

De lo sublime a lo abstracto écfrasis de paisajes en *Wide sargasso sea* de Jean Rhys

Natalia Accossano
Universidad Nacional de Río Negro - CONICET
Argentina

0. Introducción

Wide Sargasso Sea (1966), la última novela de Jean Rhys, cuenta la historia de un personaje secundario, pero muy relevante, de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë: Bertha Mason, la primera Sra. Rochester, que fue encerrada por su marido en el ático, a causa de su supuesta locura. En nuestro trabajo, consideramos que es posible leer esta novela como si Rhys hubiera tomado el retrato monumental y unívoco de Bertha y la historia de su vida que cuenta Rochester en *Jane Eyre* para descomponerlos a través de diferentes perspectivas. En un estudio de García Rayego (1990), 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. Aunque en este artículo no se hace ninguna mención al respecto, 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 el presente estudio: 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 (Antinucci 2009; Boyd Carrière 2007; Glissant 1981).

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, 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.

1. Heterotopías: el jardín salvaje

Para comenzar esta parte del 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. Este concepto, entonces, refiere a un determinado modo 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 la misma forma), y habría surgido en Europa durante el Renacimiento.

Por el contrario, Kenneth Clark, en su clásico libro *Landscape into Art* (1952), presenta la existencia 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 (2-3). Para la sociedad medieval, que veía en el bosque y las montañas entidades misteriosas y amenazantes, las primeras formas de apreciar la naturaleza, los primeros paisajes, fueron jardines. *Paraíso* era la palabra persa para un espacio cerrado entre muros, es decir, un jardín¹, y en la tradición occidental ambos se encuentran vinculados tanto en el jardín del Edén como en el de las Hespérides.

¿Qué es, entonces, 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. En principio, podríamos decir que un jardín es un lugar, un espacio híbrido creado por acción del hombre y también de la naturaleza, y que quizás su característica más definitoria, como se transluce de su nombre persa, 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.

En efecto, Michel Foucault en su conferencia *«Des espaces autres»* (1986), incluye a los jardines entre las heterotopías, es decir, los lugares otros. Estos son espacios fuera de la lógica de los que transitamos regularmente, a la vez que los

contradican y los contienen. Los jardines en particular son un tipo de heterotopía muy antigua, 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 paradisíaco 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 forever; but in treading the flower and fruit parterres at the upper part of the enclosure, enticed there by the light the now rising moon cast on this more open quarter, my step is stayed – not by sound, not by sight, but once more by a warning fragrance. (Brontë 250-251)

El jardín 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 217).

En *Jane Eyre*, Rochester es presentado como un hombre taciturno que suele rehuir los compromisos de la vida en sociedad. Además, 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 131).

En *Wide Sargasso Sea* también encontramos una écfrasis 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 (el verdadero nombre, según Rhys, de la Bertha de Brontë), 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 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.» (52).

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 écfrases 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 écfrasis 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.

2. 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* [caminos 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 36-37)

Tal como se presentó en el primer 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 écfrasis 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 58-59)

Esta primera écfrasis 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* (2006), 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 casa². 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 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 écfrasis de este pasaje (las ruinas en el claro del bosque) se compone de

forma similar a la del jardín de Thornfield: los elementos se localizan en un espacio delimitado, el color y la luz no tienen tanta importancia (ya no hay luz verde) y la paz reemplaza al temor y la amenaza. Es un paisaje que podría asociarse a las ruinas pintadas por Caspar Friedrich, el artista romántico. Además, es posible relacionar la calma que siente Rochester en el claro con el peso que tiene la historia en el paisaje europeo, ya que «Es conocida la habilidad típicamente inglesa para saber mirar el paisaje a través de sus asociaciones con el pasado y para saber evaluar los lugares en función de sus conexiones con la historia. [...] El paisaje es aquí concebido como una vieja antigüedad, incluso como un elemento fundamental de la anglicidad» (Nogué 13). Las ruinas de una casa de piedra atesoran necesariamente una historia de Europa. Sin embargo, cuando Rochester logra salir del bosque y pregunta a Baptiste, su mayordomo negro, acerca del camino y las ruinas, él le 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 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 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 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 141)

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

embargo, como se mencionó anteriormente, *Wide Sargasso Sea* se construye a partir de la contraposición de diferentes perspectivas fragmentarias y subjetivas. 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 107)

Si Rochester percibe al paisaje y a Antoinette como parte de la misma entidad y su relación con ambos es un reflejo, para ella la realidad es diferente. Si cuando era niña, buscaba refugio en la naturaleza salvaje, e incluso la lluvia, los espinos y las serpientes eran mejores que las personas, eso no quiere decir que fueran parte de ella misma, sino de algo más. Ni siquiera la descripción es en términos positivos, como los que da Rochester a su jardín «“all is real, sweet, and pure”» (Brontë 217). Por el contrario, así como Rochester traza un vínculo entre el paisaje y Antoinette, ella lo hace entre el paisaje y Dios.

