuestro estudio, veremos cómo este paisaje sublime, el paisaje que enfrenta a una figura humana diminuta a la inmensidad y el poderío de la naturaleza, aparece en la novela victoriana de Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847) y, a su vez, en la reescritura que de la misma realizó Jean Rhys en 1966, *Wide Sargasso Sea*; sólo que esta vez, la protagonista no es Jane sino su doble oscuro, Bertha Antoinette, y el paisaje sublime no es un desolado páramo inglés, sino la exuberante naturaleza del Caribe.

Por otra parte, en este breve prefacio, nos gustaría detenernos un momento en un fragmento de la novela Rhys que encontramos especialmente significativo, aunque no tuvimos oportunidad de incluirlo en el nudo de nuestro estudio. Tanto Antoinette, la protagonista de *Wide Sargasso Sea*, como Jane, pasaron parte de su infancia en un colegio religioso. En Lowood, Jane cuenta con alegría cómo aprendió a pintar, y a partir de ese momento, las descripciones de sus dibujos acompañan como un reflejo a las descripciones de personajes y paisajes que aparecen en su historia. En cambio, en el convento de *Mount Calvary*, mientras la madre St Justine les leía historias de las vidas de las santas, Antoinette no aprendió a pintar, sino a bordar:

*Quickly, while I can, I must remember the hot classroom. The hot classroom, the pitchpine desks, the heat of the bench striking up through my body, along my arms and hands. But outside I could see cool, blue shadow on a white wall. My needle is sticky, and creaks as it goes in and out of the canvas. 'My needle is swearing,' I whispered to Louise, who sits next to me. We are cross-stitching silk roses on a pale background. We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason, née Cosway, Mount Calvary Convent, Spanish Town, Jamaica, 1839. (Rhys, 2000: 44)*

En un trabajo anterior, leímos este fragmento descriptivo, esta breve écfrasis, como una naturaleza muerta, siguiendo el estudio de Ana Lía Gabrieloni (2011) al respecto. Una naturaleza muerta, en pintura, puede pensarse como los espacios y los objetos que dejan las personas cuando ya no están, y en nuestro trabajo, este fragmento se leía como una imagen profética: predecía el futuro encierro, abandono y muerte de la muchacha que daba a conocer su nombre completo por primera vez en la novela. Ahora, sin embargo, creemos que es posible encontrar otra lectura.



En la Edad Media, las rosas eran consideradas la más elevada forma de las flores, pero no existen rosas verdes, azules o moradas. Estos colores son muy significativos si se considera un fragmento de la segunda parte de la novela, donde el Sr. Rochester se encuentra por primera vez dentro de la naturaleza salvaje del Caribe: “*Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hill too near. And the woman is a stranger.*” (Rhys, 2000: 59)

A partir de lo mencionado anteriormente, creemos que es posible relacionar el bordado de Antoinette con los paisajes medievales bordados también en tapices, que contenían diseños florales, o asociarlo con las iluminaciones que acompañaban los manuscritos. En *Wide Sargasso Sea*, entonces, se presenta un bordado que es posible vincular con las primeras manifestaciones de sensibilidad hacia el paisaje. Esta pequeña obra artesanal fue confeccionada, además, en un lugar tan reminiscente del medioevo como puede serlo un convento y mientras se leían las vidas de las santas cristianas. Este bordado, sin embargo, se conforma con los colores del paisaje sublime: rosas verdes, azules y púrpuras, y debajo, la protagonista escribe su nombre en rojo fuego. El rojo de las llamas donde arderá la casa al final de la historia; el rojo, demasiado rojo, de las flores que Rochester odia, es el color que elige Antoinette para firmar una pequeña obra, una representación de la naturaleza propia de los tiempos en los que los hombres temían al paisaje.

Este fragmento podría pensarse como una miniatura (al igual que los paisajes de las iluminaciones) del tema que desarrollaremos a lo largo de este trabajo: en *Wide Sargasso Sea*, las imágenes de paisajes que se pretenden tan inocentes como un bordado de rosas sobre un fondo claro, podrían interpretarse como representaciones donde cobran relevancia las relaciones colonialistas y patriarcales entre los protagonistas; además de constituirse, desde el tratamiento estético de la luz y el color al modo de una obra de arte, como una forma de apreciar la naturaleza esencialmente diferente a la de la Europa contemporánea.

# Capítulo I

Sobre el tema de investigación, sus objetivos e hipótesis. Sobre Jean Rhys y *Wide Sargasso Sea*, quién fue y por qué nos interesa hablar sobre ella.



“Debo escribir. Si dejo de escribir mi vida habrá sido un miserable fracaso. Ya es eso para otros. Pero podría ser un miserable fracaso para mí misma. No me he ganado la muerte.”

Jean Rhys

# I

- Sonríe, por favor -dijo el hombre-. No tan seria. -Había salido de detrás del paño negro. Tenía un rostro negro amarillento, con barros en la barbilla.

Yo contemplé mi vestido blanco, el que me habían regalado por mi cumpleaños, y mis piernas, y los calcetines que subían a la mitad de las piernas, y los negros zapatos brillantes con la tira sobre el empeine.

-Ahora -dijo el hombre.

-No te muevas -dijo mi madre. (...)

La fotografía elegida, en marco de plata, estaba sobre una mesita bajo las celosías de la sala de nuestra casa de Rousseau. Me gustaba que estuviese sola y no perdida entre las demás fotos de la habitación, que eran muchas. Luego la olvidé.

Habían pasado unos tres años cuando una mañana, temprano, vestida para la escuela, bajé la escalera antes que nadie y, por alguna razón, miré atentamente la fotografía y comprobé con desaliento que yo ya no me parecía a ella. (Rhys, 1989: 21)

Éstas son de las primeras palabras de *Sonríe, por favor*, la autobiografía inconclusa de Jean Rhys, que exhiben la importancia que esta autora daba a los retratos y a las relaciones conflictivas que las personas mantienen con los propios. En sus cartas al respecto de *Wide Sargasso Sea* (1966), Rhys explica cómo había estado releendo *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë y que 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, la “loca del ático”, y la historia que de su vida y primeros años de matrimonio hace Rochester en *Jane Eyre* para descomponerlos a través de diferentes perspectivas. En el estudio de García Rayego (1990), *Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: Wide Sargasso Sea*, se sostiene que esta multiplicidad de perspectivas 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. En el estudio no se hace ninguna mención al respecto, pero nosotros, siguiendo la definición dada por Ford Madox Ford (1914), llamamos a este recurso *impresionista*. En efecto, *Wide Sargasso Sea* está construida a partir de diferentes relatos, o fragmentos de relatos, que presentan la obra completa como si fuera un *collage*, un *patchwork*, constituido a partir de retazos heterogéneos.

Tomando esta idea como base, sostenemos que Rhys reconstruye el retrato de Bertha a partir de la superposición de diferentes dimensiones u *observaciones críticas* sobre dimensiones, entre las que podemos distinguir: la observación de la tradición, comprobable en la relación intertextual entre esta novela y la de Brontë. 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. Éste es el punto en el que centraremos la presente tesis: las descripciones del paisaje caribeño que se presentan en la novela como un equivalente de la protagonista y que dejarían de representar el mero entorno físico o geográfico de la acción para constituirse en una presencia que podría considerarse casi como un personaje más de la trama<sup>4</sup>.

Nuestro trabajo profundiza principalmente en este punto. 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 *écfrasis*. Retomando la definición de Mitchell, que contextualizaremos en el segundo capítulo, una *écfrasis* es “una representación verbal de una representación visual” (1994: 2), por lo tanto, al considerar las descripciones de Rhys como tales, las ponemos en un contexto de estudio que trasciende lo meramente estético o referente a un *storytelling*, situándolas en el campo de la teoría de la representación. Esto conlleva que las *écfrases* de paisajes presentes en la novela, no sólo se adscriben en una estética impresionista o incluso abstracta, sino que ciertas implicaciones ideológicas, políticas y sociales presentes en la conformación de estos movimientos pictóricos podrían leerse también en las descripciones de Rhys.

Nuestro estudio, entonces, se construye en torno a la idea de que la transposición intertextual de Rhys podría operar sobre *Jane Eyre* un tipo de descomposición hacia la abstracción comparable a la que el impresionismo y, con posterioridad, ciertas vanguardias pictóricas operaron sobre los paisajes más tradicionales de los siglos XVIII-XIX. El paisaje, un concepto conflictivo que nos dedicaremos a delinear más adelante, tiene un papel fundamental tanto en la narración de *Wide Sargasso Sea* como en la de *Jane Eyre*, especialmente si se considera que tanto Charlotte Brontë como su protagonista, Jane, eran también pintoras de paisajes. Lo que cambiaría de una novela a la otra son las formas de representar, es decir, los cánones de representación visual: quién mira al paisaje y qué ve, cómo se presentan la luz y el color, desde qué punto de vista, y cómo se constituye la centralidad que cobran estas descripciones. Veremos cómo estos factores se corresponden con una idea romántica del paisaje en el primer caso y su variación impresionista en el segundo.

A partir de lo expuesto anteriormente, nos proponemos describir la función que las *écfrases* de paisajes cumplen en la construcción de *Wide Sargasso Sea* y ponerlas en relación con otros recursos literarios presentes en la obra. Entonces, podremos exponer la forma particular en la que el

---

4 Al respecto, ver los ensayos de Rafaella Antinucci “Jean Rhys and the Duplicity of Landscape” y Melody Boyd Carrière “Displacement and the Text: Exploring Otherness in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*, Maryse Conde's *La Migration des Coeurs*, Rosario Ferre's *The House on the Lagoon*, and Tina de Rosa's *Paper Fish*” y el libro ya clásico de Edouard Glissant, *El discurso antillano*, consignados en bibliografía.

proceso de de-construcción y relativización propio de la novela impresionista, en el que nos detendremos en el tercer capítulo, se desarrolla en la obra de Rhys. Además, es nuestra intención final vincular dicho proceso con el género pictórico del paisaje y con las revisiones y reinterpretaciones que ha experimentado a partir del Impresionismo en la historia del arte. Creemos que desentrañar este proceso en *Wide Sargasso Sea* y, en especial, su vinculación con las artes pictóricas, echará luz sobre la obra.

### **La autora y su obra: ¿Quién fue Jean Rhys y por qué nos interesa hablar sobre ella?**

*“She is Creole girl, and she have the sun in her”*  
Jean Rhys

Virginia Woolf, en su ensayo “A Room of One's Own”, sostiene que “*a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction*” (1929: 1); lo primero le resultó muy difícil, pero, desde que arribó a Inglaterra en 1907, Jean Rhys siempre tuvo una habitación propia donde escribir, aunque poco más que eso.

Nacida Ella Gwendolen Rees Williams en 1890, cambió, como la protagonista de *Wide Sargasso Sea*, varias veces de nombre antes de llegar a ser, definitivamente, Jean Rhys. Muchos de sus recuerdos sobre su infancia caribeña fueron recuperados en la escritura de la primera parte de esta novela; especialmente, las impresiones sobre la naturaleza y el jardín de su casa familiar, a partir de las cuales conformaría las éfrases que estudiaremos en nuestro trabajo: “Ginebra era un viejo lugar, viejo para Dominica. Traté de escribir acerca de Ginebra y el jardín de Ginebra en *Wide Saragasso Sea*” (Rhys, 1989: 36).

A los dieciséis años dejó Dominica para asistir a la Perse School en Cambridge, aunque sólo cursó allí un año antes de entrar a la Academy of Dramatic Art (que todavía no era “Real”). Cuáles fueron los motivos que la llevaron a abandonar la Academia poco tiempo después, está en discusión; Rhys siempre fue muy reservada en cuanto a su vida privada, especialmente sobre las cosas que la avergonzaban. Por eso, su versión es que, luego de la muerte de su padre (ocurrida en 1908), su familia ya no le envió dinero y tuvo que buscar un trabajo; aunque su biógrafa, Carole Angier, sostiene la hipótesis de que fue expulsada por su acento caribeño. Lo cierto es que, ese mismo año, entró de corista en una compañía y empezó la vida de sus novelas.

En efecto, a partir de ese momento, Rhys recorrió Inglaterra, en particular los suburbios de Londres, de una habitación de alquiler a otra, dependiendo de su trabajo primero y de la manutención de un amante después y durante mucho tiempo. La soledad, la tristeza y el frío, sobre todo el frío de Inglaterra es lo que recordará de esos años. En una de esas habitaciones, disponiendo de algo de dinero propio y afirmando, sin saberlo, el más famoso de los ensayos de Woolf, fue

donde empezó a escribir:

La habitación que mi amiga me consiguió no estaba en Chelsea sino en Fulham. Los autobuses decían “El fin del mundo”. [...] Quedaban algunas últimas hojas muertas en los árboles. Parecían pájaros. Pasé junto a una papelería que tenía plumas de ave en el escaparate: muchas, rojas, verdes, azules, amarillas. Algunas de ellas se verían bien en un vaso, para alegrar mi mesa. Entré en la tienda y compré una docena, entonces noté unos cuadernos negros, para ejercicios, en el mostrador [...] Eran doblemente gordos, y las cubiertas negras eran brillantes; los bordes y el lomo eran rojos, y las páginas estaban foliadas. Compré varios, sin saber para qué, sólo porque me gustaron. [...] Después de cenar aquella noche –como de costumbre, un vaso de leche y un poco de pan y queso –fue cuando ocurrió. Me hormiguearon los dedos, y las palmas de las manos. Llevé una silla junto a la mesa, abrí el cuaderno de ejercicios y escribí: *Éste es mi diario*. Pero no fue un diario. Recordé todo lo que me había ocurrido en el último año y medio. Recordé lo que él había dicho, lo que yo había sentido. Escribí hasta bien entrada la noche, hasta que me sentí tan cansada que no pude seguir, y entonces caí en la cama y me dormí.

[...] Llené tres cuadernos de ejercicios y la mitad de otro. Entonces escribí: “*Oh, Dios mío, sólo tengo 20 años y tengo que seguir viviendo, viviendo y viviendo.*” (Rhys, 1989: 138-140)

Varios años después, las notas de esos cuadernos le valieron una cita con el crítico y novelista Ford Madox Ford (quien fue su mentor en la carrera de escritora que acababa de comenzar) y llegaron a ser la base de su novela *Voyage in the Dark* (1934). Además, en este fragmento de su biografía, Rhys presenta claramente el fin catártico y sumamente personal de su escritura: desde el principio, escribió para liberarse de los momentos de su vida que le hacían daño. Por eso, sus obras siempre fueron fuertemente autobiográficas, aunque no tanto como sus lectores y la crítica consideraron después. Como explica su editora y amiga, Diana Athill, “Todos sus escritos, decía Jean, habían empezado en algo que había ocurrido, y su primera preocupación era anotar todo lo más detalladamente posible. “Me gusta mucho la forma”, y asimismo “una novela debe tener forma y la vida no tiene ninguna”. Si quería que la novela funcionara, entonces pronto tendría que empezar a tener su propia forma...” (en: Rhys, 1989: 12).

Rhys publicó cinco novelas antes de la Segunda Guerra Mundial, todas recibieron buenas críticas pero fueron prácticamente ignoradas por el público en general<sup>5</sup>. Después de la publicación de *Good Morning, Midnight* en 1939, pasó al olvido, al punto de que en 1957 (cuando el *Radio Times* de la BBC buscaba información sobre ella para hacer una versión de su última novela) se creía que había muerto.

*Wide Sargasso Sea* se publicó en 1966, a duras penas, ya que la muerte de su último esposo y la profunda depresión en la que ella cayó entonces, retrasaron mucho su trabajo. Esta obra, a diferencia de las anteriores, fue un éxito inmediato entre el público y la crítica: obtuvo el Premio Literario W. H. Smith y otro de la Royal Society of Literature, y su publicación fue seguida por la reedición de sus libros anteriores. En 1978, el último año de su vida, Rhys recibió el CBE (*Commander of the Most Excellent Order of the British Empire*) por sus servicios a la literatura.

---

5 Así lo explica Francis Wyndham en su Introducción a la edición de Anagrama de *Wide Sargasso Sea*: “Después de *Buenos días, medianoche*, Jean Rhys desapareció y sus cinco libros dejaron de publicarse. Pese a que estas obras consiguieron buen éxito de crítica, su verdadera calidad no fue apreciada debidamente. La razón es fácil: eran novelas adelantadas a su tiempo, tanto por su espíritu como por su estilo.” (en Rhys, 1990: 6)

Este reconocimiento a su obra, ocurrido cuando contaba ya con más de setenta años, no significó demasiado para ella, aunque le valió una seguridad económica con la que no había contado durante gran parte de su vida. Esto se debe a que Rhys escribía para sí misma, como en una suerte de catarsis y, aunque durante los años en que ella y su primer marido se encontraban en una situación muy difícil, sus obras significaron una forma de ganarse la vida, su escritura tenía una función diferente, tal como se presenta en este fragmento de *De un diario*, publicado póstumamente:

Lo malo es que tengo mucho que decir. No sólo eso, sino que estoy obligada a decirlo.  
*¿Obligada?*  
Debo decirlo.  
*¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?*  
Debo escribir. Si dejo de escribir mi vida habrá sido un miserable fracaso. Ya es eso para otros. Pero podría ser un miserable fracaso para mí misma. No me he ganado la muerte.  
(Rhys, 1989:176)

La muerte concebida como una recompensa a una vida llena de tribulaciones, de carencias, pero, por sobre todo, de angustia, tal vez fue una marca sobre su escritura. Esa “singular intuición de la forma”, que es como Ford Madox Ford describe esa escritura en su prólogo a *The Left Bank* (1927), era su escape de la soledad y el frío. No sabremos nunca si Rhys llegó a creer que, con su escritura, se había ganado la muerte.

### **Breve recorrido por la bibliografía crítica que suscitó *Wide Sargasso Sea***

*“writing back to Jane Eyre done before such intertextuality became identified as a widespread postcolonial response to colonial literary canons”*  
Elaine Savory

Al ser *Wide Sargasso Sea* una transposición intertextual de *Jane Eyre* que reivindica al personaje de Bertha (una mujer criolla y demente que fue encerrada fuera de la sociedad inglesa), la mayor parte de los trabajos críticos que suscitó se debieron a investigadoras feministas, en el campo de los estudios culturales, la crítica postcolonial y el psicoanálisis, los más pertinentes a nuestro estudio de los cuales interrogaremos a continuación. La propia Rhys, en sus cartas, aseguró que su intención había sido darle vida a un personaje que en *Jane Eyre* era apenas un pobre fantasma (Wyndham y Melly, 1984: 262). Sus palabras, interpretadas desde diversas perspectivas, estimularon a muchos autores a estudiar los mecanismos de opresión patriarcal y colonial presentes en la obra de Brontë, así como el desenmascaramiento de estos en la novela de Rhys<sup>6</sup>. En este apartado, nos proponemos

---

<sup>6</sup> Entre los que podemos citar a Adjarian, M. M. (1995) “Between and Beyond Boundaries in *Wide Sargasso Sea*”, Antinucci, R. (2009) “Jean Rhys and the Duplicity of Landscape”, Boyd Carrière, M. (2007) “Displacement and the Text: Exploring Otherness in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*, Maryse Conde's *La Migration des Coeurs*, Rosario Ferre's *The House on the Lagoon*, and Tina de Rosa's *Paper Fish*”, Brathwaite, K. (1995) “A post-cautionary tale of the Helen of our wars”, Gildersleeve, J. (2011) “Unmappable Identity and the Tropical Landscape in *Wide Sargasso Sea* and Selected Short Fiction”, Gomes Wielewicki, V. H. (2004) “A voz pós-colonial em *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys”,



recuperar algunos conceptos clave que surgieron del estudio de esta obra, como el de “*indebtedness*” propuesto por Sylvie Maurel (1998) para vincular a *Wide Sargasso Sea* con *Jane Eyre*; o los de “*in-betweenness*” o “*crosses boundaries*” que resultaron de suma importancia en los trabajos que abordan la conformación de la identidad colonial en la novela.

En este recorrido, nos gustaría contextualizar estos conceptos, así como también retomar estudios fundantes; entre los que se cuentan los de Michael Thorpe (1977) y Todd K. Bender (1978), publicados poco tiempo después de la aparición de *Wide Sargasso Sea*, y el clásico ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak (1985), que se cita en casi la totalidad de estudios de crítica feminista. Finalmente, haremos especial énfasis en los trabajos que aborden los temas presentes en esta tesina, como el estudio del estilo narrativo de Rhys desde el impresionismo literario, el vínculo entre la novela y las artes plásticas, y, finalmente, la importancia dada a las descripciones de los espacios naturales. Se notará que algunos de los estudios elegidos exponen ideas contradictorias entre sí, esto se debe a que, tal como lo expresa Elaine Savory (2006), quizás las más importantes características que definen a Rhys y su obra son lo relativo y la contradicción.

En principio, el vínculo entre *Wide Sargasso Sea* y *Jane Eyre* volvió muy difícil la inclusión de esta última en un canon literario específico. Sylvie Maurel postula que esta intertextualidad podría entenderse a partir del término “*indebtedness*” (endeudamiento), y que el reconocimiento por parte de Rhys de esta deuda la inscribe en una tradición de escritura femenina ya establecida, en la que realiza su aporte, pero, al mismo tiempo, inscribe su diferencia con esta tradición (1998: 139). Estudiaremos con más detalle la “deuda” que Rhys mantiene con Charlotte Brontë en el tercer capítulo de esta tesina, sin embargo, es importante notar que el vínculo que construye con *Jane Eyre*, una obra que más tarde sería considerada canónica entre la crítica feminista, así como también parte de la tradición más vasta de la literatura inglesa, incorpora a Rhys como autora dominicana y postcolonial en dos espacios contradictorios. Tempranos estudios críticos discuten esta ambigüedad y la posibilidad de considerarla tanto dentro de la literatura inglesa (como lo hace Gayatri Chakravorty Spivak) o de la literatura caribeña postcolonial (como Elaine Savory).

