

EXOTISMO EN EL ARTE

*Eugenio Murillo Fuentes**

ABSTRACT

The exotic, by being unknown and foreign, seems to be especially attractive for the artistic work. By definition, exotic is something that is in another place, or time; and the creative act reverts toward the exotic by the means of appropriation. Literary Modernism, that in a way is very Latin American, appropriates from what is European and finds an everlasting mean of resources in the French romantic style of painting. By its own, French romantic painting was already been nourished of African, partly oriental and Asian elements. Thus, the creative and intelligent appropriation has been, still is, and remains fundamental to art.

Key words: artistic work, appropriation, exotic, literary Modernism, French romantic painting.

RESUMEN

Lo exótico, por desconocido y ajeno, tiende a resultar atractivo, muy especialmente para la creación artística. Al ser lo exótico, por definición, aquello que está en otro sitio o en otro tiempo, el acto creador que recurre a lo exótico se da mediante la apropiación. El modernismo literario, tan latinoamericano, se apropia de lo europeo y encuentra una gran fuente de recursos en la pintura romántica francesa. Por su parte, la pintura romántica francesa ya se había nutrido de elementos africanos, mediorientales y asiáticos. Así, la apropiación creativa e inteligente ha sido, y sigue siendo, fundamental en el arte.

Palabras clave: creación artística, apropiación, exotismo, modernismo literario, pintura romántica francesa.

Introducción

La “apropiación” es el acto de apropiarse o apoderarse de alguna cosa, es decir, hacerla propia. Se apropia aquello que no es nuestro. Cuando lo que se ha apropiado se procesa en el alambique de la innovación y la recreación, se produce una alquimia creadora que puede dar por resultado elementos nuevos y maravillosos, como lo vemos en el Modernismo literario latinoamericano. Y, si bien es cierto que la apropiación modernista llama la atención por su osadía, figurando ésta como una de sus características

más relevantes, no es, sin embargo, exclusiva de este movimiento.

La apropiación es un elemento que, en forma reincidente, aparece en el arte, para dar siempre paso a cosas nuevas. Según el autor colombiano E. Barney, “no de ahora sino de siempre, la metamorfosis en las artes encontró su principal inspiración en lo exótico” y aquí entendemos lo exótico en sus dimensiones “transgeográfica” y “tranhistórica” (Yurkievich 1976: 12), y la inspiración como una dimensión creativa de la apropiación. La atracción hacia lo externo puede estar relacionada con un determinado

* Profesor de la Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.

sentido de inconformidad, con “la rebeldía permanente del artista que lo impulsa hacia nuevos mundos para huír de lo tradicional que lo aprisiona y mediatiza...” y aquí “es el atractivo de lo exótico que se convierte en imán irresistible y generador de nuevas morfologías” (*Ibid*).

Para acercarnos a la sustancia de este trabajo, observemos la afirmación anterior en algunos ejemplos de la pintura francesa del siglo XIX. De los cuatro grandes movimientos pictóricos que se dan durante ese siglo, a saber el Neoclasicismo, el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo, tenemos que tres de ellos presentan, en alguna medida, rasgos exotistas: el Neoclasicismo en la dimensión transhistórica, recrea el ideal clásico de la antigüedad romana, junto con el Alto Renacimiento de Rafael. El Impresionismo “descubre” el Lejano Oriente nutriéndose de motivos chinos y japoneses. Por su parte, el Romanticismo presenta tanto la dimensión transhistórica en su temática historicista, sobre todo mediatizada por el catolicismo; así como la transgeográfica en su fuerte interés por el norte de Africa, y el Asia Menor.

Ejemplos conocidos de apropiación creativa los tenemos en los pintores fauvistas y los cubistas, quienes, al tanto que gritaban “incendiar los museos”, corrían furtivamente a visitarlos para llenar sus ojos con las obras producidas en otras épocas y en otras latitudes. “Interrogaban apasionadamente a la China, a la Grecia arcaica, a la Edad Media románica, a la América precolombina y hasta el arte negro” (Bazin 1976: 433). Gauguin (1848-1903) no se conformó con los museos y a partir de 1887, con 39 años, se marcha a vivir y a apropiarse del exotismo, primero en Martinica y luego en Tahití. También es sabido que la plástica africana, “descubierta” por Vlaminck y Derain, ayudó a los cubistas a concebir sus esquemas geométricos. Picasso (1881-1973) llegó incluso a reconocer que las esculturas africanas habían sido para él “una revelación creadora y fuente de fuerza liberadora” (Honour 1992: 564), que le hicieron cambiar su modo de ver el mundo e implicaron una transformación radical en su obra. El pintor francés Henri Rousseau (1844-1910), siendo un funcionario aduanero pensionado, que nunca