3. 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 (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 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 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 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 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 éfrases 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 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 éfrases para pintar un «paisaje del alma» de su protagonista (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, continúa 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» (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 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 un «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 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 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...» (Ruskin 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 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» (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 (1961) 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) (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 les 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, el paisaje transitado por Rhys y Antoinette. 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. El objetivo principal de Rhys, según esta autora, sería el de permitir tanto al paisaje como a sus protagonistas femeninas «guardar sus secretos» (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 de 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 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 312).

Si tomamos la idea del mismo Rosenblum, según la cual 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 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.

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 (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 anteriormente, 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 écfrasis 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» (95).

And I hate the place.

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

En los paisajes de Rhys, la figura humana no está frente a la naturaleza sino en su interior, sofocada por el calor, inmersa en la luz verde del bosque. El secreto por el que Rochester clama, eso de lo que está sediento pero que perdió antes de saber qué es, no puede ser nombrado, porque no tiene nombre, no existe un nombre en el lenguaje del que Rhys dispone para «aquella inmensa zona de otredad» (Guillén 95). Pero sí encuentra su expresión en el lenguaje del arte³. En *Wide 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.

© **Natalia Accossano**

Notas

1. La palabra **paraíso** procede del griego παράδεισος, *paradeisos*. El término griego procede a su vez del persa پادشاه, *paerdis*, “cercado”, que es un compuesto de *paer-*, “alrededor” y *-dis*, “crear” o “hacer”. Tomado del diccionario virtual de la Real Academia Española.
2. «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 137)
3. 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.

Trabajos citados

- Antinucci, R. “Jean Rhys and the Duplicity of Landscape” en VV. AA, *Scrittura Femminili: da Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf*. Ariccia: Aracne, 2009, 273-283. Impreso.
- Berque, A. “En el origen del paisaje”, Alfredo Taberna (trad.). *Revista de Occidente*. 189 (1997): 7-21. Impreso.
- Boyd Carriere, M. “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”. *The Interdepartmental Program in Comparative Literature, Graduate Faculty of the Louisiana State University*. Web. 24 de enero 2015. Archivo PDF.
- Brontë, C. *Jane Eyre*. New York: Barnes & Noble Classics, 2010. Impreso.
- Clark, K. *Landscape into Art*. London: John Murray, 1952. Impreso.
- Foucault, M. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5 (1984): 10-16. Impreso.
- García Rayego, R. M. “Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: Wide Sargasso Sea”. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. 3.1 (1990): 49-55.
- Gildersleeve, J. “Unmappable Identity and the Tropical Landscape in Wide Sargasso Sea and Selected Short Fiction”. *Entropic*. 10 (2011): 32-38.

- Glissant, É. *Le discours antillais*. Paris: Éditions de Seuil, 1981. Impreso.
- Gschewed, K. *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, 2010. Impreso.
- Guillén, C. “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad” *Centro Virtual Cervantes*. Web. 15 de mayo 2015. Archivo PDF.
- Maurel, S. *Jean Rhys*. London: Macmillan, 1998. Impreso.
“The Other Stage: from *Jane Eyre* to *Wide Sargasso Sea*”. *Brontë Studies*. 34.2 (2009): 155–16. Impreso.
- Landscape and Power*. London, Chicago: The University of Chicago Press, 2002. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. “Ekphrasis and the Other”. *Romantic Circles Electronic Editions* (1994). Web. 01 de agosto 2012.
- Nogué, J. “La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad” en Joan Nogué (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 9-24. Impreso.
- Nurminen, L. “Postcolonial Cultural Identity and the Caribbean White Creole in Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea* and Phyllis Shand Allfrey’s *The Orchid House*”. *Doria Estusivo*. Web. 23 de enero 2015. Archivo PDF.
- Rhys, J. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books, 2000. Impreso.
- Roger, A. *Breve tratado del paisaje*, Maysi Veuthey (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Rosenblum, R. «Lo sublime abstracto» en Nogué, J. (ed.) *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: EVREN, 2008, 307-321. Impreso.
- Ruskin, J. *Arte y artistas ingleses*, Carmen de Burgos (trad.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. Impreso.
- Steiner, G. *La idea de Europa*, María Cándor (trad.). México: Siruela, 2006. Impreso.
- Venturi Feriolo, M. “Arte, Paisaje y Jardín en la construcción del lugar” en Nogué J. (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 115-140. Impreso.