Incluir o no a los autores criollos y blancos en los cánones de la literatura antillana despertó cierto debate en el campo, especialmente durante la década del setenta, cuando no se los consideraba como “caribeños” debido a ser descendientes directos de europeos. Cabe recordar que durante el período definitorio de los cánones literarios del caribe postcolonial, la crítica no sólo

---

Gschwend, K. (2010) *Gardens and Landscapes in English Literature: The Significance of Gardens and Landscapes in Charlotte Brontë's "Jane Eyre" and Jean Rhys' "Wide Sargasso Sea"*, Hernández Fernández, O. (2009) “El vasto mar de los Sargazos de Jean Rhys: voces en contrapunto”, Lassner, P. (2004) *Colonial Strangers: Women Writing the End of the British Empire*, Nurminen, L. (2012) *Postcolonial Cultural Identity and the Caribbean White Creole in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea and Phyllis Shand Allfrey's The Orchid House*, Pollanen, I. (2012) “Abject by Gender and Race: The Loss of Antoinette's Identity in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*”, Roesel, M. (2013) “La felicidad como represión: orden y desorden en *Jane Eyre* y *El ancho mar de los Sargazos*” y Thorpe, M. (1977) “‘The Other Side’: *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*”, consignados en bibliografía.

excluía a los criollos blancos sino a todas las escritoras mujeres. Fue en las discusiones más recientes dónde se aceptó a ambos dentro de la literatura caribeña, incluyendo a Jean Rhys<sup>7</sup>.

Elaine Savory (2006), en el prefacio a su detallado estudio *Jean Rhys*, postula esta discusión como finalizada en favor de considerarla una autora fundamental (y en cierta forma fundante) de la literatura caribeña. En sus palabras:

*Jean Rhys and her texts have been interpreted by different critics and theorists in strikingly different ways. She and they are in those readings: Caribbean, English, European; feminist and anti-feminist; elite, working class, marginal; white and white Creole; outsider and insider; ageless and of her time. But one identity can hold all of these contradictory facets: Rhys is a Caribbean writer. In her very complexity and contradictoriness, in important aspects of her writing style and in her fictional portrayal of race, ethnicity, class, gender and nationality, she is best understood within the richly diverse tradition of Caribbean literature and culture. [...]*

*Rhys reflects two major facets of Caribbean culture: a multifaceted cosmopolitanism which searches out complexity and a desire for home and belonging which seeks an uncomplicated self-definition. Like Caribbean culture, her writing is both metropolitan and anti-metropolitan, both colonial and anti-colonial, both racist and anti-racist, both conventional and subversive. (Savory, 2006: 10)*

En consonancia con esto último, el poeta de Barbados, Kamau Brathwaite (1995), le dio a Rhys el título “la Helena de nuestras guerras”, en un artículo en el que discute con Peter Hulme al respecto de la pertenencia de *Wide Sargasso Sea* a la literatura caribeña. Al llamarla de esta forma, Brathwait ponía a la escritora en el lugar de instigadora y premio en la disputa que esta literatura tuvo que librar con la influencia colonialista del canon literario inglés. Después de todo, como sostiene Maurel (1998), el vínculo intertextual inscribe tanto una identificación como una diferencia y ambos son considerados aspectos fundamentales en la conformación de una literatura que, si bien reconoce sus raíces europeas, posee la distancia crítica suficiente como para constituirse de forma independiente.

Entre los trabajos de más renombre sobre *Wide Sargasso Sea*, se encuentra especialmente “*Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism*” de Gayatri Chakravort Spivak (1985). En este artículo, la autora sostiene que, al ser el Imperialismo del siglo XIX parte fundamental de la representación cultural de Inglaterra para los ingleses, es importante que la crítica, especialmente la feminista, lo considere al trabajar sobre obras literarias de este período. Con el fin de develar cómo parámetros de representación del mundo o “*worlding*” imperialistas se constituyen como regidores morales de la trama literaria, Spivak emprende el estudio de tres novelas debidas a autoras representativas de la crítica feminista: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys. En lo que respecta a esta última, Spivak la considera como una reincipción de la representación del Tercer Mundo desarrollado por Brontë; de esta forma, el personaje que en *Jane Eyre* tenía la función de difuminar los límites entre lo humano y lo bestial (lo cual pone en duda la supremacía de la ley del matrimonio sobre las condiciones humanas más espirituales) y operaba como una víctima sacrificial en favor de Jane, se

---

7 Este tema es desarrollado más ampliamente en el trabajo de Laura Nurminen consignado en bibliografía.

ve de forma diferente: “*When Rhys rewrites the scene in Jane Eyre [...] she keeps Bertha's humanity, indeed her sanity as critic of imperialism, intact.*” (1985: 249). Siguiendo su análisis, lo que Rhys logra en su reescritura es demostrar cómo la identidad humana puede estar determinada por políticas imperialistas.

En su artículo, la autora presenta el conflicto de Antoinette como una reinscripción del mito de Narciso; sostiene esta hipótesis en la idea de que el problema de la protagonista es no poder reconocer su reflejo como tal: existe una fractura entre las personas con las que se siente identificada o “reflejada” y ella misma, y esta fractura surge de la ideología imperialista. Este quiebre de identidad alcanza su punto máximo en el final de la novela, cuando Antoinette se ve a sí misma como su doble, Bertha. Según la autora, es en su último sueño cuando ella finalmente logra esta identificación y entonces comprende por qué la encerraron en ese lugar y qué es lo que tiene que hacer, preguntas que la aquejaron durante todos los años de su confinamiento:

*In this fictive England, she must play out her role, act out the transformation of her “self” into that fictive Other, set fire to the house and kill herself, so that Jane Eyre can become the feminist individualist heroine of British fiction. I must read this as an allegory of the general epistemic violence of imperialism, the construction of a self-immolating colonial subject for the glorification of the social mission of the colonizer. 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, 1985: 251)

En un artículo escrito apenas diez años después de la publicación de la novela, Michael Thorpe sostuvo una tesis similar a la de Spivak en lo que respecta al rol de Bertha Mason: “*she being little more than a figment of the 'gothic' imagination —though the compassionate Charlotte Brontë asks that we pity her, there is no effort to understand.*” (1977: 100) Sin embargo, sostiene el autor, es especialmente Rochester y no Jane quien necesita del sacrificio de Bertha, ya que es él quien debe ganarse la simpatía de los lectores: “*Of course,*” argumenta, “*the blackening of the dehumanized creature from the West Indian past readily serves Brontë's purpose of winning sympathy for the deceived and deluded Rochester from both Jane and those of the Victorian audience prone to racial prejudice.*” (1977: 101)

A pesar de esto y del énfasis que el autor pone en el carácter trágico de la novela, su análisis difiere del de Spivak, ya que se concentra en develar los vínculos y afinidades que Rhys construye entre las vidas de Antoinette y Jane, por un lado, y entre Antoinette y Rochester, por el otro. Su hipótesis es que en estas afinidades reside la tragedia de la incompreensión entre ambos y, por lo tanto, la causa del triste destino de la protagonista. Finalmente, sostiene el autor,

*Rhys has allowed Edward claims upon our pity; we have seen him steel himself against pity (p. 35), fearful of his own disintegration, and thus violate his own soul in destroying Antoinette's. His future does not concern Jean Rhys (though he could have none in the Brontëan manner), but his relationship with Antoinette has been developed into a many-sided and complete study of tragic incompatibilities retrieved from Charlotte Brontë's workshop floor.* (Thorpe, 1977: 109)

No dejan de ser interesantes estos ensayos que vinculan a la novela con elementos de la tragedia, como el conflicto de Narciso y la figura de la “víctima sacrificial”, encarnada en las obras

clásicas por diversas mujeres a las que se creyó locas. En nuestra tesina, no podremos más que retomarlos en el tercer capítulo, donde la constitución de la imagen de Antoinette a partir de diferentes dobles con los que se la identifica, nos llevará a considerar nuevamente estas ideas.

Por otra parte, diversos estudios sobre *Wide Sargasso Sea* también se desarrollan a partir de las imágenes contradictorias de la protagonista y de cómo éstas se construyen desde la perspectiva de diferentes personajes<sup>8</sup>, tal como retomaremos en nuestra tesina. Desde este enfoque, Mónica Roesel sostiene que *Jane Eyre* representaría una suerte de orden, ya que se constituye a partir del relato de una voz autorizada (la de Jane) mientras que *Wide Sargasso Sea* se compone a partir de la fragmentación de la historia en diversas voces desautorizadas que sólo conocen un aspecto de la historia: “*There is always the other side, always*” (Rhys, 116). Ese otro lado —la posibilidad de múltiples realidades o aproximaciones a la realidad— resulta perturbador para la mente victoriana. Por eso Rochester necesita imponer su orden al desorden que el Caribe y Antoinette representan, desorden que le resulta por igual temible y provocador.” (2013: 31-32)

Por otro lado, siguiendo el análisis de Gilbert y Gubar, la autora sostiene que Bertha representa el lado oscuro de Jane, sus impulsos no sometidos al orden victoriano de la femineidad:

el conflicto central de la novela de Brontë no es la medición de las fuerzas entre Jane y Rochester, sino entre Jane y Bertha, que es en realidad el encuentro de Jane con su ira y su rebeldía. (...) Gilbert y Gubar definen a Bertha como un avatar de Jane. La “loca” hace lo que Jane quisiera hacer y su cordura le impide: rasgar el velo nupcial, cancelar el matrimonio, destruir la casa que simboliza el poder patriarcal de Rochester. En esa medida, “es el doble más sincero y oscuro de Jane..., el feroz yo secreto que Jane ha tratado de reprimir desde sus días en Gateshead” (360). Al prender el fuego que consumirá Thornfield y dejará a su dueño ciego y mutilado, Bertha actúa a la vez como agente de su deseo de venganza y agente del deseo de igualdad de Jane (Roesel, 2013: 37-38)

Nuevamente, es Bertha/Antoinette quien debe sacrificarse para que Jane obtenga su final feliz: la relación que Rochester le ofrecía en principio se basaba en la desigualdad de clase y de género, pero, como consecuencia del incendio que lo deja ciego y lisiado, Rochester pierde su supremacía sobre Jane, que debe, desde ese momento, cuidar de él:

Pero no se da cuenta de que el sufrimiento de Bertha ha sido la causa de su propia felicidad. No puede comprenderla, aunque puede compadecerla: “*Sir, I interrupted him, you are inexorable for that unfortunate lady: you speak of her with hate — with vindictive antipathy. It is cruel — she cannot help being mad*” (Brontë 298). Charlotte Brontë, tan sensible a la situación inicua de las mujeres en un mundo hecho por y para los hombres, fue incapaz de ver a la mujer detrás de la “loca del ático”. Tuvieron que pasar más de cien años para que una mujer antillana y desarraigada, como Bertha, escribiera su historia. (Roesel, 2013: 38)

En los trabajos realizados durante los últimos años, los estudios postcoloniales y la crítica feminista continúan como las teorías predominantes. En ellos se aborda con especial detenimiento

---

8 Ver, por ejemplo: Bender, T. K. (1978) “Jean Rhys and the Genius of Impressionism”, García Rayego, R. M. (1990) “Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea*”, Gomes Wielewicki, V. H. (2004) “A voz pós-colonial em *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys”, Hernández Fernández, O. (2009) “*El vasto mar de los Sargazos de Jean Rhys: voces en contrapunto*” y Nurminen, L. (2012) *Postcolonial Cultural Identity and the Caribbean White Creole in Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea and Phyllis Shand Allfrey’s The Orchid House*, consignados en bibliografía.

la conformación de la identidad cultural híbrida propia de las Antillas en Antoinette y cómo ésta es minada hasta la locura por la imagen patriarcal y colonialista de Rochester. La figura de Antoinette es entendida como interétnica: es la figura del exilio ya que no pertenece auténticamente a ninguna cultura ni clase social y es rechazada en todos los ámbitos de su existencia, tal como ya era planteado (aunque no profundizado) por Spivak: *“Antoinette, as a white Creole child growing up at the time of emancipation in Jamaica, is caught between the English imperialist and the black native.”* (1985: 250). En los estudios más actuales, esta compleja situación identitaria es definida a través del concepto de *“in-betweenness”*, un estado liminar derivado de la hibridación cultural:

*Bhabha has called this “the Third space”, which means that hybridity is a dialogue between two different cultures and “challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force” (Bhabha [1994] 1995: 37) (...) hybridity can lead to what has been termed in-betweenness, which is a state of alienation, or loss of identity, as the process of hybridity has caused the individual to become an outsider in both cultures. Antoinette in Wide Sargasso Sea is a clear example of in-betweenness. (Nurminen, 2012: 17)*

M. M. Adjarian (1995) aborda este concepto para su análisis de la novela, tanto dentro de la trama como en el nivel de la construcción narrativa, puesto que la característica principal tanto de Rhys como de su protagonista sería la de *“crosses boundaries”* (cruzar fronteras) y habitar zonas *“inbetween”*:

*The kind of simultaneous positioning in which Rhys engages here reveals how the writer herself is also caught in an “inbetween.” Although she clearly shows that her work derives from Brontë’s, she also demonstrates a desire to remain true to both her colonial identity and background, both of which exist in a liminal area neither fully British nor fully Caribbean.*

*Wide Sargasso Sea is thus “inbetween” not only because fiction and history actively intersect within its bounds, but also because it is the product of a consciousness that is itself a product of a multicultural heritage. The text is also “inbetween” because Rhys seeks to articulate a story –that of Antoinette’s childhood and life with Edward Rochester before her confinement at Thornfield Hall-- that exists “between the lines” of another narrative, Jane Eyre. (1995: 34)*

La autora sostiene que esta condición de *“in-betweenness”* le permite a Antoinette moverse entre las culturas dominante y dominada, lo cual genera también el odio de Rochester hacia ella y su intento exitoso de “bloquear” su movilidad encerrándola fuera de la sociedad. El incendio de Thornfield Hall es interpretado en este estudio como la única forma en la que Antoinette podía recuperar esta movilidad: *“Rochester tried to deprive her of another source of fire, the sun, itself a symbol of the Caribbean and thus of Antoinette’s identity. Now she ‘steals it back’ to free herself of real and figurative limitations Rochester has imposed on her. In so doing, she will restore fluidity in her life through what she unconsciously realizes must be her own death.”* (Adjarian, 1995: 38)

Iida Pollanen (2012) pone en relación esta característica de *“in-betweenness”* con el concepto *“abject”* (abyecto) de Julia Kristeva a partir del estudio de la pérdida de identidad en Antoinette (es decir, su involución hasta llegar a lo abyecto). La autora sostiene que la causa de esta pérdida se encuentra en las relaciones de dominación presentes en las dicotomías colonizador/colonizado, masculino/femenino y madre/hija, así como también en la opresión a uno mismo que estas

relaciones pueden generar en un contexto patriarcal e imperialista. En consecuencia, Pollanen vincula el estado liminal de Antoinette en la sociedad (que Adjarian había descrito en términos positivos y Nurminen como conformador de la identidad cultural caribeña) con la abyección y la pérdida de identidad:

*According to Kristeva, what causes abjection is “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). Antoinette has been viewed this way throughout her life; she has been ridiculed, oppressed and observed as something between subject/object, English/Jamaican, past/future. It is hard for the English and the Jamaicans to classify her, as she represents something in the past (her family’s history with colonialism and slavery) that wants to be forgotten. In addition, she is a female – a dangerous one, because of the madness in her family and the black magic her servant practices. Kristeva states that the only quality that the abject and the object share is that of being opposed to ‘I’ (1); as the ‘other woman’ Antoinette has always represented something in opposition to everyone around her. (2012: 13)*

Para terminar con este recorrido por la crítica postcolonial y feminista, nos gustaría recordar que Rhys siempre asoció su escritura a una suerte de catarsis con la cual desprenderse de los momentos dolorosos de su vida; además, como sostiene Savory, comenzó a escribir sus primeras obras mucho antes de que los movimientos de decolonización alcanzaran su auge y de que la literatura caribeña y la crítica feminista establecieran sus cánones (2009: 12). En su autobiografía, Rhys escribe sobre cómo *Wide Sargasso Sea* fue una forma de hablar acerca de los espacios de su infancia, al tiempo que discutir con una imagen de las mujeres criollas que la había afectado en ese momento de su vida: *“It might be possible to unhitch the whole thing from Charlotte Brontë’s novel, but I don’t want to do that. It is that particular Creole I want to write about, not any of the other mad Creoles”* (Rhys citada en Maurel, 1998: 134). Por lo tanto, las aseveraciones sostenidas acerca de la intención política de Rhys y su militancia feminista y postcolonial, tan propia de los estudios realizados durante las décadas del setenta y ochenta, hasta principios de los noventa, no pueden sostenerse tan firmemente en la actualidad.

Por otra parte, cabe recordar que los ochenta fue una década de disputas internas (acerca de la adopción de diferentes corrientes críticas como el marxismo y el post-estructuralismo) y de reafirmación de la crítica feminista, en la que el foco de los estudios pasó de las representaciones que los autores hacían de lo femenino a la exploración de las representaciones propiamente femeninas debidas a autoras. En esos momentos, el objetivo de la crítica feminista se basaba en la reescritura de la historia de la novela de modo que estas autoras adquirieran una nueva importancia (Barry, 2002). En este contexto, tiene sentido que se leyera a Rhys como una escritora canónica, representante de la ideología feminista, más allá de la conciencia que ella misma tuviera en tal sentido. Además, como mencionamos, éste también fue el momento de la inclusión de autoras criollas y blancas en el canon literario caribeño, como la trinidadense Merle Hodge o Paule Marshall. Después de todo, como recuerda Kenneth J. Cooper (2006) en su artículo *“Revising the Caribbean Canon”*, la primera *Caribbean Women Writers Conference* tuvo lugar tan recientemente como en

1988.

Desde la crítica psicoanalítica, la mayor parte de los trabajos se centraron en la presentación de las protagonistas de Rhys (tanto en *Wide Sargasso Sea* como en las demás novelas y relatos breves) como víctimas, aunque no en el sentido de la “víctima sacrificial” anteriormente desarrollado por Spivak. La exploración de este sentimiento de otredad y liminaridad, de no tener un lugar propio o de estar entre lugares, se interpreta como una victimización autoimpuesta o una auto-condena, debida a mujeres de personalidades frágiles que se encuentran más a gusto en el fracaso. Como sostiene John Curtis (1990), las autoras de este tipo de estudios suelen no diferenciar claramente entre la propia Rhys y sus protagonistas, como tampoco entre su vida y su ficción. Por otra parte, entender a Antoinette en este rol de víctima auto-condenada le quita significancia a su último sueño (el sueño en que prende fuego a Thornfield Hall) y a su acto final<sup>9</sup>, ya que desde esta perspectiva, el incendio y el suicidio sólo serían la concreción de la condena impuesta por sí misma:

*The tendency to see Jean Rhys and her heroines as natural perennial victims is found in many of the critical essays on Wide Sargasso Sea, particularly in the interpretations of Antoinette's dream of her own death. Anthony Luengo, in his study on the similarities between Wide Sargasso Sea and the Gothic mode of fiction, describes Antoinette as at “once victim and femme fatale” and argues that Rhys “creates around Antoinette, as she does around Rochester, a sense of damnation that grows naturally out of the narrative action”. (Curtis, 1990: 186)*

Para Curtis, esta interpretación del sueño de Antoinette es errónea, como también la hipótesis de la auto-condena. Por el contrario, argumenta que “*the secret of Wide Sargasso Sea, of Antoinette's dream of her own death, and of too, too beautiful Granbois*” (1990: 186) se encuentra en la paradoja de que el deseo y el odio, la vida y la muerte se encuentran muy próximos en la oscuridad, “*Not close. The same.*”<sup>10</sup> (1990: 187) Su estudio se focaliza en dilucidar en todas las novelas de Rhys un “*dead centre*”, un “mar de los Sargazos”, que la protagonista debe superar para alcanzar toda su fuerza interior. Curtis sostiene que Antoinette lo logra al representarse a sí misma como el fuego: ella sería el árbol en llamas que aparece en su sueño y, por lo tanto, no una víctima; su acto final no es un “fracaso” o una “súplica por redención” sino una liberación. La muerte de Antoinette, a partir de su sueño epifánico, no es percibida como tal sino como la trascendencia a otra forma. La vida y la muerte, después de todo, están muy próximas en la oscuridad, “*Not close. The same.*”

Entre los estudios que abordan el estilo narrativo de Jean Rhys, nos interesa recuperar el temprano trabajo de Todd K. Bender (1978), “*J. Rhys and the Genius of Impressionism*”, porque su análisis vincula a la autora directamente con un movimiento literario ligado a las artes visuales, como desarrollaremos más ampliamente en el capítulo III. Bender describe al impresionismo

---

9 Cabe aclarar que *Wide Sargasso Sea* termina en el momento en que Antoinette despierta de su sueño sabiendo “que debe hacer y por qué está aquí”, acto seguido toma la vela y sale al pasillo. Por lo tanto, en la novela de Rhys, no se conoce el destino final de la protagonista más que a través de su sueño profético. En éste además, Antoinette no salta a la muerte sino a la laguna en Coulibri, a la que iba a jugar cuando era niña. Los lectores, entonces, sólo conocen la realidad objetiva del incendio y el suicidio de Bertha a través de la asociación intertextual con *Jane Eyre*.