llegó a salir París y que tampoco recibió formación artística alguna, desarrolló una obra pictórica ingenua cuya genialidad goza de reconocimiento mundial. Su temática se centra en “la misteriosa y amenazante jungla tropical” (*Ibid*). Su producción es contemporánea al Modernismo latinoamericano.

Nos interesa destacar el importante papel que jugó la apropiación en el Modernismo latinoamericano y darle la legitimidad que ésta requiere. Es usual que a éste movimiento literario se le sancione por la falta de identificación con lo autóctono y lo americano; y que se le critique con severidad su interés por lo europeo y lo francés, particularmente. Pero ocurre que la fascinación por lo externo -lo exótico, lo desconocido- es inherente al ser humano y puede ser una importante fuente de enriquecimiento general. ¿Porqué no habría de darse el Modernismo esa libertad, si otros movimientos y otras culturas siempre se la han dado? La apropiación modernista se ubica en el marco de lo creativo, constructivo y enriquecedor y es, por consiguiente, válida. Veamos cómo ocurre la alquimia creadora de la apropiación creativa.



Figura 1

Apropiación y literatura

Para ilustrar nuestro planteamiento, hemos tomado de referencia la obra de tres autores modernistas, representante cada uno de ellos de una geografía diferente, y de un momento distinto del movimiento: el mexicano **Manuel Gutiérrez Nájera** (1859-1895), el nicaragüense **Rubén Darío** (1867-1916) y el uruguayo **Julio Herrera y Reissig** (1875-1910). De estos tres autores modernistas, el primero y el último nunca salieron de sus entornos geográficos y sin embargo, al igual que Darío, nos llevan con su literatura a viajar por el mundo.

En este punto queremos destacar el importante papel que han jugado los libros, con la riqueza de sus textos, e imágenes. Cuando decimos “imágenes” pensamos no sólo en las mentales, infinitas e insospechables, producto de los textos mismos; sino también en las reproducciones o ilustraciones que muchas veces traen adjuntas. Este aspecto nos lo ilustra muy bien Gutiérrez Nájera en la siguiente cita de su cuento “Pía di Tolomei”:

(...) yo no he viajado nunca...Eso sí, bien arrellanado en algún sillón de mi modesta biblioteca, teniendo enfrente una incitante taza de café, con un habano legítimo y algún libro de viajes en la mano, más de una vez he recorrido el mundo en alas de la invisible locomotora de la fantasía.

Y más adelante, agrega:

(...) no hay viaje que yo no haya emprendido, ni hubo empresa exploradora, por arriesgada que fuese, que yo no acometiera ... el universo todo ha pasado como una visión kaleidoscópica a mi vista (...)

Ciertamente, no tiene que tratarse de un “libro de viajes”, para que podamos viajar con la fantasía. Cualquier texto literario ha implicado, desde siempre, ese fenómeno maravilloso; incluso en la sofisticada actualidad tecnológica. La literatura es una fuente inagotable de viajes imaginarios. Ahora bien, se deja ver que **Gutiérrez Nájera** tiene un vasto conocimiento de las artes plásticas europeas, adquirido quizá no sólo por las descripciones textuales, sino también mediante reproducciones

que estarían incorporadas en los mismos libros. Nos menciona varios artistas de renombre, e incluso algunas de sus obras. Entre ellos los pintores franceses **Ingres** y **Delacroix**, de quienes también nos ocuparemos nosotros más adelante. En síntesis, los libros son una puerta abierta a una dimensión múltiple de realidades imaginarias en la medida en que una “realidad” puede contener otras, y así sucesivamente. La literatura se convierte en fuente de literatura y el arte en fuente de más arte; es decir, volvemos al tema del inicio, acerca de las apropiaciones creativas.

Cuando nos referimos a “realidades” es por lo siguiente; observemos cómo inicia el cuento antes citado: “¡Pia...! ¡Pia de Tolomei...! ¡Es raro! Yo he visto a esta mujer en otra parte.” A lo largo de casi todo el cuento, el narrador se debate con la interrogante de cuál habrá sido el modo en que conoció a Pia, a la que visualiza viva, en persona: “...su recuerdo tiene algo de real, de corpóreo, en mi memoria”. Evoca todas sus lecturas, y su infinidad de “viajes” mediante los libros, para llegar a la conclusión de que no ha conocido a la Tolomei “en estas excursiones”. Al final del cuento, el enigma se revela cuando el narrador descubre la fuente de su recuerdo: una pintura de Pia, vista tiempo atrás en un viejo convento. Hay un fuerte titubeo en el acto de recordar y no nos queda claro si lo recordado habrá sido realmente un cuadro que se ha visto, o un texto leído. Sea cual fuere el caso, algo sí queda en evidencia: la literatura y la pintura “se viven” intensamente. Con el paso del tiempo y la acumulación constante de otras experiencias no se sabe después, a ciencia cierta, cuál de los recuerdos es producto de una realidad “real” y cuál de una “imaginaria”. El cuento es un excelente ejemplo (al igual que “Mi Inglés”, también de Gutiérrez Nájera), de apropiación mixta en las artes: literatura y pintura se nutren mutuamente para producir nuevas creaciones. Aquí llegamos al objetivo principal de este trabajo, que consiste en relacionar el Modernismo literario latinoamericano, con la pintura. Una relación que establecemos a la luz de un denominador común: el exotismo.

Modernismo y exotismo

En el movimiento literario que nos ocupa, el concepto de lo “exótico” está condicionado por Francia y por la época. Los intentos de definición del Modernismo consideran el gusto por lo exótico como característico de este movimiento; especialmente durante su primer etapa, la “preciosista” (Gutiérrez 1996), a la que pertenece Gutiérrez Nájera. Sin embargo, es “exótico” aquello que lo es para Francia. Aquí podemos mencionar el “galicismo mental” que se atribuyó a muchos de los escritores modernistas. Los parámetros de lo exótico que se usaron, fueron los franceses. Dentro de esa particular concepción de lo exótico entran, en primera línea, el Cercano Oriente (Asia Menor) y el norte de Africa. Siguen a continuación las geografías más distantes, como el Lejano Oriente. En síntesis, el “exotismo” “transgeográfico”, como lo llama Yurkievich (1976: 12) se ocupa, ante todo, del “orientalismo”, pero también del “japonesismo” y las “chinerías”, citados estos dos últimos conceptos por Anderson (1987: 398). Se trata de una sublimación de esas regiones. Su presencia, ideal, en el Modernismo, aporta cosmopolitismo y sentido aristocrático. Lo exótico resulta ser una fuente de decorados y escenografías relacionadas directamente con la exquisitez, la sensualidad y el hedonismo. Es importante notar que para esa concepción gálica, el sur de Europa a saber España, Italia y todo el mediterráneo figuraban también en la categoría de lo exótico. Por último, tenemos una perspectiva temporal de lo exótico: la “transhistórica” (Yurkievich 1976: 12). En esta categoría ubicamos las referencias a temáticas al pasado, tal es el caso de la mitología, la Edad Media, o la Grecia antigua.

Pintura francesa y Modernismo

El sentimiento exotista del Modernismo corresponde con el de los movimientos pictóricos franceses, sobre todo de la primera mitad del siglo XIX. Pareciera que los escritores modernistas se lo apropian. Ese sentimiento exotista habrá llegado a nuestros escritores gracias a los libros. En los textos modernistas abundan las menciones a maestros de la pintura europea, lo que evidencia

el interés que aquellos causaban a los escritores y el acceso que habrán tenido a sus obras, mediante reproducciones. Para los escritores modernistas, la pintura europea fascinaba como parte lo “externo” o exótico y era, de paso, una puerta hacia otras dimensiones más lejanas aún. Además, la pintura representaba la exquisitez (tan modernista) del arte, en un entorno y una época sustentadas en la riqueza y el lujo.