10 Esta cita del trabajo de Curtis proviene de *Wide Sargasso Sea*, 1981, p.79.



literario como el género en el que el nudo de la historia se encuentra fragmentado en varios relatos, conformados a partir de las impresiones inacabadas, confusas e irreales de los diferentes personajes. Por esto mismo, el lector es el que debe reconstruir la historia desde su mirada distanciada, como ocurre con una pintura impresionista. El análisis de la prosa de Rhys desde esta perspectiva nos resulta fundamental para su vinculación con las artes visuales. Además, en este mismo ensayo, Bender estudia otro de los recursos de su narrativa que recuperaremos asimismo en esta tesis: el *Doppelgänger*. El autor sostiene que Rhys discute los estereotipos femeninos propios de la sociedad inglesa de la época, contraponiendo la voz aceptada socialmente a otra voz interna que la contradice. Este juego de dobles, como retomaremos más adelante, se lleva a un nuevo nivel de complejidad en la construcción de Bertha/Antoinette en *Wide Sargasso Sea*.

La lectura del estilo narrativo de Rhys que Bender realiza se vislumbraba ya, aunque él no se detiene en este punto, en el ensayo antes citado de Michael Thorpe, cuando comenta: “*It is not Rhys's manner to spell out her characters' viewpoints, or to eke them out with detailed authorial commentary on background or theme. For her, as for Hardy, a novel is 'an impression, not an argument.'*” (1977: 99) Un estudio más reciente de Rosa M. García Rayego (1990) también gira en torno a un concepto propio de las artes visuales: el punto de vista; sin embargo, este trabajo se centra en cómo la novela se descompone a partir de diferentes perspectivas socio-culturales, sin abordar los vínculos transdisciplinarios con la pintura.

Es el trabajo de Ana L. Gabrieloni (2011) “Escritura y representación en *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys” el que se focaliza en las interrelaciones entre la poética de Rhys y las artes visuales, exponiendo las connotaciones que adquiere el bordado presente en la novela al vincularlo con la técnica pictórica del *collage* y el género de la naturaleza muerta. En este estudio también se describe la forma en que Rhys recupera la interrupción de la memoria y el tiempo presente en la novela de Brontë con la continuidad de un espacio constituido por las vivencias personales.

Elaine Savory (2006), pionera en los estudios críticos especializados en Rhys, también se centra en la importancia que adquieren en la novela los lugares atravesados por la subjetividad. En su trabajo *Jean Rhys*, sostiene que la importancia dada en *Wide Sargasso Sea* a las representaciones del espacio, reside en que la expresión de los pensamientos y juicios semi-conscientes de los diferentes personajes, se presentan mayormente en sus reacciones ante la naturaleza, el jardín y las habitaciones interiores. A lo largo de su análisis, la autora expone la relación de los personajes con su entorno como conformadora de la identidad de género, en particular, y la de clase social.

De modo similar, Melody Boyd Carrière (2007) insiste en que la otredad de Antoinette (tan discutida y estudiada) encuentra fundamento en su relación con el entorno natural, que, en las palabras de Édouard Glissant (2005), trasciende el mero entorno para constituirse en un personaje

completo<sup>11</sup>. Esta autora argumenta que la autoridad de Rochester como hombre inglés y blanco se va minando, hasta prácticamente desaparecer, en Jamaica, donde carece de los conocimientos fundamentales para el desenvolvimiento social. Esta pérdida de autoridad relacionada con el desconocimiento contrasta con la que adquiere Antoinette, al ser quien debe explicar y comprender. Esto hace que Rochester genere un rechazo cada vez mayor hacia su entorno y lo vincule indisolublemente con su esposa. Además, también relaciona el paisaje exótico y exuberante con el despertar sexual de ella, siendo el deseo un tabú en la cultura inglesa y la lujuria una parte fundamental de la visión exotizante del imperio sobre sus colonias. Las actitudes de Rochester hacia su esposa son paralelas a las que toma hacia el paisaje porque en el vínculo construido por él representan el mismo “otro”. En las palabras de la autora:

*Rochester's authority is therefore undermined by Antoinette's knowledge of the Caribbean. [...] In addition to Antoinette being more comfortable on the island, Rhys links the exotic quality of the landscape to Antoinette's sexual awakening. [...] Rochester attributes Antoinette's desire to the island's abundance, and it is another example of his lack of control over his surroundings. Because his authority as an Englishman is not recognized on Caribbean soil, Rochester must leave the island in order to possess Antoinette. In his article "The Place of Jean Rhys and Wide Sargasso Sea," Kenneth Ramchand again focuses on the function of landscape, observing how the relationship between Rochester and his wife is parallel to his view of the Caribbean geography: "The different stages of the changing relationship between English husband and White West Indian wife are marked by the husband's changing and confused attitudes to the landscape; and the difference in temperament between Antoinette and her husband is measured out for us in his reading of the natural world which he identifies with his wife." Toward the end of part two, Rochester's uneasiness about his natural surroundings has grown into revulsion, a feeling he automatically transfers to Antoinette. Once again, Antoinette is inextricably linked to the landscape, which makes her unequivocally Other in the eyes of the Englishman. (Boyd Carrière, 2007: 46-47)*

Jessica Gildersleeve (2011) recupera en parte las ideas de Boyd Carrière y propone que este sentido de liminaridad y de “estar fuera de lugar” que tanto se estudió en la obra de Rhys está, paradójicamente, ligado a su identidad con la naturaleza salvaje e inexplicable del trópico, que es lo que genera el sentido de “outsider status”. Nos interesa especialmente este trabajo porque vincula tal aspecto de la conformación identitaria (y, finalmente, de pérdida de la identidad) con el paisaje, focalizándose en la identificación tan patente que la autora propone entre su protagonista y los espacios naturales. La narrativa de Rhys, sostiene Gildersleeve, puede leerse como una

*'literature of the tropics,' describing not only, of course, the landscape within which and from which so many of them operate, but a literature of the unrecognised, the unmapped. The uncanny psychological and topographical landscapes of Rhys's fiction, I suggest, are infused by a simultaneous headiness and claustrophobia of language itself; to read Rhys is to experience the literary sensation of the tropics. (2011: 33)*

Más aún, la autora argumenta que es en el modernismo donde Rhys encuentra una nueva forma de representar el paisaje del Caribe, una forma diferente a la canónica y colonialista porque no se queda en lo superficial ni fuerza a la naturaleza a entregar su secreto, como pretendía

11 “Le rapport à la terre, rapport d'autant plus menacé que la terre de la communauté est aliénée, devient tellement fondamental du discours, que le paysage dans l'œuvre cesse d'être décor ou confident pour s'inscrire comme constituant de l'être. Décrire le paysage ne suffira pas. L'individu, la communauté, le pays sont indissociables dans l'épisode constitutif de leur histoire.” (Glissant, 1981: 199)

Rochester en *Wide Sargasso Sea*; según Gildersleeve, “*Rhys’s narratives refuse to penetrate the unknowable wilderness, and instead perform a respect for the landscape that will not subject it to the Romanticisation or Gothicisation of the European gaze*” (2011: 34). Sin embargo, su estudio no se detiene en las descripciones del paisaje en particular sino en la identificación entre éste y las protagonistas, ya que su hipótesis central sugiere que el primero como las segundas se resisten a ser “mapeables”; la narrativa de Rhys, por lo tanto, plantearía el derecho que tanto la naturaleza como las mujeres antillanas tienen de guardar sus secretos, es decir su “extrañeza”, sin ser reducidas a modelos europeos o ultrajadas.

Para concluir con los estudios sobre la novela de Rhys que abordan la importancia de las representaciones del espacio y la naturaleza, nos interesa especialmente el trabajo de Kathrin Gschwend (2010), debido a que realiza un recorrido por el simbolismo, las connotaciones sociales y religiosas y las metáforas canónicas que constituyeron a los jardines y paisajes como tópicos literarios de la literatura inglesa. A partir de esto, la autora realiza un análisis comparativo de la significación que adquieren las descripciones de los espacios naturales tanto en *Wide Sargasso Sea* como en *Jane Eyre*. Finalmente, concluye que dichas descripciones se constituyen como equivalentes a la identidad de sus protagonistas. La diferencia se encontraría en que, en la novela de Brontë, la naturaleza se limita a reflejar las emociones de Jane, al modo romántico; mientras en Rhys, el paisaje se presentaría como símbolo de Antoinette, en la relación de dominación que el colonialista inglés Rochester mantiene con ambos:

*Rochester’s feelings are mirrored in the way he perceives the landscape of the island. The landscape is very beautiful with its sunsets, hills and rivers. It is a magical and lovely place and also a romantic and erotic place. However, Rochester hates it because he can neither understand nor have it. The landscape is at the same time a symbol for Antoinette. She is as magical and lovely as the island, filling Rochester with desire and longing. He hates the place and the girl, because they both belong to a paradise he has no access to. (Gschwend, 2010: 67)*

Como se desprende de lo expuesto hasta ahora, diversos estudios abordan el vínculo que Rhys construye entre el paisaje y su protagonista. El mismo es interpretado como conformador de la identidad en disputa de Antoinette, identidad que finalmente es desestructurada y minada hasta la locura por su marido, representante del orden colonialista y patriarcal. El vínculo entre Antoinette y el paisaje antillano es entonces el nudo en el que se vinculan las dicotomías presentes en la novela: masculino/femenino, dominante/dominado, Europa/América, lo uno y lo otro. El trabajo de Savory sostiene, aunque no lo expresa en estos términos, que en la prosa fragmentada de Rhys, las identidades de los personajes no se describen detalladamente, sino que se presentan en sus reacciones y actitudes ante los espacios que habitan, lo que, veremos, es una característica de la escritura impresionista. Ninguno de los estudios antes citados, sin embargo, relaciona las descripciones de la naturaleza de Rhys con el género pictórico del paisaje desde la perspectiva de la écfrasis; tal relación, que se constituye en el eje central de nuestro trabajo, permite recuperar el

espesor histórico y estético que adquieren dichas descripciones en el seno de la historia de la cultura y apreciar cómo la crítica a los modos de representación de la realidad, la cual describiremos como “el cuestionamiento de la realidad desde el arte” (Radyk, 2009: 12), presente en la ruptura impresionista, podría servir a Rhys de vehículo a través del cual presentar sus propios modos de ver el paisaje y la identidad femenina otra, tal como menciona Gildersleeve.

### **Sobre la organización de esta tesis**

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, en el capítulo II de nuestra tesina, abordaremos la historia conceptual de la serie literaria de la éfrasis, desde sus orígenes en la literatura clásica (cuyo principal exponente se encuentra en el Canto XVIII de la *Ilíada*) hasta las definiciones más recientes, como la antes citada de Mitchell, y su muy reciente crítica a partir de la poesía digital. Nos interesa particularmente explicitar por qué sostenemos que las descripciones de espacios naturales presentes en la novela de Rhys se integran a esta serie y la implicancia en el campo de la teoría de la representación que dichas descripciones adquieren al ser leídas de esta forma.

En el capítulo III, presentaremos el género de la “novela impresionista”: su contexto de surgimiento, principales obras y sus postulados en torno a las formas de representación. Prestaremos especial atención a sus expresiones en habla inglesa, entre las que se encuentra Ford Madox Ford, autor del ensayo fundante *On Impressionism* (1914); quien además fue íntimo amigo y mentor de Jean Rhys durante la escritura y publicación de sus primeros trabajos. A partir de esto, estudiaremos cómo se presentan los recursos propios del impresionismo literario en la última novela de Rhys, en particular, la función que cumplen en la transposición intertextual de *Jane Eyre*. Es decir, cómo se opera la descomposición del punto de vista único en las múltiples impresiones textualizadas en *Wide Sargasso Sea*. Nos centraremos en lo que anteriormente hemos definido como “mirada crítica” sobre la tradición y sobre la sociedad.

Los siguientes apartados del capítulo III, estarán dedicados al estudio de las éfrases de paisajes presentes en *Wide Sargasso Sea* desde la perspectiva antes definida, retomando también algunos pasajes similares de *Jane Eyre*, cuya comparación nos permitirá profundizar en las distintas concepciones de naturaleza y paisaje que entran en discusión en la obra de Rhys.

Finalmente, se presentarán las conclusiones a las que habremos abordado a partir de la interpretación antes mencionada. Nos interesa particularmente poner en diálogo el estudio realizado con el ensayo de Virginia Woolf sobre las hermanas Brontë “*Jane Eyre*” and “*Wuthering Heights*” (1916).

# Capítulo II

Sobre la historia conceptual de la écfrasis, desde sus inicios en la épica homérica hasta la definición actual como una práctica cultural. Sobre la écfrasis de paisajes, cómo se inscribe en esta historia y por qué es posible asegurar su existencia.



*El Laocoonte y sus hijos* [período helenístico], Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, 50 d. C. (Museo Pío-Clementino, Vaticano)

*"She looked over his shoulder/For vines and olive trees,/Marble well-governed cities/And ships upon untamed seas,/But there on the shining metal/His hands had put instead /An artificial wilderness /And a sky like lead."*

W. H. Auden

## II

*“In the aviary of contemporary critical discourse, ekphrasis is an old and yet surprisingly unfamiliar bird.”*

James Heffernan

La historia conceptual de la ékfrasis comienza, como la historia de la literatura occidental, en la *Iliada* de Homero. En las conceptualizaciones de la antigüedad clásica, refería a un recurso retórico y sus primeras definiciones se encuentran en los *progymnasmata* (s. II-IV d. C), los ejercicios de composición que se usaron en la Grecia y Roma del renacer cultural iniciado en el siglo I, que implicó un retorno a los modelos del pasado. Hermógenes la define como “una composición que expone en detalle de una manera manifiesta, según afirman, y que presenta ante los ojos el objeto mostrado. Hay descripciones<sup>12</sup> de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos.” (en Teón, Hermógenes y Aftonio, 1991: 195); además, hace énfasis en la transferencia de la descripción sensorial del oído a la vista, ya que “Las virtudes de la descripción son principalmente claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe.” (1991: 195-196) Teón, por su parte, sostiene que “es preciso que la elocución sea clara y vívida. Pues no sólo es necesario exponer, sino también introducir lo que se cuenta en la mente de los oyentes...” (1991: 71).

En este momento inicial, no había un referente específico que determinara si un texto pertenecía o no la serie de la ékfrasis (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. Sin embargo, parece seguro afirmar que la predisposición de los poetas hacia las primeras se dio desde un momento muy temprano, si no en los trabajos críticos, sí en las obras líricas, como veremos más adelante. Por otro lado, cabe mencionar, siguiendo la cita de Hermógenes, que tampoco se pensaba en la ékfrasis como un recurso principalmente literario, sino que formaba parte de las estrategias en las que se desenvolvían los sofistas con el fin de convencer a su auditorio de la veracidad de sus argumentos; con lo cual, estaba profundamente relacionada con la oralidad. Su característica definitoria residía entonces en la cualidad traducida como “viveza”, que responde al vocablo griego *enargeia*; ésta refiere a un efecto estético consistente en formar, a partir de palabras, una imagen tan vívida que pudiera percibirse con los ojos de la mente. Cecilia Lindhé, en su definición del término, hace especial énfasis en que la *enargeia* no es principalmente una forma de imitación, es decir, de representar un objeto o evento, sino que es la representación del efecto de su visualización: “*Theorists that accept the modern definition are often content with stablishing that it is an effect that makes the reader envision what is being described. But enargeia is not first and foremost*

---

<sup>12</sup> En la edición citada, “ékfrasis” aparece traducido como “descripción”.

*a way to imitate an object, scene or person with words, but rather about the effect of seeing an object or an event; it concern the process of visualisation.*” (Lindhé, 2013: 4)

El efecto que la écfrasis pudiera causar en su oyente era de fundamental importancia en la retórica clásica, tal como lo explica Quintiliano en sus *De institutione oratoria* (95 d. C), “*It is a great gift to be able to set forth the facts on which we are speaking clearly and vividly. For oratory fails of its full effect, and does not assert itself as it should, if its appeal is merely to the hearing, and if the judge merely feels that the facts on which he has to give his decision are being narrated to him, and not displayed in their living truth to the eyes of the mind.*” (1966: 8.2.62)

Anteriormente, Quintiliano había explicado que el orador, para conmovir a su audiencia (cabe notar la diferencia que hace entre un suceso meramente *narrado* y otro *percibido por los ojos de la mente*), en primer lugar debía estar conmovido él mismo; para esto, era fundamental poseer lo que los griegos llamaban **Φανταδίας** (“fantasía”), por medio de la cual se representaban en la mente las cosas ausentes con tanta viveza que parecían estar a la vista<sup>13</sup>. La écfrasis en su sentido clásico, apelaba entonces a un contacto muy particular entre el orador y su auditorio: éste debía ser capaz de formar vívidas imágenes por medio de su imaginación y luego de expresarlas mediante palabras de forma tal que fueran vistas por los ojos mentales del espectador.

Al considerar estas definiciones, no resulta sorprendente que la mayoría de las écfrases clásicas que sobrevivieron hasta nuestro tiempo tengan como referente una imagen mental, entre las que se encuentran: el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, el escudo de Heracles en un poema atribuido a Hesíodo, el manto de Jansón en las *Argonaúticas* de Apolonio de Rodas y el escudo de Eneas en la *Eneida* de Virgilio. Hay otra característica común en estos fragmentos ecfrásticos: todos tienen como referente algo que en la actualidad percibiríamos como una obra de arte.

En el Canto XVIII de la *Ilíada*, Homero dedica cerca de 155 versos (vv. 462-617) a la detallada descripción de los materiales preciosos y el trabajo de orfebrería que el dios Hefesto realiza para crear las multitudinarias escenas que componen el escudo de Aquiles. En el círculo central se encuentra el cielo con sus constelaciones, en el exterior, el océano, y en medio de ambos se suceden las imágenes que representan la vida humana en la Antigua Grecia: una ciudad en paz y otra en guerra, una boda, campesinos ocupados en sus faenas, hombres discutiendo en el ágora, jóvenes danzando y tocando instrumentos musicales e incluso un paisaje bucólico. Diversos estudios se dedicaron a desentrañar el significado de este pasaje descriptivo en medio de un poema épico (recurso que vimos se reitera en obras posteriores)<sup>14</sup>. P. R. Hardie (1985), por ejemplo, sostiene que

---

13 “*Temptabo etiamde hoc dicere. Quas Φανταδίας Graeci vocant, nos sane apellemus, per cuas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, tu esa cernere oculis ac praesentes habere videamur.*” (Quintiliano, 1966: 434)

14 Cabe señalar, como hace A. L. Gabrieloni que “pese a su carácter disgresivo, no es periférica, sino que resulta de vital importancia en la narración principal; no interrumpe la temporalidad de ésta sino que, junto con los acontecimientos que introduce, despliega otro orden temporal, subordinado a transmitir una intensa representación visual de los mismos.” (2008: 89) Al respecto, V. Pineda sostiene que es una de las características principales de la écfrasis el no obedecer “a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración. A diferencia de cualquier otra





*Thetis en la forja de Vulcano, Naples, Museo Nazionale. (After Herrmann-Bruckmann, Denkmäler.)*

---

descripción amplificativa, la ékfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no "ayuda" al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica." (2000: 257)





Boceto del grabado de un ánfora Sosibia por John Keats, 1819

la *imago mundi*, es decir, la representación total del mundo contenida en el círculo del escudo, devino un emblema de las pretensiones universalistas del guerrero conquistador, a la que recurrieron numerosos reyes de la historia grecolatina, siendo un ejemplo paradigmático el de Alejandro Magno (1985: 24). Así, a las connotaciones cosmogónicas de esta ékfrasis, se suman las políticas e ideológicas.

También Alexander Pope escribió un ensayo acerca del mítico escudo, “*Observations on the Shield of Achilles*” (1715-1720), en el que sostiene que el pasaje efrástico se compuso de acuerdo a los parámetros de representación propios de la pintura. A partir de esta idea (que retoma de fuentes francesas), el autor argumenta que este “cuadro universal” constituye el único documento histórico de los materiales, temas y técnicas del arte de la Grecia arcaica, del que no sobrevivieron restos de ninguna obra pictórica. De esta forma, la primera ékfrasis de la historia de la literatura pasa a ser también un documento para la historia del arte, lo que hace hincapié en una de las principales características del género: dar cuenta de las formas de representación propias de una cultura en un momento determinado.

El Canto XVIII es además el principal exponente de la primera de una serie de cuatro conceptualizaciones de ékfrasis, que sucesivamente va redefiniéndose en la historia, a partir de las obras literarias y las formulaciones teóricas sobre éstas (Gabrieloni, 2008). En esta etapa primigenia, las descripciones refieren a imágenes sin ningún tipo de restricción temática, pero que existieron únicamente en la imaginación de los poetas o que, de haber existido, no sobrevivieron al paso del tiempo; su característica diferencial es entonces responder a la cualidad de la *enargeia*. John Hollander propone el término “*notional ekphrasis*”<sup>15</sup> para esta forma particular y sostiene que fueron sus exponentes clásicos los que aportaron los paradigmas, textos precursores, modelos retóricos y estrategias de interpretación a la poesía efrástica moderna (1988: 209).