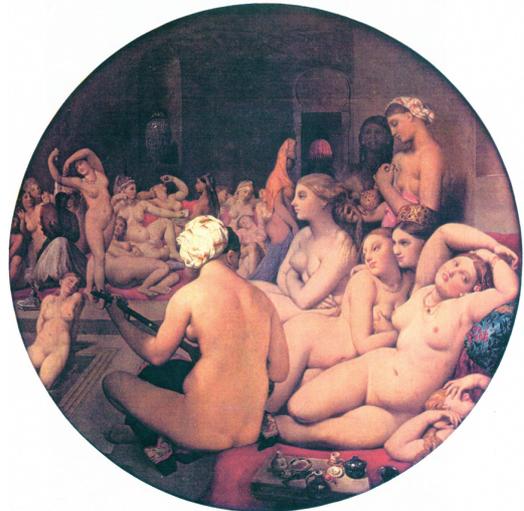


Figura 2

En la primera mitad del Siglo XIX, los pintores franceses se “apropian” de la magia exotista del norte de Africa y del Asia Menor. Lo hacen con un enfoque, si bien idealizado, más apegado a intenciones documentales e históricas. No se trata, pues, del interés que pudo haber existido bajo la influencia de libros como “Las Mil y Una Noches”, de corte eminentemente fantástico. Hablamos ahora de un exotismo nuevo, más real. Al arrancar el siglo XIX, la pintora francesa Marie Guillemine Benoist nos da un ejemplo importante con su “Retrato de una negra” (Fig. 1). Con esa pintura, Benoist “rompe radicalmente con la tradición del siglo XVIII, de representar a no-europeos como tipos pintorescos y exóticos. La mujer negra fue retratada como individuo” (Honour 1992: 480). Con ese “descubrimiento” y revaloración de lo exótico contribuyeron, seguramente, la Revolución Francesa en 1789 y luego, la abolición de la esclavitud en Francia, en el año

1794. La pintura de Benoist es doblemente revolucionaria, al tratarse además de una mujer pintando a otra mujer, en una época en la cual la pintura era casi exclusividad de los varones. Es decir, por estar innegablemente relacionada al tema de la emancipación femenina, tan discutido en aquel entonces.

Ahora bien, quienes se encargan de abrir de par en par las puertas al exotismo son, ante todo, los pintores **Jean Auguste Dominique Ingres** (1780-1867) y **Eugène Delacroix** (1798-1863). Se trata de dos artistas que, a pesar de haber compartido un mismo tiempo y haberse conocido personalmente, representaron polos

más bien representante del clasicismo romántico; lo que viene a ser el eslabón entre ambos movimientos. Su maestro había sido el pintor francés Louis David (1748-1825) y su modelo de inspiración el maestro italiano renacentista Rafael Sanzio (1483-1520), en quien Ingres encontraba su ideal académico. Su pasión por el “contorno puro” se nutre (se apropia) de “los ‘primitivos’ y las pinturas de vasos ‘etruscos’ porque ofrecen la posibilidad de reproducir una impresión directa solamente por medio de la línea.” (Friedlaender 1989: 76) Aun cuando en su vasta producción las pinturas de temas exotistas no son las más frecuentes, sí son las que más impacto han causado a través del tiempo y más

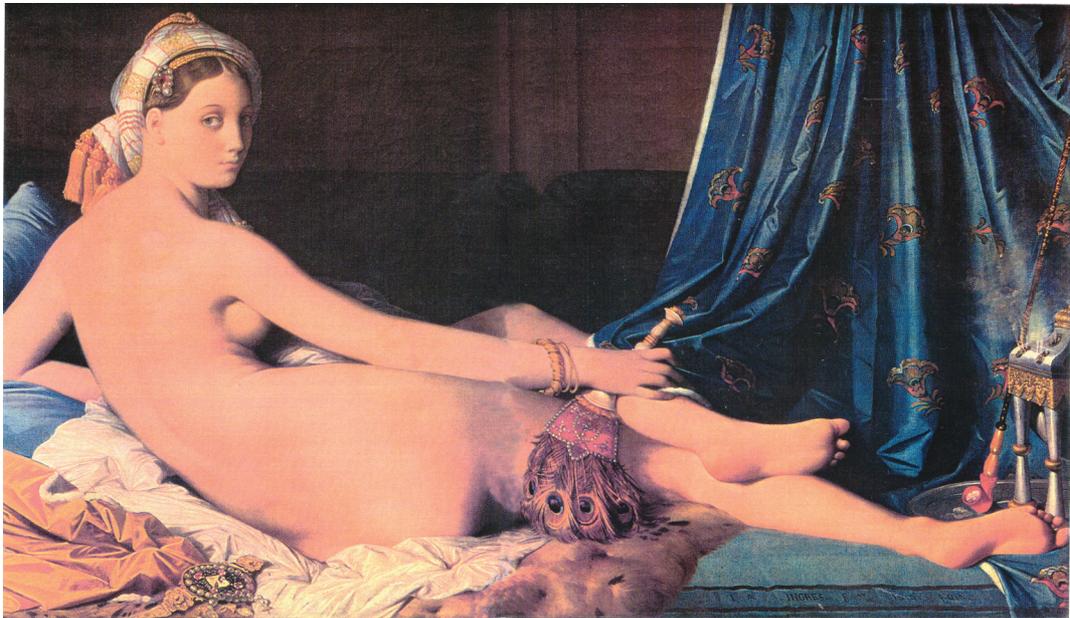


Figura 3

diametralmente opuestos en su obra. Ambos comparten su gloria en la primer mitad del siglo XIX.

Ingres

Si se trata de ubicar su estilo, Ingres representa la corriente neoclásica. Sin embargo, por darse su obra en una época en la cual privaba en Europa el sentimiento romántico, se le considera

difusión han tenido fuera de Francia. Reproducciones de dichas pinturas habrán estado con seguridad en manos de los escritores modernistas latinoamericanos. Para nuestro trabajo, hemos tomado tres ejemplos de fama reconocida:

- **El Baño Turco** (Fig. 2)
- **La Gran Odalisca** (Fig. 3) y
- **La Odalisca con la Esclava** (Fig. 4)

En los tres ejemplos estamos ante motivos procedentes del Asia Menor, concretamente de Turquía. Lo interesante del caso es que Ingres no salió de Francia sino para realizar una pasantía en Italia, luego de haber obtenido el “Premio de Roma”. En el marco del exotismo pictórico “transgeográfico”, Turquía se convierte en un ideal ya desde finales del siglo XVIII y durante casi todo el siglo XIX.

Esa fascinación por lo turco se nutre de una obra literaria de la época, que nuevamente nos habla de la permanente realimentación y de la “apropiación creativa” en el arte: se trata de las famosas “Turkish Letters”, de la escritora británica lady **Mary Wortley Montagu**, las que fueron publicadas después de la muerte de su autora, en el año 1763. Lady Montagu, como mejor se le conoce, viajó en 1716 a Turquía con su esposo Edward Wortley Montagu, cuando éste fue nombrado embajador en Constantinopla. Allí estuvieron hasta 1718. La turbulenta vida de la Montagu se caracterizó por un permanente viajar y vivir fuera de su tierra natal. Sus “Cartas Turcas” fueron muy conocidas en Francia, “en ellas, con la narración de los hechos y la descripción de las costumbres, se propuso vencer el prejuicio inglés que veía a los turcos como gente cruel y disoluta... son las cartas de una mujer que, aunque incapaz de juicios originales, tenía una manera personal e inteligente de interpretar y comunicar menudencias y claras impresiones” (González 1959: 75).

La pintura **El Baño Turco** data del año 1859. Sin embargo, esta composición reúne una larga serie de experiencias, (tanto a nivel de bocetos como de otras pinturas que la anteceden) iniciadas casi sesenta años antes y en las que se evidencia la influencia de las cartas de lady Montague. Respecto a las numerosas mujeres que pudo ver en el “muy bello baño de Constantinopla”, Madame Montagu observa que “ellas me han recordado totalmente el epitalmio de Elena, por Teócrito, y me parece que las mismas tradiciones se han conservado desde entonces” (citada por Camesasca 1972). Además, no faltan referencias puntuales a las cartas de la embajadora:



Figura 4

“...bellas mujeres desnudas en diferentes posturas, unas charlando, otras trabajando, unas tomando café con sorbete y otras acostadas, negligentemente, sobre sus almohadones” (Ibid). Para la realización de sus obras, Ingres debió haber contado, además de las Cartas Turcas, con la información visual de miniaturas persas para lo referente a los accesorios “turcos” como turbantes, abanicos, pipas mueblecillos, etc.