De hecho, el representante principal de la poesía efrástica del Romanticismo pertenece a la categoría nocional, nos referimos a la *Ode on a Grecian Urn*, escrita por John Keats en 1819. A este poema, Leo Spitzer (1955) dedica el ensayo que más tarde fue considerado paradigma de las conceptualizaciones y meditaciones críticas acerca de la ékfrasis del siglo XIX. Victoria Pineda sostiene que fue este autor quien “sacó el vocablo del ámbito de la literatura y el arte antiguos y lo puso a disposición de los *New Critics* y de los comparatistas, con quienes habría de quedarse definitivamente.” (2000: 253)

En este trabajo, Spitzer llama la atención sobre la ausencia de la ékfrasis como categoría de análisis en los estudios críticos que la *Oda* había sucintado anteriormente. Después de todo,

*What is the whole poem about, in the simplest, most obvious terms? It is first of all a description of*

---

15 El autor, en su trabajo “*The poetics of ekphrasis*”, propone tres categorías para la clasificación de la ékfrasis. A la mencionada, se suman la “*actual ekphrasis*”, que describe obras de arte existentes, y la “*latent ekphrasis*”, que tiene como característica principal ser un fragmento dentro de un texto mayor y que sólo es reconocida como una fuente efrástica mediante un análisis académico (1988: 209).

*an urn –that is belongs to the genre, known to the Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, wich description implies, in the words of Théophile Gautier, “une transposition d'art,” the reproduction through the medium of words of sensuosly perceptible objets d'art (ut pictura poesis) (énfasis en el original) (1955: 206-207)*

Nos llama la atención en estas palabras la redefinición que había afectado al término, al que el autor denomina “género de la literatura occidental” (no ya un recurso técnico), cuya principal característica es referir a una obra de arte pictórico, reproducir mediante palabras un objeto artístico.

A lo largo de su estudio, Spitzer sostiene que el poeta, al llamar a la urna “*Sylvan historian*” (v. 3) y constituir dos de sus cinco estrofas a partir de preguntas (“*What men or gods are these? What maidens loth?*” (v. 8)), interroga a la urna acerca del relato que conforman sus imágenes y la historia de la cultura de la que formó parte. La urna debía salvar, con esta información, el abismo y la desolación del poeta observador frente a una civilización perdida, pero permanece silenciosa. Sin embargo, Keats se siente rescatado de la angustia que esto le provoca mediante la contemplación de su belleza. “*The archaeological message of the urn is dead, its aesthetic message is alive 'for ever*” (énfasis en el original) (1955: 214), porque, sostiene el autor, “*the ode is not an abstract stament or an excursion into philosophy. It is a poem about things: an urn, pipes, trees, lovers, a priest, a town; and poetic images have a grammar of their own that is contained in their dramatic actions...*” (1955: 216)

Finalmente, la urna rompe el silencio y sus palabras son las mencionadas en los últimos dos versos del poema: “*“Beauty is truth, truth beauty,” – that is all // Ye know on earth, and all ye need to know.*” (vv. 49-50) Este milagro es posible, sostiene Spitzer, porque, en el arte de la Antigua Grecia, los monumentos y las urnas llevaban inscripciones epigramáticas, a partir de las cuales se esperaba que el viajero que las observara entablara un diálogo con ellas, en el que pudiera enterarse de su origen y motivo, y en honor a quién existían.

La forma de los últimos versos del poema, es decir, las palabras de la urna, es epigramática, pero su mensaje no lo es, ya que no contiene información histórica sino estética y lo que finalmente expresa es una máxima del ideal del arte romántico. Por esta razón, la conclusión a la que arriba Spitzer es que, la écfrasis en la que se constituye el poema, representa la *experiencia* del poeta al enfrentarse a una antigua obra de arte (1955: 218). De esta forma, en consonancia con el espíritu de la poesía romántica, el énfasis puesto en la antigüedad en la *enargeia* se transfiere en Keats a la subjetividad del autor: el poema ya no busca presentar el objeto ante los ojos mentales del lector, sino la impresión que dicho objeto causa en el poeta.

Ahora bien, la *Oda* es un temprano ejemplo de la tercera etapa de conceptualización de la écfrasis, que comienza justamente en el siglo XIX. En el poema, por lo tanto, es posible leer la

disputa que mantiene tácitamente el autor con los modos anteriores de representación, que se corresponden con un período específico en la tradición (mencionada por Spitzer) del *ut pictura poesis*.

En efecto, a partir de la afirmación de Simónides de Ceos en el siglo V a. C (citada por Horacio en su *Epistula ad Pisones*) sobre que “la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla” y de las correlaciones entre ambas artes establecidas por Aristóteles en su *Poética*, se inició una tradición que perduró desde el Renacimiento hasta una época tan tardía como el siglo XVIII. La misma, establecía que la pintura debía presentar escenas de eventos históricos (de la historia antigua, por supuesto), bíblicos o mitológicos, profundamente arraigadas en la idea aristotélica de *mímesis*, es decir, la representación de la naturaleza en su expresión más elevada, no de la forma en que son las cosas, sino como deberían ser. En palabras de Félibien (1669), el arte pictórico debía “representar grandes acciones como lo hacen los historiadores, los temas agradables como lo hacen los poetas; y, si aspira a más, es necesario que sepa, mediante composiciones alegóricas, cubrir bajo el velo de la fábula las virtudes de los grandes hombres y los misterios más nobles” (en Gabrieloni, 2004: 3). Suponemos que Keats, al iniciar su poema interrogando a la urna acerca de su historia, refiere a este momento de las relaciones interartísticas, y la crítica romántica reside en que la única respuesta que obtiene refiere a la transcendencia de la belleza y a ninguna otra cosa.

En el contexto de la tradición del *ut pictura poesis* se desarrolló la segunda de las cuatro conceptualizaciones de la éfrasis antes mencionadas. En esta etapa, los textos efrásticos se caracterizaron por su fijación en la temática de las obras de arte pictórico y su carácter narrativo, ya que describían las acciones representadas en las pinturas. Ejemplos de esto se encuentran en los libros de *Eikones* de Filostrato el Viejo (II-III d. C), donde se describen (o más bien “narran”) los relatos mitológicos presentados en una serie de pinturas murales hoy perdidas, y en las *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de Giorgio Vasari (1550-1568).

Ambos escritores se encuentran en el estudio de Herffernan (1999) “*Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism*”, en que el autor recorre los textos efrásticos de cinco críticos y/o historiadores del arte con el fin de demostrar cómo la descripción de una pintura es siempre “hablar por ella”. En el caso de Filostrato, Heffernan menciona cómo nunca describe lo que está representado en una pintura, sino que relata la historia mitológica a la que refiere. Es sabido que para componer su obra a partir de una narración, los pintores deben poder encontrar el momento pregnante, es decir, el momento justo que permite al observador suponer lo que había pasado antes y lo que va a suceder después. Pues bien, Filostrato no hace ninguna diferencia entre el momento pregnante representado efectivamente en el mural y su interpretación del mismo, ya que, como

queda explícito en sus libros, lo que el poeta hacía era recorrer el espacio donde se hallaban los murales, explicando su significado a un joven discípulo. Heffernan recupera especialmente su descripción de un cuadro sobre Narciso, en el que Filostrato interroga a su protagonista (“*Do you then expect the pool to enter in conversation with you?*” (en Heffernan: 1999: 22)), entablando con él una conversación de una sola voz. El autor sostiene que esta pregunta es retórica en el sentido estricto de la palabra, porque Filostrato en ningún momento espera una respuesta (“*this youth does not hear anything we say*” (en Heffernan, 1999: 23)); sin embargo, para poder interpretar la pintura, debe necesariamente pretender que puede hablar con ella. De esta forma, Narciso y Filostrato son figuras equivalentes: miran embelesados a una imagen muda, a la espera de que hable y confiese su significado. La diferencia reside en que el crítico de arte no cae en la ilusión de Narciso, sino que imprime en la pintura su propia voz, es decir su interpretación, por medio de la écfrasis.

Al hablar de Vasari, Heffernan sostiene que el pintor italiano realizó en sus *Vidas* una familia de pintores, el equivalente artístico de las nobles familias florentinas del Renacimiento. Con este fin, trazó una red de vínculos de parentesco reales, metafóricos o ficticios, enmarcando en una genealogía de anécdotas tan literarias como históricas, las écfrases de las pinturas a las que refiere. En ellas, a diferencia de Filostrato, Vasari otorga un lugar primordial al trabajo y al artista que les dio origen. En sus descripciones, encontramos recurrentes menciones a los materiales y técnicas utilizados, al contexto de producción de la obra, su fin, el donante que la había encargado, e incluso a las ideas e intenciones del artista al crearlas. De esta forma, cuando amplía los márgenes de la écfrasis para incluir no sólo a la obra sino también (y principalmente) a su autor, Vasari habla tanto por la pintura como por el pintor, para dar a conocer sus propias interpretaciones:

*This final point separates Vasari from Philostratus. While Philostratus salutes the illusionistic realism of paintings, he makes no explicit reference to the painter's virtuosity; as Svetlana Alpers says, he “assumes technical ability”. Vasari, who aims to tell the story of artists as well as of paintings, divides his focus between effect and cause, between the emotive impact of the figures and the virtuosity revealed in Raphael's depiction of them, between the painfulness of the subject-matter and the beauty of the forms used to express it. (Heffernan, 1999: 24)*

A continuación, citaremos una écfrasis perteneciente a la Vida de Leonardo Da Vinci, donde todo lo mencionado anteriormente adquiere forma:

Luego de enyesarla y prepararla a su manera, Lionardo comenzó a pensar lo que pintaría en ella y resolvió hacer alguna cosa que aterrorizara a todos los que la contemplaran, produciendo un efecto similar al de la cabeza de la Medusa. A una habitación a donde sólo él tenía acceso, Lionardo llevó lagartos, langartijas, gusanos, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otros animales extraños, con los cuales compuso un horrible y espantoso monstruo, cuyo ponzoñoso aliento parecía envenenar el aire. Lo representó saliendo de una roca oscura y hendida, vomitando veneno por sus fauces abiertas, fuego por sus ojos y humo por su nariz, de un aspecto realmente terrible y espantoso. (Vasari, 1948: 224)

Tal como puede notarse, el fragmento refiere al modo de trabajar, al material e incluso a las intenciones del artista, en el momento previo a la composición de las imágenes. En cuanto a éstas últimas, en la descripción prima, como en Homero, el relato de la acción: lo que el personaje en el

dibujo hace, como si fuese una criatura viva, capaz de moverse y actuar.

Heffernan sostiene que si puede considerarse a Filostrato como el padre (o al menos uno de los padres) de la crítica de arte, Vasari debería serlo de la historia del arte. Con lo cual, el estudioso traza un vínculo muy claro entre estas disciplinas: ambas recurren a la *écfrasis*, porque sin este género, que permite dar cuenta con palabras de las obras pictóricas, ni la crítica ni la historia serían posibles. Pero además, la *écfrasis* no perdió totalmente su naturaleza de recurso retórico y todavía conserva la facultad de permitir a los escritores “hablar por las obras de arte”, facultad que vincula indisolublemente la descripción con la interpretación y la intención de presentar la interpretación propia ante los ojos mentales del lector “...*the modern critic needs only point to the picture made visible in reproduction, and articulate the meaning of what all can see. Yet description has hardly disappeared from art criticism. It continues to play a crucial part in grounding the critic's interpretation of a picture by determining how we see it.*” (Heffernan, 1999: 20)

Volveremos más adelante sobre las implicaciones de este artículo en la definiciones contemporáneas de la *écfrasis*. Ahora, nos gustaría detenernos en las disciplinas implicadas en la *écfrasis* que no fueron abordadas por Heffernan: la literatura y la crítica literaria.

Mencionamos anteriormente que la tradición del *ut pictura poesis* que, basándose en poéticas clásicas, constreñía a la pintura dentro de los parámetros literarios de la *mímesis* y la subordinaba a la narración, se extendió en su versión tradicional hasta el siglo XVIII. Pues bien, en 1766 se publicó una obra cuya importancia en el orden de las relaciones interartísticas fue tan grande, que adquirió la preponderancia de la primera durante todo el siglo XIX y parte del XX. Nos referimos a *Laocoonte* de G. E. Lessing (1985).

En esta obra, Lessing se propuso terminar con la inclinación descriptiva de los poetas y el afán de alegoría de los pintores, a partir de la tajante diferenciación de los ámbitos de cada uno. La poesía debía, por lo tanto, suscribirse a la sucesión en el tiempo y la narración de acciones, mientras que la pintura se ocupaba de la simultaneidad en el espacio. Al interrumpir los vínculos e interrelaciones entre las *sisters arts*, fundamentándose en la especificidad de los medios de expresión de cada una, Lessing promovió la idea de la endogénesis; es decir, la idea de que el arte encuentra su origen y fundamento en sí mismo y de que la belleza es el único criterio de la creación artística, sin ningún tipo de atadura moral o religiosa. En este tratado, por lo tanto, muchos artistas descubrieron los principios de la corriente estética del “arte por el arte”, aunque, algunos de ellos, como Oscar Wilde, no vieron en esto una separación entre los medios pictóricos y textuales del arte, sino entre este último y la historia, la política o la religión. Después de todo, afirmaba Wilde (1981), en una época de fealdad y sensatez “las artes se inspiran, no en la vida, sino una en otra.”<sup>16</sup>

16 La prevalencia de la poesía sobre la pintura durante la tradición del *ut pictura poesis*, se vio compensada por una inclinación de los poetas a componer con sus palabras imágenes profusamente detalladas; su objetivo era “desarrollar técnicas para reproducir las cualidades propias de los cuadros, cualidades que debían predisponer la “visibilidad” de los textos.” (Gabrieloni, 2004: 3)



En efecto, pese a Lessing, el siglo XIX fue una época de profusos intercambios entre las artes. Esto se debió a la crisis de la noción renacentista de representación, cuyos medios expresivos se demostraban insuficientes para dar cuenta de las diferentes realidades a las que se enfrentaba la vida moderna. Es preciso recordar que este fue el siglo de las revoluciones políticas y económicas que acabaron con los antiguos regímenes de gobierno y de trabajo, comenzaron a socavar la autoridad de las Reales Academias y trajeron consigo nuevas formas de profesionalización de la escritura y la pintura, entre otras cosas. Al respecto, el crítico e historiador del arte, E. H. Gombrich (2011), comenta:

Lo que he denominado la ruptura de la tradición, señalada por le época de la gran Revolución Francesa, hizo cambiar de raíz la situación en que vivieron y trabajaron los artistas. Las exposiciones y las academias, los críticos y los entendidos hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte, con mayúscula, y el mero ejercicio de un arte, fuese del pintor o del arquitecto. Ahora, esos cimientos sobre los que el arte había permanecido fueron minados desde otra parte. La revolución industrial comenzó a destruir las propias tradiciones del sólido quehacer artístico; la obra manual dio paso a la producción mecánica; el taller, a la fábrica. (2011: 379)

Ante estas circunstancias, que conllevaron la pérdida de una tradición imperante (la que había proporcionado a artistas y mecenas, compradores o donantes los mismos parámetros para la creación y valorización del arte durante tantos siglos), el gusto de los artistas y el de sus potenciales clientes se dividió profundamente. De la misma forma, se abrió un abismo entre los pintores que contaban con el apoyo de la crítica y de las Academias, y que por esto mismo eran los que vivían cómodamente de su arte, y los que eran rechazados por no querer sacrificar sus propias intuiciones artísticas para satisfacer las preferencias del público:

[...] Así, fue el artista quien a veces dramatizó su situación, creyéndose un genio por la sola razón de no encontrar compradores. Pero la situación sólo fue desesperada para los carentes de temperamento, pues la amplitud del terreno donde escoger y la independización de los antojos de los clientes, alcanzadas a tan alto precio, también tenían sus ventajas. Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual... (Gombrich, 2011: 383)

La crisis de la tradición clasicista, entonces, empujó a los artistas a buscar en las otras artes inspiración para crear nuevas formas estéticas que pudieran representar esas nuevas formas de percibir y valorizar, libradas de las ataduras de modelos tan estrictos. Ya se mencionó, al hablar de la *Urna* de Keats, cómo los poemas efrásticos pasaron de describir el objeto a describir el efecto que éste causaba en el artista, atravesado por su subjetividad. Los poemas, por lo tanto, adquirieron una dimensión metapoética; es decir, el texto que era la representación de una obra de arte, pasó a ser la representación del proceso de percibir, interpretar y representar, pasó a ser un poema sobre la creación artística.

El interés por la indagación en el percepción visual que predominó en el siglo XIX, implicó un enroque en la relación de poderes que operaba en la tradición renacentista del *ut pictura poesis*. Si, tal como lo sostiene W. J. T. Mitchell (1986), la historia de la cultura puede entenderse en

términos ideológicos y políticos como la lucha por la dominación entre los signos pictóricos y lingüísticos, entonces el siglo XIX podría describirse en los términos de Ana L. Gabrieloni como “el desquite de la pintura” (2004: 12):

Y, sin embargo, posiblemente seguirá siendo verdad que la palabra Arte adquirió un sesgo diferente a partir de la gran Revolución, y que en el siglo XIX la historia del arte no podrá consistir nunca en la de los maestros más famosos y mejor pagados de la época. Se nos antoja más la historia de un grupo de hombres solitarios, que tuvieron el valor y la perseverancia de opinar por sí mismos así como de examinar de modo osado y crítico las convenciones existentes para abrir de este modo nuevos horizontes a su arte. (Gombrich, 2011: 386)

En efecto, la lucha de los pintores por desprenderse de los estrechos límites de la narración literaria y el modelo imperante en que se había vuelto la escultura a partir del tratado de Lessing, dio lugar al inicio del movimiento impresionista y a la revolución simbólica que culminaría en las vanguardias del siglo XX. En este contexto, el papel de la relaciones interartísticas y el de la éfrasis fue fundamental, ya que, por un lado, los pintores (liberados de la autoridad que habían ejercido las Academias y los salones oficiales) se volverían cada vez más dependientes de las críticas de arte para conseguir un renombre; y por el otro, la escritura de críticas de arte o *Salones* (como se llamaban los conjuntos de éfrases sobre una determinada exposición) representarían para muchos poetas la forma de ganarse un sustento que no les otorgaba la poesía (Gabrieloni, 2004; Gombrich, 2011). Tal es el caso de autores tan renombrados como Charles Baudelaire o Émile Zola.

El poeta maldito Baudelaire representa un paradigma que permite apreciar las características principales de esta nueva forma en la historia conceptual de la éfrasis. Como ya habíamos visto en la *Oda* de Keats, en la que la urna ni siquiera existe materialmente, los poetas no sólo escapaban a una descripción fiel del objeto de arte (lo que en muchos casos implicaba que fuera muy difícil identificar el texto con el cuadro al que refería), sino que muchas veces ésta sólo servía de excusa para que pudieran explayarse en disertaciones críticas así como poéticas acerca del color, la forma, la belleza y la fealdad o lo efímero y lo absoluto. Muchos textos efrásticos (no sólo en verso, sino también prosa o prosa poética) llegaron a constituirse como verdaderas teorías estéticas y poéticas, que reflexionaban, como se mencionó anteriormente, sobre el proceso de creación (Gabrieloni: 2004).

Bástenos de ejemplo este fragmento del *Salón de 1846* que Baudelaire escribió en defensa del pintor Camille Corot, en el que exalta las cualidades de acabado de su pintura frente a la crítica del público y los especialistas:

Mas, a propósito de esa supuesta torpeza de M. Corot, nos parece que hay un pequeño prejuicio que advertir. Todos los medio sabios, tras haber admirado concienzudamente un cuadro de M. Corot y de haberle pagado lealmente su tributo de elogios, encuentran que peca un tanto en la ejecución, y coinciden en que, definitivamente, M. Corot no sabe pintar. ¡Buenas gentes estas, que empiezan por ignorar que una obra de genio, o, si se prefiere, una obra de alma -en la que todo está bien visto, bien observado, bien comprendido y bien imaginado- está bien ejecutada siempre, cuando lo está bastante! Después, ignoran que existe una gran diferencia entre algo *hecho* y algo *acabado*; que en general lo que está *hecho* no está *acabado*, y que una cosa muy

*acabada* puede no estar *hecha* en absoluto; que el valor de un toque espiritual, importante y bien colocado, es enorme..., etc. De donde se sigue que M. Corot pinta como los grandes maestros. Nos bastará como ejemplo su cuadro del año pasado, cuya impresión era aún más tierna y melancólica que de costumbre. Aquella verde campiña donde estaba sentada una mujer tocando el violín –aquella mancha de sol en el segundo plano, iluminando el césped y coloreándolo de un modo diferente que el primero –constituía, ciertamente, una audacia, y una audacia muy conseguida. M. Corot es tan excelente este año como los anteriores, pero la vista del público está de tal modo acostumbrada a lo luciente, limpio e industriosamente *bruñido*, que siempre se le dirige el mismo reproche. (énfasis en el original) (Baudelaire, 1968: 99)

Los poemas ecrásticos escritos en esta época constatan una suerte de liberación de su referente, en el sentido de que ya no se escriben sólo para presentar una imagen ausente mediante palabras, sino que su pretensión (muchas veces maravillosamente lograda) es la de ser una imagen poética por sí mismos. Como argumenta Pineda, “En una écfrasis un autor pone de relieve la maestría artística de otro autor. El poeta se equipara con el pintor, se identifica con él, como creadores que son ambos.” (2000: 261) Las écfrases, haciendo uso de la gramática de las imágenes literarias de la que hablaba Spitzer, contienen a las obras de arte como a “pequeñas flores de papel, siempre visibles dentro de un pisapapeles de cristal esmerilado” (Pound, 1963: 339). Escribe Baudelaire en acerca de la pintura *Lola de Valencia* (1862), de Édouard Manet:

*Entre tant de beautés que partout on peut voir,  
Je contemple bien, amis, que le désir balance;  
Mais on voit scintiller en Lola de Valence  
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.*

La écfrasis a partir del siglo XIX conforma un género literario en el que se busca representar, no un objeto de arte, sino la experiencia de contemplación del poeta, que siempre implica una interpretación. Por lo tanto, la filiación originaria de la écfrasis con la *enargeia* (el efecto estético que apela a hacer que una imagen sea percibida por la mirada mental del lector) y la retórica (que boga porque esa imagen mental conmueva los afectos del lector) prevalecen. Es esto lo que sostiene Riffaterre (1994) en su estudio “*L'illusion d'Ekphrasis*”, puesto que, en su opinión, toda écfrasis es una ilusión del objeto al que refiere, creada por medio de elementos que se encontraban en la imaginación del escritor y no del pintor. Por lo tanto, la descripción no guarda fidelidad con lo que objeto es, sino con la subjetividad del poeta que lo observa.

Este pasaje de la écfrasis desde el campo de la retórica clásica al de la teoría crítica contemporánea, lleva a que Murray Krieger (1967) la postule como un principio de distinción poética, debido a que, en su opinión, constituiría una metáfora de la endogénesis propia de cada poema; la écfrasis como interpretación y crítica de la obra que representa, es la metáfora del proceso poético en el que cada poema se constituye en crítica de sí mismo. Heffernan critica fuertemente esta hipótesis argumentando que, de esta forma, el concepto deja de contener ningún tipo de literatura en particular y se vuelve una nueva denominación para el formalismo (1991: 298). Por su parte, el autor postula su propia definición: “*ekphrasis is the verbal representation of a*

*graphic representation.*” (énfasis en el original) (1991: 299)

De esta manera, entramos en la última fase en la conceptualización de la écfrasis. En esta etapa, que reúne las discusiones que se dieron principalmente durante la década de los noventa, se busca una definición amplia que dé cuenta de su carácter documental. Esta idea se sostiene en que la écfrasis, al considerarse una forma de traducción de un medio de representación visual a otro textual, es capaz de revelar el modo particular de mimesis predominante en el momento en el que fue escrita (Klarer, 1999). Al compilar los textos ecrásticos pertenecientes a un período determinado de la historia, puede descifrarse en qué consistían sus sistemas de representación (qué aspectos de la realidad se percibían y apreciaban, de qué forma, qué elementos prevalecían sobre otros, etc.), de modo de trascender el campo de lo meramente estético para entrar en el más amplio de las prácticas culturales (Klarer, 1999).

Con esto nos referimos a que, si se tiene en cuenta el aspecto retórico de la écfrasis (el que permite “hablar por los cuadros”), su filiación a la *enargeia* y su facultad de traducir una representación visual mediante la interpretación subjetiva de quien la observa, 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 (1999) 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 (1994), en su ensayo “*Ekphrasis and the Other*”, 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. Después de todo, argumenta Heffernan, “una imagen no puede interpretarse a sí misma.” (1999: 20)

En el poema de W. H. Auden, *The Shield of Achilles* (1952), puede verse claramente cómo la escritura ecrástica funciona de vehículo para un mensaje con implicaciones político-ideológicas. En él, se recupera la écfrasis fundante de la literatura occidental, la descripción del escudo de Aquiles de la que tanto hablamos, pero para encarnar una visión por completo diferente. Mencionamos que los grabados del escudo fueron consideradas una *imago mundi* desde la Antigüedad y que sirvieron como emblema a las pretensiones de dominio universal de los emperadores clásicos. Pues bien, Auden, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, vuelve a describir las multitudinarias imágenes, pobladas de criaturas animadas, sólo que en este caso el mundo que representan no participa de la armonía universal presente en Homero. Si, siguiendo una hipótesis de Hardie, el escudo primero representaba el mundo que Aquiles sacrificaba (puesto que había preferido morir en

su juventud) para obtener la gloria eterna, el escudo de Auden es el mundo sacrificado por las pretensiones imperialistas de los que compartían las ambiciones de Aquiles. Como se denota en estos versos de la segunda estrofa, donde se describe la primera de las múltiples imágenes del escudo, transfiguradas del mundo clásico al siglo XX:

*A plain without a feature, bare and brown,  
No blade of grass, no sign of neighborhood,  
Nothing to eat and nowhere to sit down,  
Yet, congregated on its blankness, stood  
An unintelligible multitude,  
A million eyes, a million boots in line,  
Without expression, waiting for a sign.  
(Auden, 152: vv. 9-15)*

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

*I know a little of the principle of disign, and I know this thing was not arranged on any laws of radiation, or alternation, or repetition, or symmetry, or anything else that I ever heard of. It is repeated, of course, by the breadths, but not otherwise. Looked at in one way each breadth stand alone, the bloated curves and flourished –a kind of “debased Romanesque” with delirium tremens –go waddling up and down in isolated columns of fatuity. (Perkins Gilman, [1892] 1979: 662)*

Esta falta de lógica en los dibujos del papel la obsesionan al punto en que ya no puede dejar de observarlo. 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, que le recordaba las viejas casas inglesas sobre las que leía. Especialmente, le gustaba el jardín, y en los primeros apartados del relato (que se construye con la forma de un diario en el que la paciente escribe a escondidas) las écfrases amenazantes del papel tapiz (“*This paper looks to me as if it knew...*” (énfasis en el original)([1892] 1979: 660)) se entremezclan con otras pacíficas del jardín que puede ver por la ventana. Sin embargo, conforme pasan las semanas, el papel empieza a abarcarlo todo, a recubrirlo todo con su diseño abstracto, que, descrito en siete fragmentos ecfrásticos diferentes, comienza a metamorfosearse con la luz. La última de estas formas, 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, [1892] 1979: 666)

Finalmente, el papel lo recubre todo, no hay diferencia entre su parte visible y su reverso que se funden, y las mujeres se arrastran por todos lados, por el jardín, por la habitación; como ella misma, que se arrastra animalizada y arranca finalmente el maldito papel, “*so you can't put me back!*” ([1892] 1979: 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, especialista en “trastornos nerviosos”, 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.” ([1892] 1979: 669) Tras superar este tratamiento que, como a la protagonista de su cuento, 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.*” ([1892] 1979: 670)

Este ejemplo no es casual, ya que la figura de esta mujer enloquecida y encerrada fuera de la sociedad (o que enloquece al verse encerrada) responde al motivo literario de “la loca del ático”, tal como las dos obras a cuyo estudio se dedica esta tesina: *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847) y *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966), en la que su protagonista, Antoinette, también llega a percibir la figura de su madre en un 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, [1966] 2000: 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.* (Rhys, [1966] 2000: 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 éfrases que hallamos en el texto de Gilman, al igual que la de “The Mark on the Wall” de Virginia Woolf, 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... (2004: 106-107)

En el caso de Brontë, ella toma la voz de 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 esta tesina.

### **¿Por qué es posible hablar de “écfrasis de paisajes”?**

En su ensayo *“Ekphrasis and Representation”*, Heffernan sostiene que su definición del término como una “representación verbal de una representación visual” (1991: 299) se diferencia de las anteriores porque puede unificar dentro de un mismo género literario obras tan disímiles como la descripción homérica del escudo de Aquiles y el poema *Self-Portrait on a Convex Mirror* (1975) de John Ashbery, que tiene por referente un autorretrato del pintor renacentista Parmigianino, del mismo nombre (1524).

En efecto, Ashbery en sus versos: *“Chiefly his reflection, of wich the portrait/ is the reflection, once removed./ The glass chose to reflect only what he saw”* (vv. 17-19), desmiente la interpretación transparente del autorretrato, debido a que la pintura es el “reflejo de un reflejo” en la que el pintor no ve más de que lo que buscaba ver, y que es, por lo tanto, una doble representación. Ésta es la misma idea que sostiene Heffernan a lo largo de su ensayo: la característica diferencial de la écfrasis es la de constituirse como una doble mimesis, la representación de una representación: *“But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represent in words, therefore, must be itself representational.”* (énfasis en el original) (1991: 300) Además, el autor agrega que un poema sobre el puente de Brooklyn no puede considerarse ecfástico, porque dicho puente puede ser una obra de arte y tener valor simbólico para la sociedad, pero no es una representación.

Si tenemos en cuenta esta especificación, la descripción de un paisaje, que es un espacio natural, no podría considerarse ecfástica, puesto que no se trata de una doble representación. Ruth Webb (1999), sin embargo, en su ensayo *“Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre”*, discute esta definición, ya que, sostiene, en la concepción clásica de écfrasis no existía ninguna limitación de este tipo y la misma aludía a la cualidad de la descripción y no a su referente. La

definición moderna, por lo tanto, no amplía sino que reduce el alcance del término. La pregunta que podemos desprender de su ensayo es: por qué los estudios modernos tienden a dejar de lado los otros aspectos de la éfrasis para focalizarse únicamente en el aspecto de doble representación, que surge en las descripciones literarias de obras de arte. Mario Klarer (1999), escribió una introducción en la que aborda una posible respuesta a esta pregunta, en la misma, comenta que es un lugar común en los movimientos teóricos más importantes de la segunda mitad del siglo XX volver su atención a las representaciones. Entre las corrientes de pensamiento citadas en su artículo se encuentran la antropología estructuralista de Lévy-Strauss, la deconstrucción derridiana y el representacionalismo de la Nueva Historia. En este contexto, no es extraño que los trabajos teórico-críticos que sucintó la éfrasis a partir de la década del noventa se concentraran en este aspecto, ya que les daba la posibilidad de problematizar los parámetros de representación contemporáneos a través del potencial metatextual de los textos efrásticos (1999: 2-3).

Sin embargo, sostiene el autor, antes que transferir esta idea de la éfrasis a textos pertenecientes a épocas en las que las concepciones de representación eran sustancialmente diferentes a las del siglo XX, lo que debería realizarse desde los estudios teóricos y críticos es pensar a la éfrasis como “*a vehicle through which we can reconstruct dominant concepts of representation in specific cultures and historical periods.*” (Klarer, 1999: 2) Esto se debe a que, al ser una alusión o una descripción verbal de una obra de arte, la éfrasis responde implícitamente a dos tipos de preguntas clave en la historia cultural: ¿Dónde se trazan los límites entre las imágenes y las palabras? ¿Dónde se trazan los límites entre el arte y la naturaleza?

Por lo tanto, siguiendo a Klarer, la definición de éfrasis como una doble representación, perteneciente a los trabajos teórico-críticos de los noventa, se corresponden con la necesidad de profundizar en las ideas de representación propias de un contexto determinado. Esto parece comprobarse en el reciente trabajo de Lindhé (2013), mencionado con anterioridad, “*A Visual Sense id Born in the Fingertips': Towards a Digital Ekphrasis*”, donde se exponen las limitaciones de esta última definición para dar cuenta de las nuevas formas de poesía digital, interactiva y sinestésica, y se propondría volver a la definición clásica, en la que no había restricciones temáticas tan específicas; o, más apropiadamente, sugiere una nueva definición de éfrasis, en la que el énfasis se encuentre en la oralidad y en la *enargeia* en vez de en la necesidad de que constituya una representación de otra representación.

Esto nos lleva a repensar nuestras ideas acerca del paisaje. Es parte del sentido común considerar que el concepto refiere únicamente a un espacio natural o a lo sumo a un espacio natural intervenido por la vida humana (como un paisaje bucólico o urbano) pero en el que no cabe la idea de representación. Ahora bien, es pertinente preguntarse, siguiendo a Klarer, por dónde pasa el límite entre el arte y la naturaleza en nuestras concepciones del paisaje.



Al respecto, el geógrafo y especialista en paisaje, Joan Nogué, sostiene:

... al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno. El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones variadas. El paisaje no sólo nos presenta el mundo tal y como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclada –eso sí –en un substrato material, físico. No es una entelequia mental. El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella. (2010: 30)

De esta forma, el paisaje es concebido como una entidad doble, a la vez naturaleza y cultura, o naturaleza mediada por la concepción cultural humana, porque todo paisaje implica a un hombre que contempla y, por lo tanto, a una cultura que media esa contemplación.

Después de todo ¿dónde se traza el marco que distingue un paisaje? ¿por qué se consideran paisaje algunos fragmentos de la realidad natural y urbana y otros no? Nogué sostiene que la percepción de la realidad está condicionada por una saturación de imágenes que nos llegan a través de distintos medios, con lo cual, vemos el paisaje y lo valorizamos a partir de su correspondencia con las obras visuales (pinturas, dibujos, fotografías, películas) preponderantes en nuestro entorno cultural. Es común, después de todo, ver a los turistas con sus guías en mano, buscando obtener las mismas “vistas” que aparecen en ellas, del mismo modo que muchos intelectuales y artistas de los siglos XVIII y XIX llegaron a Grecia y Roma con grabados que reproducían las ruinas que esperaban ver.

Pineda, en su trabajo antes citado, sostiene que “existe también, a juicio de algunos autores, un tipo especial de écfrasis, en la que lo descrito no es una obra de arte, sino una escena natural, real o no, generalmente un paisaje, que se presenta *como si* de una pintura se tratase.” (énfasis en el original) (2000: 258) Esto es principalmente por lo que nos interesa utilizar este concepto para nuestro trabajo: según nuestra hipótesis, las descripciones de paisajes presentes en *Jane Eyre* y *Wide Sargasso Sea* se constituyen “*como si* de una pintura se tratasen”, ya que los parámetros de representación a los que se atienen pueden relacionarse con los imperantes en dos momentos definidos de la historia del arte.

Virve Sarapik (2002), en su ensayo “*Landscape: The Problem of Representation*”, recuerda que la definición original del concepto “*landscape*” refiere a la pintura de un espacio natural, y que sólo luego fue adoptada por los estudios geográficos. Los aspectos que prevalecen, según el autor, en ambos ámbitos del término, son la idea de una “unidad armoniosa” y la importancia de sus límites, lo que lleva a pensar que el significado del término viró simplemente desde la imagen a su referente. Sarapik continúa su trabajo insistiendo en que, a pesar de la diferencia entre los dos usos del concepto, ambos continúan unidos en la medida en que el paisaje representa para ellos una categoría cognitiva, que relaciona la percepción sensorial con ciertas convenciones culturales (2002:

184):

*The opposition culture-landscape cannot be applied to modern geography; similarly, it is not valid in art as well. Landscape cannot be placed wholly onto the side of nature in the opposition of culture-nature [...] Landscape can be treated as a mediator between man and his environment. Landscape represents nature that has been influenced and shaped by the human mind. Landscape is a way of seeing nature. (2002: 184)*

“El paisaje es una forma de ver la naturaleza” por esta razón, en la literatura, no es posible establecer una diferencia clara entre la descripción de un paisaje y la de una pintura de paisaje. El autor sostiene que tanto la percepción directa como la creación artística están mediadas por la imaginación: *“components are joined together by the conscious imagination in the role of a mediator, and a touching point where the tradition and direct experience, and the pictorial and verbal representation meet.”* (Sarapik, 2002: 191) La écfrasis surge entonces como el género limítrofe entre las dos artes y, por esta razón, es donde mejor pueden apreciarse los roles que cumplen los convencionalismos propios de una época, por un lado, y la imaginación creativa, por el otro. Si el problema que se había planteado el autor al inicio de su trabajo era el de cuestionar los límites de las nociones de representación preponderantes, encuentra un lugar propicio en las descripciones literarias de paisajes, donde el referente natural se encuentra atravesado por las ideas sobre la mimesis y la representación.

Con este fin, el autor discute con las definiciones de écfrasis de los noventa y sostiene que, si bien es posible pensarla como una doble representación, ésta no reside en el carácter representacional del objeto sobre el que se escribe, sino en que en el texto se presentan tanto el objeto como su interpretación: *“Essentially, ekphrasis is undoubtedly mimetic in the Platonic sense of the word as the illusion of representation. But as already seen in the description of Achilles' shield, ekphrasis is a special case of mimesis, a double representation, presenting simultaneously the object and its interpretation.”* (2002: 197) Écfrasis, concluye Sarapik, es el punto de contacto entre las artes, donde una se expresa a través de la otra (2002: 197).

A partir de todo lo desarrollado anteriormente, nos encontramos con la respuesta a la pregunta que nos habíamos planteado al inicio de este apartado: ¿Es posible hablar de écfrasis de paisajes? Pues bien, si se considera la definición del género como la “representación textual de una representación visual” (Heffernan, 1991: 299), entonces habrá que argumentar que el paisaje puede entenderse siempre como una forma de representación, ya que implica a una forma de ver la naturaleza, que siempre está mediada por parámetros culturales. Pero además, también podría discutirse esta definición, como lo hicieron los autores antes citados, argumentando que estrecha los límites de un concepto que era más amplio y que de esta forma excluye obras literarias que describen obras arquitectónicas (como el mencionado puente de Brooklyn), paisajes y también obras de arte abstracto o imaginarias (como el escudo de Aquiles), que difícilmente entrarían en la

categoría de representacionales<sup>17</sup>.

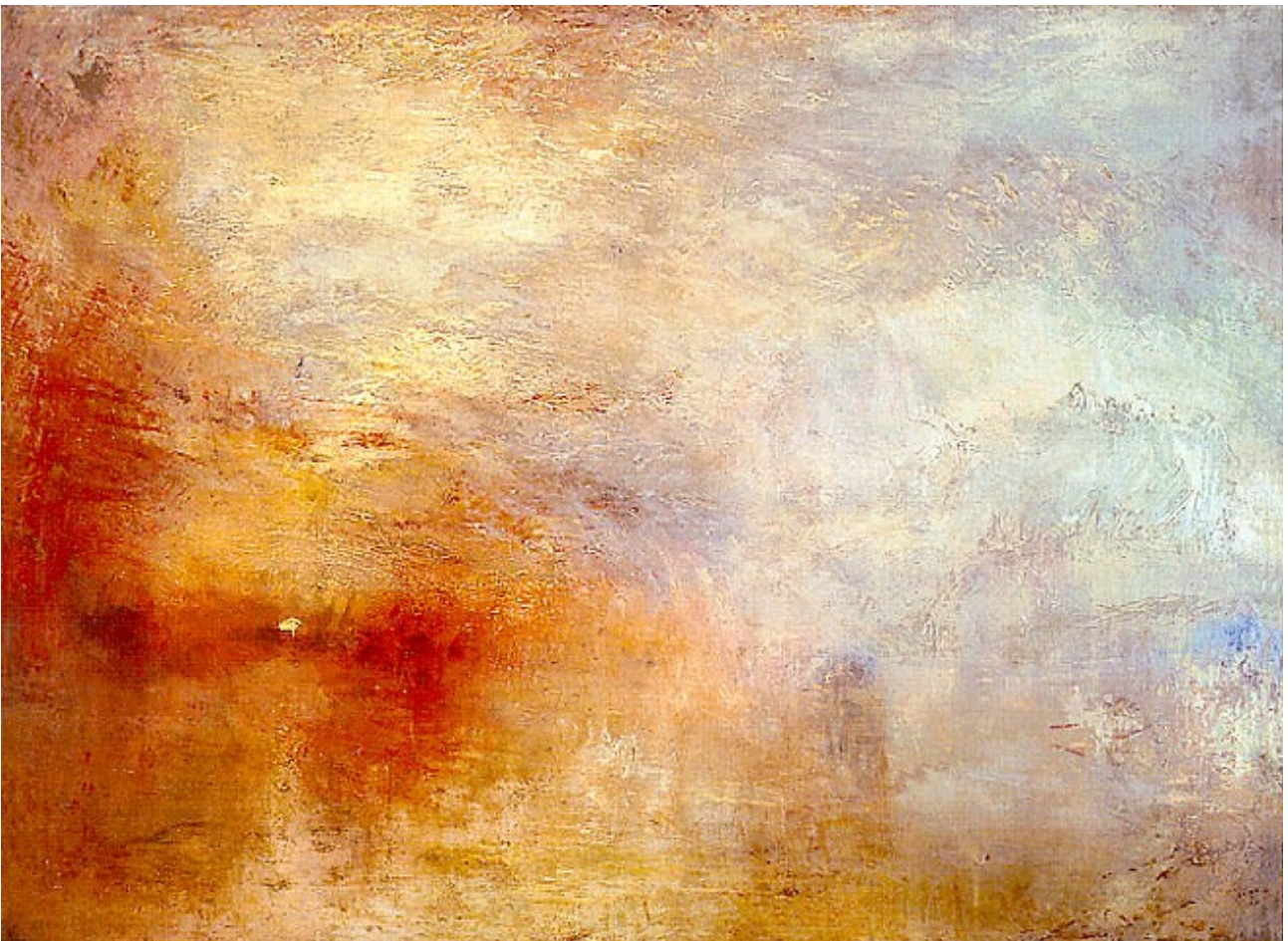
Por todo lo anterior, nos gustaría adherir a esta última definición del género, la que acepta descripciones de paisajes realizadas al modo de las obras de arte visuales, porque la écfrasis es un punto de contacto entre las artes, donde una se expresa a través de la otra, donde se busca crear con palabras una imagen tan vívida en la mente del lector, que parece tenerla ante los ojos.

---

17 En su ensayo, Sarapik hace un recorrido por estas problemáticas de la representación, a la que muchas veces se describe como *“to stand for something to some extent and for some purpose, to refer to it and to replace it functionally”* (188) lo que excluye a la abstracción y genera el conflicto acerca de la importancia de que el referente tenga una existencia real.