Tanto **La Gran Odalisca**, pintada en Roma en 1814, como **La Odalisca con la Esclava**, de 1842, presentan una temática que fue muy explotada en la pintura, durante todo el Siglo XIX. La palabra odalisca nos ubica de inmediato en Turquía, al proceder este nombre del turco *ódalic*. Se trataba, ya de esclavas destinadas al servicio de las mujeres de los emperadores turcos (sultanes); o bien, de concubinas turcas. Las odaliscas llegan a personificar un ideal de exotismo y sensualidad en la Europa del siglo pasado y por consecuencia encajan a la perfección con el sentimiento modernista del hedonismo. Dicho ideal lo encontramos muy bien descrito en Camesasca (1972: 7), cuando nos dice que “en Oriente todas las mujeres tenían el cuerpo perfecto y lo mostraban como se muestra una joya, desnudas e inocentes. Su estética era su belleza sin velos; su religión la del placer. Eran escrupulosas observantes de esa religión”. Para Ingres, la odalisca era un tipo femenino: “La mujer de harén, tendida sobre cojines, con sus flexibles y gruesos miembros extendidos apáticamente indiferentes

a la contemplación, es la expresión perfecta de ese tipo” (Friedlaender 1989: 89). La postura que se asocia con las odaliscas es clara: siempre relajadas, recostadas en sitios confortables. **Rubén Darío**, en su cuento *Album Santiagués* (en “Azul... y poemas”), se refiere a las damas de la alta sociedad chilena como “reclinadas odaliscas” en el fondo de sus carruajes. También simbolizan el placer carnal, pero no el amor. Gutiérrez Nájera, en su cuento *El Desertor del Cementerio*, toca este aspecto:

Enterré mis amores bajo la ceniza del tabaco,
entre un suspiro y un epigrama, y arrojé mis
antiguas amadas al olvido, como los sultanes de
Turquía arrojaban al Bósforo sus odaliscas (...)
Como el Sultán Mamoud, tuve trescientas mujeres
y no tuve amor.

Herrera y Reissig, el otro escritor que nos ocupa, tiene un poema dedicado a estas figuras legendarias. Lo hemos incorporado completo, al final de este trabajo.

Cabe destacar que la boga orientalizante tiene fuertes raíces en el romanticismo y que ese ideal es, sin duda, romántico. “El gusto por lo exótico y oriental se había extendido en Francia ya en el siglo XVIII, y las expediciones de Napoleón habían despertado un gran interés por el Oriente Próximo; la oleada subsiguiente de romanticismo intensificó este gusto.” (Ibid: 114) En las pinturas de Ingres es fácil observar, en las figuras femeninas, esa dimensión idealizada. Bajo la estética corporal de la época, se trata de “odaliscas” europeas, en este caso de francesas idealizadas, que distan mucho de las fisonomías y de las características externas más comunes entre las mujeres de Turquía. Un caso parecido lo tenemos en Costa Rica, en la famosa “Alegoría al Café y al Banano” (1897) del Teatro Nacional, pintura que fuera realizada por el italiano **Aleardo Villa** en Milán, a base sólo de descripciones. La idealización y el desconocimiento dieron por resultado unas recolectoras de café que, por su apariencia y su indumentaria, son inconfundiblemente italianas y dignas representantes de la belleza de la época, en ese país.

Delacroix

Por su parte **Eugène Delacroix** es, estilísticamente, el opuesto de Ingres, en tanto encarna una tendencia pictórica libre, fuertemente colorista y recargada, que había sido inaugurada por el pintor Géricault (1791-1824). “A este movimiento se le conoce como escuela romántica francesa en sentido estricto, debido en parte a sus relaciones con el romanticismo tardío de Víctor Hugo, Berlioz y otros” (Friedlaender 1989: 72). Fue un entusiasta seguidor del pintor flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640)



Figura 5

El exotismo de Delacroix abarca tanto la dimensión transgeográfica, como la transhistórica. La transgeográfica es representada más bien desde un enfoque realista, casi documental. La dimensión transhistórica ofrece una acentuada idealización. Las principales obras de Delacroix, marcadas por el orientalismo exótico y la crueldad salvaje, dejan manifiesta su relación con el movimiento romántico contemporáneo. La temática de esas obras refleja también la vasta cultura literaria de Delacroix,

quien, además de tener un gusto especial por la lectura, llegó incluso a la práctica literaria a través de ensayos sobre arte y afines.