# Capítulo III

Sobre el impresionismo literario, la relación que establece con las artes plásticas y cómo se encuentra en *Wide Sargasso Sea*. Sobre el paisaje en Charlotte Brontë y Jean Rhys: cómo se representa, cuál es la relación con sus protagonistas y qué lugar ocupa en sus presentaciones de la mirada otra.



*Sunset* (“Crepúsculo”), Joseph Turner, 1840

“Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger.”

Jean Rhys

### III

*What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images,*

T. S. Eliot

#### La novela como un paisaje impresionista

En 1914, el crítico y novelista Ford Madox Ford, publicó en la revista *Poetry and Drama* un ensayo en dos partes titulado “*On impressionism*”. En el mismo, aseguraba no considerarse ningún experto sobre el tema en cuestión, aunque sí un autor consciente de sí mismo y de su hacer en la escritura; por lo tanto, como él y algunos de sus amigos más próximos (entre los que se contaba el autor Joseph Conrad) llevaban una década recibiendo el nombre de “impresionistas”, bien podía tomarse la libertad de escribir lo que denominó “*a working guide to impressionism as a literary method*” (1914: 167).

Así, Ford comienza por decir que lo característico del autor impresionista, tanto literario como pictórico, es brindar sus visiones personales de la realidad y esperar que el lector/espectador llegue a sus propias conclusiones, ya que, presuntamente, sabe “con qué clase de sujeto se está metiendo.” (1914: 168) Esto no puede más que recordar lo que otro crítico y novelista, Émile Zola, escribió en su *Salón de 1866*, al defender la nueva forma de ver y pintar<sup>18</sup>:

Para mí –para mucha gente, así lo espero –, una obra de arte es, en cambio, una personalidad, una individualidad.

No pido al artista que me ofrezca tiernas visiones o pesadillas espantosas; lo que le pido es que se entregue él mismo con todo su corazón y con toda su carne, que afirme con altura un espíritu poderoso y particular, una naturaleza áspera y fuerte, que tome con amplitud la naturaleza en sus manos y la plante ante nosotros tal como la ve. (Zola, [1866] 1986: 61)

Por lo tanto, la pintura y la escritura impresionista ofrecen la visión de 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 es presentada tal como el artista la percibe, en un esfuerzo por causar esta misma impresión a su lector/espectador. Al respecto, continúa Ford:

*You will, perhaps, be beginning to see now what I am aiming at – the fact that Impressionism is a frank expression of personality; the fact that non-impressionism is an attempt to gather together the*

---

18 Cabe recordar que el *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) se organizó en 1863 para exhibir la gran cantidad de obras que el jurado había rechazado para participar en el Salón oficial, y recién en diciembre de 1873, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Berthe Morisot y Degas, junto a otros artistas, fundaron la *Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs* ("Asociación Cooperativa y Anónima de Pintores, Escultores y Grabadores") para exhibir sus trabajos independientemente. La defensa de Zola, por lo tanto, tiene lugar en el momento de surgimiento de lo que luego fuera denominado Impresionismo en pintura.

*opinions of as many reputable persons as many be and to render them truthfully and without exaggeration. (The impressionist must always exaggerate.)* (Ford, 1914: 169)

A continuación, el autor enumera una serie de máximas de la escritura impresionista, que él y Conrad habrían dilucidado a partir de su propia obra. En primer lugar, sostiene, el escritor impresionista debe siempre tener en cuenta el efecto que genera en la mente del lector, puesto que son las primeras impresiones las que causarán mayor influencia y serán muy difíciles de modificar o apaciguar más adelante. En segundo lugar, el impresionista debe preferir presentar a sus personajes no con una descripción sino con un diálogo o una acción que llegue a dar cuenta de su personalidad, porque el impresionismo es siempre sobre lo momentáneo. Esto último, por otro lado, no descarta que pueda presentar dos, tres o más sensaciones a la vez. Generar una imagen sinestésica en la que las descripciones visuales se mezclen con las sonoras u olfativas, por ejemplo; pero también, le es posible 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? (1914: 173).

*I suppose that Impressionism exist 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.* (Ford, 1914: 174)

A partir de esta bella metáfora, donde la percepción de la realidad es siempre como ver un paisaje a través de un vidrio tan límpido que refleja lo que está detrás del observador, Ford sostiene que la escritura impresionista no debe nunca detenerse en la descripción detallada de una persona a la que se ve por un instante, ni recuperar un extenso diálogo palabra por palabra; sino que, por el contrario, debe constituir una “ilusión de la realidad” (Ford, 1914: 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.*” (Ford, 1914: 328)

Por otra parte, desde una perspectiva mucho menos alentadora, uno de los primeros trabajos acerca del impresionismo literario, escrito por el crítico francés Ferdinand Brunetière en 1883, lo considera meramente un fenómeno estilístico, un estilo literario con características formales determinadas. En el extremo opuesto de la defensa de Ford, este autor “Se horroriza de su propuesta de un “arte materialista” que sacrifica la forma al sujeto, en donde el dibujo cede frente al color, el sentimiento a la sensación, lo ideal a lo real.” (Radyk, 2009: 9)

En su trabajo, Brunetière hace un especial énfasis en la transposición de recursos entre las

“*sisters arts*” y en la permeabilidad que sus fronteras adquieren a partir del siglo XIX. Por otra parte,

Explica que se trataría de habituar al ojo a ver la mancha y que la mano debe ser capaz de ofrecer a la vista de otro la primera percepción de las cosas; se debe lograr atrapar lo efímero y las impresiones elementales que constituyen una impresión total. [...] Es interesante notar que, durante toda su explicación, Brunetière se refiere al escritor como “pintor”, a sus escenas como “cuadros” y a su pluma como “pincel”, y define el estilo, finalmente, como una transposición sistemática de los medios de expresión de un arte a otro. Que la literatura —arte temporal— quiera trocarse en pintura —arte espacial—, según Brunetière, la vuelve en realidad menos literatura. Finalmente, critica este estilo porque sólo trata de las apariencias y no de las cosas en profundidad. (Radyk, 2009: 9)

Más recientemente, Richard M. Berrong (2006) escribió un artículo en el que, al igual que Brunetière y Ford, enumera una serie de técnicas que caracterizan la escritura impresionista, al tiempo que hace énfasis en la transposición de fórmulas estilísticas de la pintura a la literatura. De hecho, como comenta Lucrecia Radyk, muchos de los elementos que menciona Berrong se corresponden con los detallados por el crítico francés más de un siglo antes.

En este aspecto, Berrong explica cómo la forma en que los pintores impresionistas utilizaban las manchas de colores puros, de modo que los espectadores tuvieran que tomar distancia para percibir su síntesis cromática, se percata en la prosa en el uso de los sufijos *-âtre* (francés)/ *-ish* (inglés) en los adjetivos de colores, lo que en español se traduciría como grisáceo, verdoso, azulado, ect. La segunda cualidad que la escritura impresionista toma de la pintura sería, para este autor, la particular importancia de la luz que se denota en las descripciones de los espacios naturales, ya que, tal como comenta Chernowits, “*in Impressionist art it is light that becomes the main character, the main subject.*” (1945: 150) Incluso, Berrong menciona que muchos pintores impresionistas dejaron de dibujar los contornos de las figuras, para centrarse en los efectos que la luz causa en los objetos más que en los objetos mismos, haciendo de la vaguedad y la desmaterialización otra de las características principales del movimiento. Ésta, según el autor, podría transponerse a la prosa literaria en el uso de adverbios tales como “casi” o “de algún modo”, verbos como “parecer” y frases nominales como “una suerte de” o “una especie de”, con las que crear un estilo lingüístico que corra la materialidad de las imágenes y la claridad de las ideas en las palabras.

Finalmente, el autor explica la característica que se constituirá como el eje fundamental de su trabajo y que refiere a lo incompleto e inacabado de la pintura impresionista. Ya habíamos mencionada como Baudelaire, en el siglo XIX, defiende esta cualidad en los paisajes de Corot con elocuentes palabras:

¡Buenas gentes éstas, que empiezan por ignorar que una obra de genio, o, si se prefiere, una obra de alma en la que todo está bien visto, bien observado, bien comprendido y bien imaginado está bien ejecutada siempre, cuando lo está bastante! Después, ignoran que existe una gran diferencia entre algo *hecho* y algo *acabado*; que en general lo que está *hecho* no está *acabado*, y que una cosa muy *acabada* puede no estar *hecha* en absoluto; que el valor de un toque espiritual, importante y bien colocado, es enorme..., etc. De donde se sigue que M. Corot pinta como los grandes maestros. (énfasis en el original) (Baudelaire, 1968: 99)

Ahora bien, Berrong argumenta que un impresionista “*values the apparently incomplete,*

*unfinished work of art because it causes the viewer's or reader's mind to call up elements from its own depths an effort to complete it and thereby make sense of what it sees.*" (2006: 216) Así, en el impresionismo es fundamental la sensibilidad del lector/espectador que, frente a lo confuso e inacabado, recurre a sus pensamientos, recuerdos y emociones para encontrar un sentido en lo que se le presenta. De esta forma, explica, el espectador/lector de una obra impresionista es muy diferente a su creador, ya que éste se esfuerza por capturar una percepción inicial, carente de cualquier interpretación que intervenga la imagen con el conocimiento del color o de la forma preestablecida de las cosas; mientras que el primero, al enfrentarse a esta aparente vaguedad, hace un esfuerzo, aunque sea inconscientemente, para completar la obra y darle un sentido (2006: 217).

El hecho de que la obra impresionista se presente de forma inacabada ante el lector/espectador se vuelve fundamental para el análisis de Berrong, puesto que confiere al movimiento de un aspecto filosófico-epistemológico. Este reside en que, al enfrentar al lector con una impresión subjetiva a la cual debe encontrar sentido por sus propios medios, se textualiza el modo en que las personas razonan y adquieren conocimiento. En otras palabras, en una novela impresionista, en la que se presenta una impresión de los hechos antes que su causa y se plantean los conflictos que no llegan a resolverse definitivamente (puesto que es el lector, y sólo el lector, el que debe llegar a sus propias conclusiones), el proceso mental a través del cual las personas adquieren conocimiento en la realidad pasa a ser parte de la forma de la obra.

Todd K. Bender, en su trabajo citado en el capítulo I, describe el impresionismo literario de forma bastante similar a lo explicado anteriormente. Así, sostiene que, en este género, el nudo de la historia se encuentra fragmentado en varios relatos, como en el caso de un investigador que debe reconstruir los hechos a partir de diferentes discursos. La diferencia radica en que, en una historia ficcional, no existe una realidad externa a la que los diferentes relatos respondan, sino que es el lector el que la crea desde su lectura. Para él, los escritores impresionistas construyen sus historias a partir de "un montón de imágenes rotas" (Eliot, [1922] 1963: 53)<sup>19</sup>. Lo que buscan, coincidiendo con las ideas de Ford, es recrear con palabras esas impresiones fragmentarias que quedan en la consciencia y que conforman ese "*shimmering haze*" (1978: 46) que es la vida.

Por otro lado, Bernard Vouilloux (2004) llama la atención sobre un aspecto del impresionismo literario que trascendería la mera descripción de recursos estilísticos o su asociación con un proceso cognitivo, y que vincularía a la pintura y escritura en un movimiento mayor, del orden la percepción y la representación.

Este autor explica que, mientras la semejanza es un fenómeno de la percepción (cuya

---

<sup>19</sup> "What are the roots that clutch, what branches grow /Out of this stony rubbish? Son of man, /You cannot say, or guess, for you know only /A heap of broken images, where the sun beats, /And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, /And the dry stone no sound of water." *The Waste Land*, Part I: "The Burial of the Dead", v. 19-24. Incluimos este verso de Eliot porque presenta una bella metáfora de la idea desarrollada por Bender, es decir, acerca del relativo e incompleto conocimiento de la realidad que posee cada persona.



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<sup>20</sup>.

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 (como se detalló en el capítulo anterior), 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:

Si lo que mostraba la pintura clásica se presentaba exactamente, inmediatamente, como “lo que es”, cuando la representación clásica ya no “vale por” otra cosa, sino que se ha puesto en evidencia el artificio, se puso en cuestión, también, qué se percibe y de qué manera (y esto es relativo, subjetivo). Lo anterior invita a pensar la relación entre las artes, no ya como transposición inmediata a la literatura de unas ciertas preocupaciones de los pintores, sino como el cuestionamiento de la realidad desde el arte. (Radyk, 2009: 12)

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, ningún concepto preconcebido ni proceso intelectual, lo que la vuelve una expresión “pura” de la subjetividad del artista. En esta corriente del pensamiento, sostiene 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 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.” (2009: 13)

“De manera que aquí ya no se trata de gustar o de no gustar,” sostiene Zolá en su defensa al Impresionismo en pintura, “sino que se trata de ser uno mismo, de mostrar al desnudo su corazón, de formular enérgicamente una individualidad.” ([1866] 1986: 61)

Jean Rhys, quien fue íntima amiga y, en cierta forma, discípula literaria de Ford Madox Ford en los inicios de su carrera, 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

---

20 El crítico de arte E. H. Gombrich sostiene al respecto: “Todos nos inclinamos en seguida a aceptar el veredicto de que ‘las cosas no se presentan así’. Tenemos la curiosa costumbre de creer que la naturaleza debe aparecer siempre como en los cuadros a que estamos habituados” “Propendemos a aceptar colores o formas convencionales como si fuesen exactos. (...) Los pintores, ahora, proceden como si realizaran semejante viaje de descubrimiento. Quieren ver el mundo con un nuevo mirar, soslayando todo prejuicio e idea previa acerca de si la carne es rosada, y las manzanas, verdes o rojas. (...) Ellos son quienes nos enseñan a contemplar nuevos atractivos en la naturaleza, la existencia de los cuales nunca nos pudimos imaginar.” (25-26)

detenimiento en el tratamiento de la luz y el color en las descripciones de los espacios que los personajes habitan, constatándose un énfasis en la diferencia que en estos aspectos se denota 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, [1966] 2000: 20)*

*Every evening we saw the sun go down from the thatched shelter she called the ajoupa, I the summer house. We watched the sky and the distant sea on fire –all colour were in that fire and the huge clouds fringed and shot with flame. (Rhys, [1966] 2000: 74)*

*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. (Rhys, [1966] 2000: 148)*

Tal como menciona Ford, 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, que nunca son descritos más que por sus propias expresiones y las reacciones que provocan en quienes los rodean. En las citas a continuación, se mezclan las potentes imágenes sensoriales con los pensamientos de la protagonista y los diálogos son recordados sólo fragmentariamente:

*It was very hot on the glaxis too, they roared as we came out, then there was another roar behind us. I had not seen any flames, only smoke and sparks, but now I saw tall flames shooting up to the sky, for the bamboos had caught. There were some tree ferns near, green and damp, one of those was smouldering too. (Rhys, [1966] 2000: 34)*

*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, [1966] 2000: 35-36)*

Además, como se desarrolla en el análisis de Berrong, 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, [1966] 2000: 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, 1914: 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 transposición intertextual de la novela victoriana de Charlotte Brontë, de modo de disputar la supuesta locura de Bertha desde esta técnica de escritura, al mismo tiempo que los fuertes estereotipos sociales de lo femenino y lo colonial presentes en esta novela son puestos en entredicho. De esta forma, podría entenderse que Rhys toma el retrato monumental y unívoco que se hace de Bertha en *Jane Eyre* y lo re-escribe 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.

Desde nuestro estudio, la imagen primera de Bertha y su historia se descomponen en la obra de Rhys a partir de perspectivas contrapuestas en tres niveles diferentes. En primer lugar, la mirada crítica sobre la tradición, que se construye en la relación intertextual que la novela de Rhys mantiene con la de Brontë. En segundo lugar, la mirada sobre la sociedad y el individuo sobre sí mismo; ésta se conforma a partir de los diferentes discursos sobre la protagonista que se presentan en la novela y que se corresponden con los diferentes estratos de la sociedad jamaicana del siglo XIX. Además, estos discursos se contraponen constantemente con la voz interior de la protagonista, que narra en primera persona, logrando un efecto de reflejo fragmentado y distorsionado, como el que devuelve un espejo roto. Finalmente, se encuentra la mirada sobre la naturaleza, donde se presentan las descripciones de espacios naturales antes mencionadas. En su totalidad, la obra, con sus diferentes miradas superpuestas, podría incluirse dentro de lo que definimos anteriormente como “novela impresionista”: la historia construida a partir de fragmentos, de impresiones inacabadas, fugaces y subjetivas, que sólo puede apreciarse desde la mirada distanciada del lector, “*a picture should come out of its frame and seize the spectator.*” (Ford, 1914: 328)

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, [1847] 2010: 295) En estas líneas podemos encontrar una suerte de resumen de la trama de *Wide Sargasso Sea*. La transposición realizada por Rhys, si bien expansiva, 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, grizzles hair, wild as a mane, hid its head and face.”* (Brontë, [1847] 2010: 296)

En estas dos últimas citas se presenta por primera vez el retrato de Bertha. Cuando Rhys lo retoma, la transposición consiste en fragmentarlo entre las impresiones de varios personajes y superponerlas entre sí. De esta manera, la imagen monolítica y deshumanizada que dicho retrato encarnaba en un principio se descompone y relativiza.

Como sostiene Bender, éste es un recurso habitual de la narrativa de Rhys, en cuyas obras siempre se presenta un contundente estereotipo de lo femenino para luego ser objeto de interrogación 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 más o menos definidas 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 consciencia 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, [1966] 2000: 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, [1966] 2000: 21)

Cuando la turba prende fuego su casa, Antoinette ve a Tia entre la multitud y corre hacia ella, porque comieron la misma comida y nadaron en las mismas aguas y quedarse con ella significaría no perder su hogar, 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, [1966] 2000: 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 nuevamente, 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” (énfasis en el original) (Rhys, [1966] 2000: 25)*

Vemos así cómo la imagen de Bertha recuperada del texto de *Jane Eyre*, al ser transpuesta en clave impresionista, se fragmenta, aunque sin escapar a esa mirada reprobatoria de la sociedad, que ve en Antoinette algo que los lectores todavía 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, [1966] 2000: 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, [1966] 2000: 154)*

Gayatri Spivak (1985) destaca especialmente este fragmento en su estudio sobre la novela, expuesto con más detalle en el primer capítulo. 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, [1966] 2000: 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, 1985: 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 Curtis (1990), no podemos interpretar esto como un sacrificio sino como una liberación. Antoinette se despierta de su sueño sabiendo qué hacer y el libro termina, es Bertha la que muere, 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, [1966] 2000: 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.

Las descripciones de paisajes presentes en la obra son creadas siempre a partir de las impresiones subjetivas de uno de los personajes, contraponiendo entonces las ideas sobre la naturaleza caribeña de la protagonista criolla con las de su marido inglés. En estas descripciones entran en juego las diferentes concepciones de paisaje, el rol que la historia tiene en estas concepciones y, finalmente, la relación entre el hombre y el paisaje. Son estos últimos puntos los que desarrollaremos a continuación, concentrándonos en las descripciones de dos espacios naturales diferentes: el jardín y el bosque.

### **Heterotopías: el jardín salvaje**

¿Qué es un “jardín”? Éste es un concepto que, a pesar de ser de uso cotidiano, adquiere a lo largo de la historia un espesor difícil de delimitar. A partir de lo desarrollado en el prefacio, podríamos decir que un jardín es, en principio, un *lugar*, un espacio híbrido creado por acción del hombre y también de la naturaleza, y que quizás su característica más definitoria sea el estar rodeado por una valla o un muro, es decir, delimitado. En este aspecto, el jardín se separa de lo circundante para conformar una totalidad, un lugar otro<sup>21</sup>.

En efecto, Michel Foucault en su conferencia “*Des espaces autres*” (1986), incluye a los

---

21 Al respecto ver K. Clark (1952) “Landscape of Symbols”, *Landscape into Art*, London, John Murray, pp. 1-15.

jardines entre las heterotopías, es decir, los lugares otros. La heterotopías son espacios fuera de la lógica de los que transitamos regularmente, a la vez que los contradicen y los contienen. Los jardines en particular son un tipo de heterotopía muy antigua (Foucault describe los jardines persas), cuya característica es contener un pequeño mundo otro, donde el tiempo transcurre de forma diferente, lo que les valió la condición de espacio sagrado en muchas culturas.

La cultura occidental también recurre a los jardines como lugares sagrados o divinos en dos de sus mitos literarios fundadores: la *Odisea* y la *Biblia*. En el poema homérico, donde casi no se encuentran descripciones de paisajes (ya que la lógica de la narrativa es la sucesión de acciones), aparece, sin embargo, el jardín de la ninfa Calipso, un representante del tópico clásico del *locus amoenus*, el lugar idílico. Éste suele ser un espacio idealizado, alejado del peligro, con sombra y agua, donde una persona puede encontrar refugio; aunque, recordemos que el héroe Odiseo estuvo allí prisionero.

En la *Biblia* se encuentra el Jardín del Edén, el lugar paradisiaco donde se encuentra el Árbol de la Vida y el primer hombre y la primera mujer viven en paz y plenitud. Sin embargo, es también el lugar donde se concreta el Pecado Original, ocasionando la expulsión del hombre del Jardín.

En *Jane Eyre*, se presenta la descripción de un jardín (la huerta cerrada de Thornfield Hall) como equivalente del Jardín del Edén.

*I knew I might be watched thence; so 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, [1847] 2010: 250-251)*

El jardín cerrado en Thornfield es percibido por Jane como un Edén, 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, porque unas páginas antes de la última cita, el mismo Rochester había dicho acerca del jardín: “‘*The glamour of inexperience is over your eyes,*’ he answered; ‘*and you see it through a charmed medium: you cannot discern that the gilding is slime and the silk draperies cobwebs; that the marble is sordid slate, and the polished woods mere refuse chips and scaly bark. Now here*’ (he pointed to the leafy inclosure we had entered) ‘*all is real, sweet, and pure.*’” (Brontë, [1847] 2010: 217)

En *Jane Eyre*, Rochester es presentado como un hombre taciturno que suele rehuir los compromisos de la vida en sociedad. Además de esto, la difícil relación con su padre (que lo obligó a buscar matrimonio en las *West Indies*) explica esta percepción negativa de la pintoresca mansión familiar y lo lleva a buscar refugio en el jardín. 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. El arte de los jardines es de larga tradición en Europa y consiste en organizar y modificar la propia materia de la naturaleza, para lograr las imágenes concebidas por el artista: “su finalidad principal es mostrar la manifiesta superioridad del arte sobre la naturaleza” (Venturi Ferriolo, 2008: 131).

En *Wide Sargasso Sea* también encontramos una écfrosis referente a un jardín: el de la infancia de la protagonista en Coulibri, donde 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 Rochester, 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, [1966] 2000: 16-17)

Éste había sido el jardín de una casa colonial, un jardín como el de Thornfield; pero, tras la emancipación de los esclavos y la muerte del padre de Antoinette, la familia cayó en la pobreza, la casa fue casi abandonada y el jardín se volvió salvaje: los caminos se cubrieron de maleza y el olor de las flores muertas se mezclaba con el de las vivas. Esto carga de nuevo sentido al término que utilizamos tanto en nuestro análisis: a la “descomposición” entendida como la pérdida de la forma y la distribución armoniosa que originalmente caracterizaba al jardín europeo, donde el arte triunfa sobre la naturaleza, se suma la “descomposición” entendida en su sentido biológico; cuando el arte pierde terreno frente a la naturaleza, la distribución armoniosa se pierde y la muerte y la putrefacción ocupan su lugar junto a la vida; tal como menciona Kathrin Gschwend: “*this is the Garden of Eden after the fall of man.*” (2010: 52) Durante estos años, la familia de Antoinette fue rechazada por los criollos ricos tanto como por los negros libertos, que la llamaban “cucaracha blanca”; a esto, Antoinette debe sumar el rechazo de su madre, cuya depresión la lleva a abandonarla. Para hacer frente a esta situación, la protagonista busca refugio en el jardín, y cuando éste ya no alcanza, se interna en la naturaleza salvaje:

*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, [1966] 2000: 24)

Ambos personajes, Rochester y Antoinette, comparten la inclinación a volverse hacia la naturaleza cuando las personas los amenazan, sin embargo, hay una gran diferencia entre los espacios naturales descritos en ambas novelas. El jardín de Thornfield requiere de la presencia



humana para poder existir, el de Coulibri carece de ella; pero además, la forma en que están escritas las éfrases son muy diferentes: la primera se presenta ordenadamente, Jane abarca totalmente el jardín con su mirada, y se preocupa por localizar cada elemento en el espacio delimitado por la valla y el cielo. La éfrasis del jardín de Antoinette, en cambio, no tiene perspectiva: todos los elementos se amontonan en un solo plano, donde no pareciera haber límites bien definidos, sino, por el contrario, una suerte de amasijo de extraña luz verde y colores resplandecientes. Luz, forma y color se mezclan sinestésicamente con los olores vegetales.

### **Granbois: la casa en el gran bosque**

Europa ha sido y es *paseada*. Esto es fundamental. La cartografía de Europa tiene su origen en las capacidades de los pies humanos, en lo que se considera son sus horizontes. [...] La mayoría de las veces, las distancias poseen una escala humana, pueden ser dominadas por el viajero a pie, por el peregrino a Compostela, por el *promeneur*, ya sea solitario, ya gregario. Hay trechos de terreno árido, intimidatorio; hay ciénagas; se elevan altas cumbres. Pero ninguna de estas cosas constituye un obstáculo definitivo. [...] Los tramos montañosos tienen sus refugios como los parques tienen sus bancos. Los *Holzwege* [camino de los bosques] de Heidegger guían por el más tenebroso de los bosques. [...] Este hecho determina una relación esencial entre la humanidad europea y su paisaje. Metafóricamente –pero también materialmente–, ese paisaje ha sido moldeado, humanizado por pies y manos. Como en ninguna otra parte del planeta, [...] les han dado forma no tanto el tiempo cronológico como el humano e histórico. (énfasis en el original) (Steiner, 2006: 36-37)

Tal como se presentó en el segundo apartado, *Wide Sargasso Sea* se compone a partir de la contraposición de diferentes puntos de vista, todos situados dentro de la diégesis y, por lo tanto, subjetivos y fragmentarios. De esta forma, así como la primera parte de la novela es narrada por la voz interna de Antoinette, la segunda está relatada por Rochester, que cuenta lo ocurrido durante la luna de miel de ambos en *Granbois*, una antigua casa de campo en la Isla de Dominica.

Por lo tanto, en esta segunda parte, las éfrasis de paisajes están constituidas desde la mirada de Rochester y él es, en esta novela, el que porta los “ojos imperiales”, la mirada inglesa y colonialista:

*The road climbed upward. On one side the wall of green, on the other a steep drop to ravine below. We pulled up and looked at the hills, the mountains and the blue-green sea. There was a soft warm wind blowing but I understood why the porter had called it a wild place. Not only wild but menacing. Those hills would close in on you. “what an extreme green”, was all I could say, (...) Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger.* (Rhys, [1966] 2000: 58-59)

Esta primera éfrasis se presenta en el momento en el que la comitiva asciende por las colinas hasta *Granbois*. La mirada de Rochester, situado en altura, abarca un amplio paisaje, pero la descripción, nuevamente, se compone principalmente de las impresiones que la luz y el color provocan en el narrador, más que de los elementos localizados en un espacio definido. La naturaleza salvaje amenaza a Rochester. Esto es comprensible si pensamos en el paisaje arquetípico

inglés, el paisaje presente en la novela *Jane Eyre*, que Rochester transita habitualmente. Éste es un paisaje pintoresco, humanizado; es el paisaje del jardín donde todo existe a la medida de las personas. Pero además, en él, la historia es una parte constitutiva de su carácter.

En su libro *La Idea de Europa*, citado anteriormente, Steiner sostiene que la naturaleza en Europa es caminable, el paisaje es humanizado y se lee como parte de la historia. El paisaje del Caribe descrito por Rhys disminuye al hombre y devora sus construcciones. Esto se manifiesta en la descripción del jardín de *Coulibri* antes citada, así como también en una impresión que surge en Rochester al llegar y partir de *Granbois*: desde una perspectiva alejada, percibe al bosque como una serpiente negra que intenta tragarse la casa<sup>22</sup>. Sin embargo, nos interesa recuperar especialmente un fragmento en que Rochester pierde su camino y se interna en la espesura:

*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, [1966] 2000: 86-87)*

El bosque es un paisaje cargado de simbolismo en la literatura europea (Clark, 1952; Gschwend, 2010). También, al ser un “espacio cerrado” constituye una suerte de pequeño mundo, donde no puede verse el cielo y se pierde la orientación; la luz y el tiempo son allí diferentes. Por esta razón, desde la Edad Media los bosques son asociados al subconsciente, el mundo de las hadas y la locura. Es un lugar donde no se aplican las mismas leyes y valores que existen fuera de él. 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 éfrasis 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

<sup>22</sup> “After all I was prepared for her blank indifference. I knew that my dreams were dreams. But the sadness I felt looking at the shabby white house – I wasn’t prepared for that. More than ever before it strained away from the black snake-like forest. Louder and more desperately it called: Save me from destruction, ruin and desolation. Save me from the long low death by ants. But what are you doing here you folly? So near the forest. Don’t you know that this is a dangerous place? And that the dark forest always wins? Always. If you don’t, you soon will, and I can do nothing to help you.” (Rhys, [1966] 2000: 137)





*Klosterruine Eldena* ("Ruinas del monasterio de Eldena"), Caspar Friedrich, 1825A



*Ruined Abbey by a Pond* ("Abadía en ruinas junto a un estanque"), Joseph Mallord William Turner, 1795-7



como un elemento fundamental de la anglicidad...” (Nogué, 2008: 13).

Las ruinas de una casa de piedra atesoran necesariamente una historia de Europa. 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.

Este pasaje nos enfrenta con reminiscencias de la sentencia “Europa y los pueblos sin historia”. 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 ¿Los hace esto menos personas? 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. Sylvie Maurel (2009) comenta, muy elocuentemente, que ambas historias (o ambas versiones de la misma historia) se construyen en torno a un secreto; la diferencia radica en que mientras el de *Jane Eyre* es algo de lo que no se puede hablar, el de *Wide Sargasso Sea* es algo que no se puede nombrar, que no tiene nombre. En el paisaje del delirio, porque el delirio es la experiencia de estar a merced de impresiones conflictivas e inadmisibles, “*The hidden secret is what is yet to be mapped out, what is yet to be named, the true space, Jean Rhys suggests, of the inner self.*” (2009: 160)

Así, como sostiene Antoinette en la novela: “*There is always the other side, always.*” (Rhys, [1966] 2000: 106). En este caso, las ofrendas de frutas y flores que Rochester encuentra en las ruinas y la reacción de una niña que grita y huye cuando lo ve en el lugar, 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 *Grambois*. 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, se pierde el otro lado: “*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, [1966] 2000: 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 hated 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, [1966] 2000: 141)*

Desde la perspectiva de Rochester, entonces, se presenta una relación directa entre el odio, la incompreensión y la amenaza que siente por su esposa y el paisaje. Kathrin Gschwend colabora a resumir lo dicho hasta aquí al sostener que:

*Rochester's feelings are mirrored in the way he perceives the landscape of the island. The landscape is very beautiful with its sunsets, hills and rivers. It is a magical and lovely place and also a romantic and erotic place. However, Rochester hates it because he can neither understand nor have it. The landscape is at the same time a symbol for Antoinette. She is as magical and lovely as the island, filling Rochester with desire and longing. He hates the place and the girl, because they both belong to a paradise he has no access to. (2010: 67)*

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 intensión 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. Así, 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,[1966] 2000: 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, en el fragmento antes citado, 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. Ni siquiera la descripción es en términos positivos, como los que da Rochester a su jardín "*all is real, sweet, and pure.*" (Brontë, [1847] 2010: 217) Por el contrario, así como Rochester traza un vínculo entre el paisaje y Antoinette, ella lo hace entre el paisaje y Dios.

### **De lo sublime a lo abstracto: el alma del paisaje**

Las éfrases de *Wide Sargasso Sea* se componen como breves impresiones sinestésicas donde la luz y los colores puros tienen tanta importancia como los sentimientos que motivan en los personajes. A diferencia del paisaje romántico, que reflejaba la interioridad del observador, el paisaje de Rhys afecta esa interioridad. Pero además, a partir de esta influencia que ejerce sobre los narradores, no

es posible reducir el paisaje a lo meramente observado, hay algo más que lo trasciende.

Gschwend sostiene que, por el contrario, las imágenes de la naturaleza en *Jane Eyre* se construyen como un reflejo de los sentimientos que desbordan el alma de su protagonista, ya que, como ella misma muchas veces menciona, es demasiado sensible y apasionada (2010: 76). Sin embargo, podemos citar dos de los pasajes más dramáticos de la historia, donde, como en la novela de Rhys, la naturaleza no puede reducirse a este reflejo de la interioridad de Jane, sino que se presenta algo más, algo que le brinda una suerte de entidad.

Del mismo modo que Rochester y Antoinette, Jane, en el momento central de la novela (cuando descubre que su prometido ya estaba casado con otra mujer y huye de la casa, sin dinero ni lugar a dónde ir), se interna en la naturaleza para buscar refugio; aunque, en este caso, no es en un jardín cercado, ni en la espesura del bosque en donde se recluye, sino en un páramo: amplio y desolado, cuyas vistas panorámicas del cielo y grandes porciones de tierra yerma son un reflejo de la angustia de su alma. *“What was I to do? Where to go? Oh, intolerable questions, when I could do nothing and go nowhere!”* (Brontë, [1847] 2010: 327) Habla consigo misma Jane, como es su costumbre, pero poco después, encuentra la calma en el regazo de su madre Naturaleza, como ella misma la llama:

*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, [1847] 2010: 327)

Tal como anticipa, Jane no encontrará a nadie que le ofrezca hospedaje sin dinero en un pueblo cercano (el paisaje de Europa es caminable) y, en la tercera noche que pasa en el páramo, bajo la lluvia y sin haber comido nada en días, se encuentra a punto de morir. Una vez más, entonces, se vuelve a su madre Naturaleza:

*“Well, I would rather die yonder than in a street, or on a frequented road,” I reflected. “And far better that crows and ravens –if any ravens there be in these regions–should pick my flesh from my bones, than that they should be prisoned in a workhouse coffin and moulder in a pauper’s grave.” To the hill, then, I turned. I reached it. It remained now only to find a hollow where I could lie down... (Brontë, [1847] 2010: 334).*

No muere, sin embargo, porque desde la altura de la colina puede divisar la luz de una casa, en donde le dan cobijo. Podría decirse que, de algún modo, la Naturaleza le tiende una mano de nuevo; como cuando, ya al final de la historia, Jane se encuentra a punto de aceptar un matrimonio sin amor y partir como misionera a la India. Entonces, escucha la voz de su amado Rochester que la llama, aunque no sabe de dónde proviene esa voz: *“Down superstition!” I commented, as that spectre rose up black by the black yew at the gate. ‘This is not thy deception, not thy witchcraft: it is the work of nature. She was roused, and did –no miracle–but her best.’”* (Brontë, [1847] 2010: 427)

Las voces de los enamorados llevadas por el viento, a través de miles de kilómetros, para

evitar que pierdan la fe y lograr que emprendan el camino para reencontrarse, es un recurso que bien podría asociarse a un milagro o a la brujería; sin embargo, Jane lo explica como “el trabajo de la naturaleza”.

Si acudimos a la no muy abundante bibliografía crítica que aborda el problema del paisaje en la novela de Rhys, nos encontramos con que, en la mayoría de los casos (Boyd Carrière, 2007; Gschwend, 2010; Gildersleeve, 2011; Nurminen, 2012), las écfrases de paisajes son identificadas con una expresión de la interioridad de la protagonista, puesto que el vínculo entre Antoinette y el paisaje caribeño es conformador de su identidad:

*Unlike Rochester, then, Antoinette has chosen to embrace the wildness of the Caribbean landscape and make it an integral part of her identity. This is also one of the reasons why Rochester is able to cause Antoinette to lose her identity; she blames him for ruining the Caribbean landscape for her [...] Rochester, then, causes the disintegration of Antoinette's practical identity, leaving her feeling lost and alone, which is what allows Bertha to take over in her reflective identity. (Nurminen, 2012: 49-50)*

La razón de la locura de Antoinette, producto de la pérdida de su identidad (según la tesis de Nurminen), tiene como causa la pérdida de su paisaje nativo, con el que ella se definía y al que estaban asociados todos los recuerdos de su niñez. Raffaella Antinucci, de forma similar, postula que Antoinette no puede percibir su entorno como “paisaje” porque para ella no es algo exterior que puede ser observado desde la distancia, y que Rhys utiliza los recursos descriptivos de sus écfrases para pintar un “paisaje del alma” de su protagonista (2009: 275-278). Es sólo a través de la mirada de Rochester, en la segunda parte de la novela, que la naturaleza se vuelve finalmente “paisaje”. Sin embargo, continua esta autora, “*Throughout the second section of the novel, the man's changing visual experience of the natural environment transforms the landscape into a silent but living presence, almost a character.*” (2009: 279)

Ya mencionamos, en el apartado anterior, cómo Rochester hace del paisaje una entidad a la que identifica profundamente con su esposa, mientras que Antoinette lo ve como algo más: “*I love this place more than any where in the world. As it were a person. More than a person.*” (Rhys, [1966] 2000: 53) Sin embargo, y a pesar de su amor, percibe a esta misma naturaleza como indiferente y cruel. ¿Podrían estas imágenes de la naturaleza ser “paisajes del alma”, expresión de la identidad de la protagonista, y al mismo tiempo “*something else [...] as indifferent as this God you call so often.*” (Rhys, [1966] 2000: 107)?

El escritor y crítico de arte inglés, John Ruskin, escribe en su ensayo “La obra de Turner” (1886) sobre la poesía de Walter Scott:

Para él la Naturaleza no está muerta, ni es simplemente material como lo es para Homero. No está modificada por sus propios sentimientos, como creen Keats y Tennyson. Tiene, según él, alma, emociones que le pertenecen en propiedad, totalmente independientes de la presencia del hombre o de las pasiones humanas, un alma que Scott ama, con la que él simpatiza, como simpatizará con su semejante, olvidándose completamente de sí mismo, humillando su humanidad ante lo que para él representa la vida de la Naturaleza. (Ruskin, [1886] 1967: 82-83)

Ruskin identifica esta percepción del “alma de la Naturaleza” con el antiguo paganismo griego y la espiritualidad católica medieval. En los artistas modernos, en cambio, esta espiritualidad no tiene dios, sino que se representa como “una vaga animación del objeto natural, en la que apenas se cree...” ([1886] 1967: 83) Si bien existen muchas apelaciones, muy pías, al Dios cristiano por parte de Jane, su falta de vocación para la religión (como ella misma sostiene en su lucha por rechazar la vida de misionera) y su confianza en la naturaleza, bien podrían asociarse a esta espiritualidad romántica de la que habla Ruskin. A su vez, ¿No sería posible identificar este “alma de la Naturaleza” con la amenaza que siente Rochester, con el amor que siente Antoinette?

Sin embargo, Jean Rhys escribió su novela en 1966, un siglo la separa de la creencia romántica en el espíritu panteísta de la Naturaleza, aunque también de *Jane Eyre*. Si pensamos que las vanguardias del siglo XX llevaron a sus últimas consecuencias los postulados ya manifiestos en el Romanticismo del siglo XIX, la relación de la novela con las artes plásticas podría echar una nueva luz sobre la obra: el camino que llevó de los paisajes panorámicos y el retrato unívoco de *Jane Eyre* a la fragmentación y yuxtaposición de la prosa impresionista de Rhys podría ser equivalente al que llevó del paisaje romántico a la abstracción:

... de la soledad, es más, de la melancolía del contemplador romántico, frente a un paisaje que ya no es mero marco físico sino un «espacio profundo, esencial». Disminuido, desposeído de su centralismo, este contemplador no disfruta ya del poder o del protagonismo que un día tuvieron los artistas y pensadores del Renacimiento. La escisión entre el hombre y el entorno natural se está en realidad llevando a cabo, y ello en el mismo momento en que la naturaleza se centra en el paisaje, visto ahora como origen excepcional de sentido, pero también de nostalgia y de enajenación. Retirado del mundo exterior que pinta o describe, el artista se siente a la vez fascinado y expulsado. (Guillén, 1989: 89)

La hipótesis que guía este ensayo de Guillén es que el paisaje representa la omisión del hombre, su otredad absoluta, todo lo que no es, y, sin embargo, sólo la naturaleza, sin el hombre, no podría ser nunca paisaje. Esta ruptura, operada principalmente en el Romanticismo, entre el hombre y su entorno, para que el paisaje pudiera surgir por completo, implicó también que pintores y escritores se lanzaran a la búsqueda “en aquella inmensa zona de otredad que es la naturaleza, [de] significaciones y valores que justifican el mundo y su propia pertenencia a él.” (1989: 95)

Su estudio no llega a analizar las repercusiones de esta búsqueda en el siglo XX, pero, en el campo de la pintura de vanguardia, Robert Rosenblum (2008) sostiene que, finalmente, después de la irrupción de la escuela francesa, la misma sensibilidad que motivó los paisajes sublimes de los románticos ingleses y alemanes, encontró una nueva expresión en las obras abstractas de autores norteamericanos como Mark Rothko y Jackson Pollock:

Un cuarteto formado por los lienzos más grandes de Newman, Still, Rothko y Pollock podría interpretarse fácilmente como un mito de un Génesis posterior a la Segunda Guerra Mundial. Durante el romanticismo, los elementos sublimes de la naturaleza eran prueba de la existencia de lo divino; hoy en día, las experiencias sobrenaturales de esa envergadura se expresan solamente a través del medio abstracto de la pintura. Lo que era panteísmo (“Pantheism”) se ha convertido ahora en una especie de “pintura-teísmo” (“Paint-theism”). (2008: 318-319)



Al inicio de nuestro trabajo, propusimos que la vinculación de la prosa de Rhys con las artes plásticas, a través del concepto de la écfrasis, podría servir para profundizar en los estudios sobre la novela *Wide Sargasso Sea*. Ahora bien, a partir de lo desarrollado hasta aquí, podríamos sostener que Rhys, en esta obra, retoma la importancia y centralidad que se le da a las écfrases de paisajes en *Jane Eyre*, pero que, sin embargo, los cánones de representación románticos, donde la sensibilidad de Brontë se inscribe, no pueden dar cuenta de la naturaleza del Caribe. Se pueden desarrollar diferentes razones para justificar esto último: por una parte, se encuentran las ideas de Gildersleeve, quien sostiene que Rhys tuvo que recurrir al lenguaje del modernismo y a su cualidad de presentar las cosas sin explicarlas, para no reducir el exuberante paisaje caribeño a las categorías europeas del Romanticismo o del Gótico (“*instead perform a respect for the landscape that will not subject it to the Romanticisation or Gothicisation of the European gaze*” (2011: 34)). El objetivo principal de Rhys, según esta autora, sería el de permitir tanto al paisaje como a sus protagonistas femeninas “guardar sus secretos” (2011: 34).