Las relaciones que vemos entre Delacroix y el Modernismo literario van más allá de la fascinación común por lo exótico: Este pintor fue un aristócrata que, al estilo de los escritores modernistas, “volcaba toda su pasión en el drama de sus obras y no quería tener nada que ver con las masas.” (Ibid: 109). En él encontramos, además, el ingrediente “anglófilo” del que nos habla Yurkievich (1976: 60) en relación con el Modernismo y que Friedlaender denomina “anglomanía” en relación con Delacroix (1989: 110). En 1824, Delacroix “descubre” y se fascina con la pintura inglesa y, a través de ella, entra en contacto con la cultura literaria de ese país: “Sentía una apasinated afición por Shakespeare, cuyas obras

tuvieron una influencia tremenda en él (...) y Byron y Walter Scott jugaron un papel decisivo en la determinación de su postura” (Ibid).

Al contrario de Ingres, Delacroix fue más allá de Francia y de la Italia “obligatoria” en aquella época. No sólo visita Inglaterra en 1825 sino que, siete años más tarde, en 1832, emprende una expedición a Marruecos, la que acuñó su arte más que ninguna otra experiencia. Por tratarse de una misión especial francesa, tuvo la oportunidad de ingresar y conocer en detalle la residencia del sultán y de visitar todo tipo de lugares extraordinarios, inaccesibles hasta entonces para los europeos. El exotismo, que ya le había fascinado por medio de la literatura y como consecuencia también de la moda, deja de ser fantástico para convertirse en una experiencia vivencial. En Marruecos se fascina con el color y esa pasión lo llevan también a España (visita que



Figura 6

hace desde Marruecos), para estudiar la paleta de Velázquez y de Zurbarán. Baudelaire (citado por Friedlaender 1989: 112), refiriéndose a su tratamiento del color, dijo: “En todos los cuadros de Delacroix hay en alguna parte del lienzo un tono clave particular que determina al resto. Todos los colores están influenciados proporcionalmente por la atmósfera dominante”. Esa parecía ser también relación entre pintura y literatura.

Sin embargo, no es de esa inmediatez del exotismo, vivida en el norte de Africa, de donde surge lo mejor de la obra exotista de Delacroix. Allí “colecciona” estudios de topografía y trajes, ambientaciones, fisonomías, la luz y el color. Ese material madura con los años y le permitirá, tiempo más tarde y ya de vuelta en Francia, una vasta producción pictórica. Estamos frente a otro importante ingrediente del Modernismo: la “distancia”. “A medida que la experiencia real del viaje se alejaba en el tiempo, más claramente parecía cristalizarse la visión artística”, nos dice Friedlaender (1989: 116), y luego agrega: “Ninguna de estas obras narra una historia inventada, todas se basan en la experiencia directa, pero parecen de fábula, llenas de color y de vida pero extrañamente distantes.” (*Ibid*). Es indudable que la obra literaria Modernista recibiera también estos beneficios de la “distancia”, en sus formas geográfica, temporal y mixta. La “distancia” es justamente la responsable de expresiones como “todo tiempo pasado fue mejor”. Conlleva a la mitificación y al engrandecimiento de todos los sentimientos; recursos que en manos del artista ofrecen infinidad de posibilidades creativas.

Para observar sus elementos exotistas, hemos tomado de Delacroix las tres obras siguientes. Las dos primeras figuran entre sus obras más relevantes:

- La Matanza de Quio** (Fig. 5)
- La Muerte de Sardanápalo** (Fig. 6)
- Mujeres de Argel en sus Habitaciones** (Fig. 7)

La primera, **La Matanza de Quio**, pintada entre 1823-24, es producto de los ánimos encendidos de los europeos ante la guerra

emprendida por los griegos contra los turcos, en 1820. Según parece, para realizar esta pintura, Delacroix se inspira en los relatos del coronel Voutier. La obra incorpora ingredientes exóticos por excelencia: lo turco y lo griego; así como el ámbito geográfico: Quío, una isla griega en el Mar Egeo.

La Muerte de Sardanápalo es de 1827. Está inspirada en una tragedia del poeta inglés Lord Byron (1788-1824), a quién Delacroix “tendría que agradecer toda una serie de temas” (Friedlaender, 1989: 108) La obra se enmarca perfectamente dentro del enfoque de lo exótico que delimitamos para el Modernismo: Asiria, en el ámbito transgeográfico y a la vez transhistórico. Una referencia que hace Friedlaender (*Ibid*) a esta obra, nos hace recordar muchas de las características del Modernismo literario: “... un pandemónium de pasiones, una vorágine de formas humanas y animales mezcladas, brillantes carnes femeninas, oscuros negros, caballos enjaezados, objetos de valor, nubes de humo y, dominando sobre esta confusión, el asirio de barba oscura con la más bella de sus esposas a los pies”.