Por otra parte, Mitchell, en su ensayo *Imperial Landscape*, sostiene que el paisaje no es meramente un tema del arte, sino “un medio dinámico de expresión cultural”, y, principalmente, “un instrumento del poder cultural” (2002: 1-2). A lo largo este trabajo, el estudioso relaciona los momentos de auge de la pintura paisajista con los de expansión imperialista de diferentes culturas (la China imperial, Holanda y Francia en los siglos XVII-XVIII e Inglaterra en el siglo XIX) para concluir que el paisaje podría entenderse como la red de códigos culturales que utilizó Europa para ejercer y naturalizar las relaciones de poder con sus colonias durante los siglos XIX y XX. Mitchell comprende la historia del paisaje como una “odisea” que, originándose en el Renacimiento, avanza hacia su auge modernista, cuando habría logrado la total independencia como género del arte y, asimismo, la mayor “pureza”, al desprenderse de los convencionalismos y representar a la naturaleza tal como era percibida: “*from ancient to modern, from classical to Romantic, from Christian to secular. Thus, the history of landscape painting is often described as a quest, not just for pure, transparent representation of nature, but as a quest for pure painting, freed of literary concerns and representation.*” (2002: 13). Al considerar las écfrases de paisajes de Rhys desde esta perspectiva, la contraposición de su modo de percibir y apreciar el paisaje con el de Brontë, que se inscribe en la estética romántica y, según Mitchell, imperialista, nuevamente parece decir: “*There is always the other side, always.*” (Rhys, [1966] 2000: 106)

En *Wide Sargasso Sea*, el entorno ya no se presenta como una “vista” desde un lugar elevado, desde donde se puede apreciar el paisaje en su completitud. El paisaje en la novela de Rhys se percibe desde su interior, y la experiencia de las impresiones sinestésicas de luz y colores intensos, de calor y sofocamiento, de olores vegetales vivos y en descomposición, pueden describirse, en los términos de Maurel (2009), como un “paisaje del delirio”. Aún así, como se expuso anteriormente,

algo permanece del “alma de la Naturaleza” de la que hablaba Ruskin: este paisaje disminuye la presencia humana poniéndola ante la presencia de lo sublime, “que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias románticas de sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes.” (Rosenblum, 2008: 312)

Si tomamos la idea del mismo Rosenblum, de que la expresión de lo sublime puede encontrarse también en el expresionismo abstracto estadounidense, donde la figura humana desaparece de la pintura (aunque permanece en el espectador), como también los límites, para transformarse en una expresión pura de luz y color, donde las inmensas dimensiones de las telas ponen a la persona que las observa ante la presencia de lo sublime; entonces, a través del vínculo entre las artes en que se constituye la écfrasis, podríamos arriesgarnos a sostener que Rhys, con sus descripciones de paisajes, nos pone también frente a lo sublime abstracto, lo sublime que dejó de ser la expresión de lo divino, para ser la expresión del arte:

“¿De dónde viene el poder de estos lugares?”, se pregunta enseguida Barrès. ¿Quiénes son esos dioses misteriosos o, para descender un grado en la jerarquía religiosa, quiénes son los genios silenciosos de esos lugares? Como yo me siento poco inclinado a la mística encantadora de Barrès, adelantaré más bien una hipótesis profana: esos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es porque habitan en nuestra mirada y, si habitan nuestra mirada, es porque nos vienen del arte. (Roger, 2007: 26)

Los genios silenciosos que se encuentran en ciertos lugares transformándolos en paisajes, los que amenazan a Rochester y Antoinette ama, provienen, según Alain Roger, del arte. El arte afecta la mirada de las personas que, sólo a partir de entonces, pueden apreciar un lugar como paisaje, apropiarse de ese modo de ver la naturaleza.

# Epílogo



*Jean Rhys, Bill Brandt, 1975*

*"...it burned up again to light me along the dark passage."*

Jean Rhys

*“There is, as he says, something in the character of great forests which is foreign, appalling, and utterly inimical to intruding life.”*

Kenneth Clark

A lo largo de este trabajo, nos referimos a cómo el Impresionismo implicó una crítica de la forma de percibir la realidad desde el arte, una crítica de cómo las cosas son, de qué color tienen. Cuando Rhys retoma la novela de Brontë, su objetivo, hecho explícito en sus cartas, es el de dar una voz propia a ese fantasma que habitaba el ático de Thornfield Hall, porque, a su entender, Brontë no había logrado representar a la mujer criolla, sólo a una pobre sombra de ella. Al volver a escribir la historia en clave impresionista, fragmentándola en versiones diferentes y superponiendo impresiones parciales, Rhys le da a la trama múltiples perspectivas; esta cualidad de su novela, tuvo como resultado el transformar la trama de *Jane Eyre* en una más de estas perspectivas. Desde la lectura retrospectiva de *Wide Sargasso Sea*, la obra de Brontë ya no presenta “lo real” sino que representa una impresión inacabada, parcial y subjetiva: la mirada de Jane.

En su ensayo “*Jane Eyre and Wuthering Heights*” de 1916, Virginia Woolf se adelanta, a su manera, a nuestras conclusiones; puesto que sostiene que, en la novela de Brontë, todo existe en la medida en que es experimentado por Jane, con lo cual, si pudiéramos quitarla, independizarnos de su mirada, no quedaría nada:

*The writer has us by the hand, forces us along her road, makes us see what she sees, never leaves us for a moment or allows us to forget her. At the end we are steeped through and through with the genius, the vehemence, the indignation of Charlotte Brontë. Remarkable faces, figures of strong outline and gnarled feature have flashed upon us in passing; but it is through her eyes that we have seen them. Once she is gone, we seek for them in vain. Think of Rochester and we have to think of Jane Eyre. Think of the moor, and again there is Jane Eyre. Think of the drawing-room, even, those "white carpets on which seemed laid brilliant garlands of flowers", that "pale Parian mantelpiece" with its Bohemia glass of "ruby red" and the "general blending of snow and fire"--what is all that except Jane Eyre? (Woolf, [1916] 1925: 2)*

En *Wide Sargasso Sea* la presencia de Jean Rhys se vuelve igualmente fuerte, y todo aquello que se nos presenta, todas las impresiones, todos los detalles, forman parte de la imagen que compone el retrato de Bertha/Antoinette. Sin embargo, éste se disgrega en un montón de imágenes rotas.

¿Qué ocurre con el paisaje?

En el segundo capítulo de este trabajo mencionamos cómo la écfrasis podía cargarse de contenido ideológico para conformar las imágenes constitutivas de la otredad femenina y la locura, y presentamos como ejemplo el cuento *The Yellow Wall-paper* de Charlotte Perkins Gilman. También expusimos las similitudes, que podrían ser más que meras casualidades, entre este relato breve y la tercera y última parte de *Wide Sargasso Sea*, donde Antoinette se encuentra encerrada en el ático y las écfrases de paisajes pasan al plano de los sueños y los recuerdos. Por lo tanto, no nos parece

arriesgado sostener que Rhys pudiera haber utilizado las éfrases presentes en su novela de forma equivalente. 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, también se fragmenta en un montón de imágenes rotas, de impresiones inacabadas y subjetivas; sin embargo, como sostiene Rafaella Antinucci, esto no impide que se presente como una entidad que la hace comparable a un personaje más de la novela (2009: 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, al igual que el Dios cristiano, 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 al postulado de Alain Roger que citamos al final del capítulo anterior, ya que: para él, el “genio del lugar” no se encuentra en la naturaleza, sino en la mirada que la observa. La mirada que vuelve un espacio en “paisaje” es la que le brinda su “divinidad”. Pero esta mirada, ya lo mencionamos, está atravesada por parámetros culturales y, por esto mismo, la de Jane no puede ser la misma que la de Antoinette.

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 éfrasis marina sugerida a nuestra imaginación por el título. 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.” (1989: 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, [1966] 2000: 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, porque no tiene nombre, no existe un nombre en el lenguaje del que Rhys dispone para “aquella inmensa zona de otredad” (Guillén, 1989: 95). Pero sí encuentra su expresión en el lenguaje del arte<sup>23</sup>. En *Wide*

---

23 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.

*Sargasso Sea*, ese “otro lado” del que tanto hablamos, se presenta sin ser explicado, sin ser nombrado, en ese “genio del lugar” que es la naturaleza observada como paisaje.

– *what is all that except the wide Sargasso Sea?*

# Bibliografía

- Adjarian, M. M. (1995) "Between and Beyond Boundaries in *Wide Sargasso Sea*", *College Literature*, Vol. 22, N°1, pp. 33-39.
- Alpers, S. (1960) "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, N° 3/4, pp. 190-215.
- Antinucci, R. (2009) "Jean Rhys and the Duplicity of Landscape", *Scritture Femminili: da Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf*, Ariccia: Aracne, pp. 273-283.
- Auden, W. H. (1979) *Selected Poems*, Edward Mendelson (ed.), New York: Vintage Books.
- Barry, P. (2002) "Feminist Criticism", *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (2° ed.) Recuperado el 01/02/2015 en: [http://archive.org/stream/BeginningTheoryAnIntroductionToLiteraryAndCulturalTheory/PeterBarryBeginningTheorybyMohamedMbarki\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/BeginningTheoryAnIntroductionToLiteraryAndCulturalTheory/PeterBarryBeginningTheorybyMohamedMbarki_djvu.txt)
- Baudelaire, C. (1968) *Corot en el Salón*, en: *Historia general de la pintura*, Madrid: Aguilar S.A Ediciones. pp. 98-99.
- Bender, T. K. (1978) "Jean Rhys and the Genius of Impressionism", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 11, N°2, pp. 43-53.
- Berque, A. (1997) "En el origen del paisaje", Alfredo Taberna (trad.), *Revista de Occidente*, N°189, pp. 7-21.
- Berrong, R. M. (2006) "Modes of Literary Impressionism", *Genre*, XXXIX, University of Oklahoma Press.
- Boyd Carrière, M. (2007) *Displacement and the Text: Exploring Otherness in Jean Rhys' Wide Sargasso Sea, Maryse Conde's La Migration des Coeurs, Rosario Ferre's The House on the Lagoon, and Tina de Rosa's Paper Fish*, Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The Interdepartmental Program in Comparative Literature, Graduate Faculty of the Louisiana State University. Recuperado el 24/01/2015 en: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07032007-101841/unrestricted/Carriere\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07032007-101841/unrestricted/Carriere_dis.pdf)
- Brathwaite, K. (1995) "A post-cautionary tale of the Helen of our wars", *Wasafiri*, Vol. 11, Issue 22, pp. 69-78.
- Brontë, Charlotte (2003) *Jane Eyre*, New York: Barnes & Noble Classics.
- Brunetière, F. (1883) *Le Roman Naturaliste*, Paris: Calmann Lévy Éditeur.
- Chernowits, M. (1945) *Proust and Painting*, New York: International University Press.
- Clark, K. (1952) *Landscape into Art*, London: John Murray.

- Cooper, K. J. (2006) "Revising the Caribbean Canon", *Black Issues Book Review*, May/June 2007, pp.28.
- Curtis, J. (1990) "The Secret of Wide Sargasso Sea", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. XXXI, N° 3, pp. 185-97.
- Donnell, A. (2006) *Twentieth-Century Caribbean Literature: Critical Moments in Anglophone Literary History*, London: Routledge.
- Eliot, T. S. (1963) *Collected Poems (1909-1962)*, New York: Brace & World.
- Ford, F. M. (1914) "On Impressionism", *Poetry and Drama*, Vol. II, N°6, pp. 167-175.
- (1914) "On Impressionism; Second Article", *Poetry and Drama*, Vol. II, N°8, pp. 323-334.
- Foucault, M. (1984) "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5: 10-16.
- Gabrieloni, A. L. (2004) "Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad", *Saltana. Revista de literatura y traducción*, Vol. 1, N°1. Recuperado el 25/03/2015 en: <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.VRNZ3M0tgUR>
- (2007) "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas", *1611 Revista de historia de la traducción*, vol. 1, Issue 1. Recuperado el 25/03/2015 en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.htm>
- (2008) "Écfrasis", *Eadem Utraque Europa*, Vol. 4, N°6, pp. 83-108.
- (2011) "Escritura y representación en *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys", ponencia presentada en el *Congreso Internacional "El Caribe en sus literaturas y culturas"*, 1-3 de septiembre, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- García Rayego, R. M. (1990) "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, pp. 49-55.
- Gildersleeve, J. (2011) "Unmappable Identity and the Tropical Landscape in *Wide Sargasso Sea* and Selected Short Fiction", *Entropic*, 10, pp. 32-38.
- Gilman, Charlotte Perkins (1979) "The Yellow Wall-paper", *The Northon Anthology American Literature*, Nina Baym (ed.), New York, London, W. W. Norton & Company.
- Glissant, É. (1981) *Le discours antillais*, Paris: Éditions de Seuil.
- Gombrich, E. H. (2000) *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1, Remigio Gómez Díaz (trad.), Madrid: Debate.
- (2011) *La historia del arte*, Rafael Santos Torroella (trad.), China: Phaidon Press Limited.
- Gomes Wielewicki, V. H. (2004) "A voz pós-colonial em *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys", *Diálogos*, Vol. 8, N° 2, pp. 27-34.



- Gschwend, K. (2010) *Gardens and Landscapes in English Literature: The Significance of Gardens and Landscapes in Charlotte Brontë's "Jane Eyre" and Jean Rhys' "Wide Sargasso Sea"*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Guillén, C. (1989) "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad", *AHI. Actas X*, pp.73-98. Recuperado el 15/05/2015 en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_1\\_010.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf)
- Hardie, P. R. (1985) "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles", *The Journal of Hellenistic Studies*, 105, pp. 11-31.
- Heffernan, P. R. (1991) "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, Vol. 22, N°2, pp. 297-316.
- (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press.
- (1999) "Speaking for Pictures: The Rethoric of Art Criticism", *Word & Image*, Vol. 15, N°1, pp. 19-33.
- Hernández Fernández, O. (2009) "El vasto mar de los Sargazos de Jean Rhys: voces en contrapunto", *Letras*, Vol. 52, N° 81. Recuperado el 23/01/2015 en: [http://www.scielo.org.ve/scielo.phpscript=sci\\_arttext&pid=S045912832010000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S045912832010000100004&lng=es&nrm=iso)
- Hollander, J. (1988) "The Poetics of Ekphrasis", *Word & Image*, Vol. 4, N°1, pp. 209-217.
- Homero, (1996) *Iliada*, Emilio Crespo Güemes (trad.), Madrid: Gredos.
- Horacio, (1777) *Arte Poética o Epístola a los Pisones*, D. Tomás de Yriarte (trad.), Madrid: Imprenta Real de la Gazeta. Recuperado el 25/03/2015 en: <http://www.traduccionliteraria.org/bibli/H/H101.pdf>
- Keats, John (1899) *The Complete Poetical Works and Letters*, Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, Cambridge: The Riverside Press. Recuperado el 25/03/2015 en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/The\\_Complete\\_Poetical\\_Works\\_and\\_Letters\\_%281899%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/The_Complete_Poetical_Works_and_Letters_%281899%29.pdf)
- Klarer, M. (1999) "Introduction", *Word & Image*, Vol. 15, N°1, pp. 1-5.
- Krieger, M. (1967) "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry, or Laoköon Revisited", *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: John Hopkins Press.
- Lassner, P. (2004) *Colonial Strangers: Women Writing the End of the British Empire*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lessing, G. E. (1985) *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*, Virgilio Ortega (trad.), Madrid: Iberia S. A.
- Lassiúgne, J. (1968) "El Impresionismo" en: *Historia general de la pintura*, Madrid: Aguilar S.A Ediciones.

- Lindhé, C. (2013) "A Visual Sense is Born in the Fingertips": Towards a Digital Ekphrasis", *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 7, N°1. Recuperado el 20/02/2015 en: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>
- Maurel, S. (1998) *Jean Rhys*, London: Macmillan.
- (2009) "The Other Stage: from *Jane Eyre* to *Wide Sargasso Sea*", *Brontë Studies*, Vol. 34 N°2, pp. 155–161.
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Ekphrasis and the Other*, Chicago: Universidad de Chicago. Recuperado el 01/08/2012 en: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
- (2002) "Introduction" e "Imperial Landscape", *Landscape and Power*, London and Chicago: The University of Chicago Press, pp. 1-34.
- Nogué, J. (2008) "La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad", Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-24.
- (2010) "Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales", Laura Puigbert, Ágata Losantos y Gemma Bretcha (eds.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Nurminen, L. (2012) *Postcolonial Cultural Identity and the Caribbean White Creole in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea and Phyllis Shand Allfrey's The Orchid House*, MA Thesis, University of Turku School of Languages and Translation Studies, English, English Philology. Recuperado el 23/01/2015 en: <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/79092/gradu2012nurminen.pdf?sequence=1>
- Petrarca, Francesco (1988) *Cancionero*, A. Crespo (ed.), Barcelona: Ediciones B.
- Pineda, V. (2000) "La invención de la écfrasis", recuperado el 20/03/2010 en: <http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf>
- Pollanen, I. (2012) "Abject by Gender and Race: The Loss of Antoinette's Identity in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*", *Oregon Undergraduate Research Journal*, Vol. 2, N°1. Recuperado el 24/01/2015 en: <http://journals.oregondigital.org/ourj/>
- Pope, A. (1715-1720) "Observations on the Shield of Achilles", *The Iliad of Homer, translated by Mr. Pope*, Vol. V, London: W. Bowyer for Bernard Lintott.
- Pound, E. (1963) *Literary Esseys of Ezra Pound*, T. S. Eliot (ed.), Londres: Faber & Faber.
- Quintiliano (1966) *Institutio Oratoria*, H. E. Butler (trad.), en: *The Loeb Classical Library*, Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.
- Radyk, L. (2009) *La prosa literaria como una de las bellas artes*, Tesina de Licenciatura en Letras inédita, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Rhys, Jean (2000) *Wide Sargasso Sea*, London: Penguin Books.

- (1989) *Sonríe, por favor: una autobiografía inconclusa*, Juan José Utrilla (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Riffaterre, M. (1994) “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.
- Roesel, M. (2013) “La felicidad como represión: orden y desorden en *Jane Eyre* y *El ancho mar de los Sargazos*”, *Perífrasis*, Vol. 4, N°8, pp. 28-40.
- Roger, A. (2007) *Breve tratado del paisaje*, Maysi Veuthey (trad.), Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rosenblum, R. (2008), “Lo sublime abstracto”, *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Joan F. Mateu Bellés y Manuel Nieto Salvatierra (eds.), Valencia: EVREN, pp. 307-321.
- Ruskin, J. (1886) “La obra de Turner”, *Arte y artistas ingleses*, Carmen de Burgos (trad.), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 69-166.
- Sarapik, V. (2002) “Landscape: The Problem of Representation”, V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets (eds), *Koht ja paik/Place and Location II*, Proceedings of the Estonian Academy of Arts 10, Tallinn, pp. 183–200.
- Savory, E. (2009) *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*, New York: Cambridge University Press.
- (2006) *Jean Rhys*, en: *Cambridge studies in african and caribbean literature*, Cambridge: Cambridge University Press,
- Schneck, E. P. (1999) “Pictorial Desires and the textual Anxieties: modes of ekphrasis discourse in nineteenthcentury American Culture”, *Word & Image*, Vol. 13, N°1, pp. 54-62.
- Spitzer, L. (1955) “The "Ode on a Grecian Urn" or Content vrs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, Vol. 7, N°3, pp. 203-225.
- Spivak, G. C. (1985) “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry*, Vol. 12, N° 1, pp. 243-261.
- Steiner, G. (2006) *La idea de Europa*, María Cándor (trad.), México: Siruela.
- Teón, Hermógenes, Aftonio (1991) *Ejercicios de retórica*, María Dolores Reche Martínez (trad.), Madrid: Gredos.
- Thorpe, M. (1977) ““The Other Side’: *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*”, *Ariel*, Vol. 8, N°3, pp. 99-110.
- Vasari, G. (1948) *Vidas de pintores, escultores y arquitectos*, Buenos Aires: Jackson.
- Venturi Feriolo, M. (2008) “Arte, Paisaje y Jardín en la construcción del lugar”, Nogué J. (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 115-140.
- Vouilloux, B. (2004) “Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification”, *Fábula*. Recuperado el 05/05/2015 en: [http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C\\_repr%26eacute%3Bsentation\\_et\\_ressemblance](http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26eacute%3Bsentation_et_ressemblance)

Webb, R. (1999) "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", *Word & Image*, Vol. 15, N°1, pp. 7-18.

Wilde, Oscar (1997) *Intentions*, The Project Gutenberg Ebook. Recuperado el 25/03/2015 en: <http://www.gutenberg.org/ebooks/887>

Woolf, V. (1925) *The Common Reader – First Series*. The Project Gutenberg Ebook. Recuperado el 15/10/2013 en: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C13>

Wyndham, F. & Melly, D. (1984), *Jean Rhys Letters 1931-1966*, London: Penguin Books.

Zola, É. (1986) *El buen combate. En defensa del impresionismo*, Buenos Aires: Emecé.