Figura 7

La obra **Mujeres de Argel en sus Habitaciones**, de 1834, tuvo documentación real gracias a una breve visita que Delacroix llevara a cabo en Argel, en julio de 1832; al cabo de su estadía en el norte de Africa. Si comparamos esta pintura con cualquiera de las que vimos de Ingres, es fácil observar lo “afrancesado” del exotismo de aquel pintor. En la obra que ahora

nos ocupa se aprecia la experiencia vivida, tanto en las fisonomías, como en la luz y el color. Esta obra es un rico ejemplo del exotismo. Dió pie, además, a apropiaciones creativas posteriores: Picasso realizó, entre 1954 y 1955, quince variaciones sobre esta pintura.

A modo de cierre, invitamos al lector de este trabajo a una observación minuciosa de las pinturas adjuntas y a la lectura de los tres autores modernistas en los que se concentró nuestro análisis del exotismo: **Manuel Gutiérrez Nájera** (en particular su cuento *Mi Inglés*); así como el poema *Divagación*, de **Rubén Darío**. El tercer texto, el soneto *Odalisca*, de **Herrera y Reissig**, lo adjuntamos completo a continuación:

Odalisca

Para hechizarme, hurí de maravillas,
me sorprendiste en pompas orientales,
de aros, pantuflas, velos y corales,
con ajorcas y astrales gargantillas...

Sobre alcatifas regias, en cuclillas,
gustaste el narguilé de opios rituales,
mientras al son de guzlas y timbales
ardieron aromáticas pastillas.
Tu cuerpo, ondeando a la manera turca,
se insinuó en una mística mazurka...
Luego en un vals de giros extranjeros

te evaneciste en milagroso esfumo,
arrebataada por quimeras de humo,
sobre la gloria de los pebeteros...

Bibliografía

- Anderson I. Enrique. 1987. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. México.
- Arrieta, Rafael A. 1961. *Introducción al modernismo*. Editorial Columbia.
- Barney C. Eugenio. (sin fecha). "Exotismo y autenticidad en el arte". Separata en la Revista Bolívar. Números 59-60.
- Bazin, German. 1976. *Historia del arte. De la Prehistoria a nuestros días*. Ediciones Omega S. A. Barcelona.
- Camesasca, E. y Radius, E. 1972. *La obra pictórica de Ingres*. Editorial Norguer S. A. Barcelona.
- Darío, Rubén. 1996. *Azul... y poemas*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.
- _____ 1990. *Diccionario de términos literarios y artísticos*. Editorial América. Panamá.
- Espinar, Jaime. 1947. *El Romanticismo*. Editorial Atlántida S. A. Buenos Aires.
- _____ 1979. "Fortuny". *Revista Grandes de la Pintura*. Nr. 71, Madrid.
- Fischel, Astrid. 1992. *El Teatro Nacional / Su historia*. Editorial Teatro Nacional, San José.
- Friedlaender, Walter. 1989. *De David a Delacroix*. Alianza Reforma. Madrid.
- González P. Bompiani. 1959. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. M y S. Barcelona.
- Gutiérrez G. Rafael. 1996. "Modernismo". En *Revista Casa de las Américas*. Nr. 205. Oct. - Dic.
- Gutiérrez Nájera, M. 1984. *La novela del tranvía / y otros cuentos*. Fondo de la Cultura Económica. México.
- Herrera y Reissig, Julio. 1961. *Poesías completas y páginas en prosa*. Aguilar S. A. Madrid.
- Honour, H. y Fleming, John. 1992. *Weltgeschichte der Kunst*. Prestel-Verlag. München.

Huyghe, René. 1993. *Gauguin*. Gondrom Verlag GmbH & Co. Bindlach.

_____ 1974. Mariano Fortuny (Catálogo) Barcelona, Museo de Arte Moderno, noviembre.

Rewald, John. 1986. *Die Geschichte des Impressionismus*. DuMont Buchverlag. Colonia.

Rossi B, Luigina. 1972. *La obra pictórica de Delacroix*. Editorial Norguer S. A. Barcelona.

Vela, Arqueles. 1949. *Teoría literaria del modernismo*. Ediciones Bota. México.

Yurkievich, Saúl. 1976. *Celebración del Modernismo*. Tusquets Editor. Barcelona.