

Alteridad e interculturalidad en los viajeros del s. XIX. El caso de Eugène Delacroix

NIEVES SORIANO NIETO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

RESUMEN: En este artículo se estudia el contexto de la época de Delacroix para entender su orientalismo, por medio del que se justifica su pertenencia al movimiento romántico. Por otro lado, se muestra cómo el viaje a Oriente marcó su forma de concebir la alteridad oriental a través de sus representaciones, identificándose tres momentos claves: su Oriente anterior al viaje, el del durante, y el del después. Estas etapas se han tratado en nueve obras que tienen que ver con dos de los prototipos más representados dentro del imaginario de la alteridad oriental: la mujer y el hombre orientales.

Palabras clave: Delacroix, orientalismo, romanticismo, viaje, literatura, pintura, representación cultural.

ABSTRACT: This article explores the historical and philosophical context of Delacroix's oeuvre so as to shed some light on his orientalism and his adscription to the Romantic movement. His voyage to the «Orient» shaped his conception of oriental alterity, presenting three main stages: his representations of the Orient before, during and after the voyage. These have been illustrated in this article by analysing two of the most popular images of oriental alterity: oriental woman and oriental man as they were represented under the European gaze.

Keywords: Delacroix, orientalism, Romanticism, travel, literature, painting, cultural representation.

En 1832 Delacroix emprende el gran viaje de su vida, que lo llevará a tierras españolas, marroquíes y argelinas, en suma, a Oriente. Numerosos y valiosos han sido los estudios realizados hasta el momento actual sobre la problemática, las causas y las consecuencias de tal viaje para el propio artista y en la época,

tanto desde el punto de vista de la historia del arte como desde el biográfico, tratando problemáticas generales o estudiando obras concretas sobre el Oriente en este autor (Arama, 1987; Escholier, 1926-1929; Guégan, 1998; Jamet, 1995; Jobert, 1997; Lambert, 1937; Mras, 1966; Pomarède, 1998; Rautmann, 1997; Sérullaz, 1989). Este artículo se centra, en primer lugar, en varios de los aspectos que, habiendo sido tratados con detalle por toda la tradición de estudiosos sobre Delacroix, todavía no han sido analizados de manera conjunta. En segundo lugar, pretende encuadrar ese viaje a Oriente de Delacroix en un contexto histórico, filosófico y literario en relación con la cuestión del viaje y del orientalismo.

1. Delacroix y el viaje

Cuando nos acercamos a los cuadernos de viaje realizados por Delacroix en los seis primeros meses de 1832, entre Marruecos, España y Argelia,¹ la primera pregunta que se nos plantea es la de por qué están configurados de la manera en la que lo están, es decir, por qué Delacroix combina la escritura en la forma de diario con los trazos de tinta, acuarela, que componen los esbozos, a veces más complejos, a veces menos, de lo que podrían ser fragmentos para futuras obras de arte. Nosotros, como espectadores de los diarios de viaje de Delacroix, nos hacemos tal pregunta como asistentes futuros de una obra pasada, y es así, siguiendo los esquemas interpretativos de Pierre Bourdieu (2000), como podemos llegar a preguntarnos el por qué de tal punto de inflexión en la obra de Delacroix, ya que con la inauguración de un diario de viaje, a caballo entre la literatura y la escritura, se sitúa en una situación personal y contextual límite.

En el momento en el que Delacroix decide elaborar un diario de viaje que camina de la literatura a la pintura y viceversa, su concepción personal del arte, interpretada por él mismo años después en las páginas de su *Journal* (1822-1863), se encuentra, a su vez, entre la pintura y la literatura. Como señala Michele Hannoosh (1995), Delacroix fue tan escritor como pintor para una época en la que la escritura y la literatura no solían ser dos ámbitos desarrollados por una misma persona. Delacroix es el autor de una *Correspondance* (1804-1863) indiscutiblemente amplia y reflexiva, así como de artículos sobre arte hoy reunidos en sus *Œuvres littéraires* (1923), y de su *Journal*, en el que presenta intensas reflexiones sobre la estética desde el punto de vista filosófico. Para él la temporalidad, la distensión del tiempo en la literatura, y lo instantáneo de la pintura o del dibujo debían ser ámbitos complementarios de la vida, entre los que el mismo Delacroix se debatía constantemente. Para él, lector de la tradición filo-

1. Los cuadernos del viaje de Delacroix pueden consultarse en Delacroix (1909) y en el reciente libro publicado de los últimos cuadernos encontrados (Delacroix, 1999).

sófica dieciochesca, la pintura produce la sensación más inmediata que está en la base experiencial del conocimiento de la realidad según Locke y Hume:

Vous voyez votre tableau d'un coup d'œil; dans votre manuscrit, vous ne voyez pas même la page entière, c'est-à-dire, vous ne pouvez pas l'embrasser tout entière par l'esprit. (Delacroix, 1996: 253-254 [21 juillet 1850])

[Usted ve su cuadro de un vistazo; en su manuscrito, usted no ve ni siquiera la página entera, es decir, no puede abarcarla totalmente con el intelecto. (esta traducción y siguientes realizadas por la autora)]

Dentro de esta estética anglosajona de principios del siglo XVIII, cultivada por Addison, Shaftesbury y Hutcheson, existe una subjetivización de las cuestiones del gusto, que se basan en la sensación de lo bello experimentada ante la obra de arte por cada sujeto particular. Tal concepción conduciría, con el común acuerdo de los sujetos que cumplieren los requisitos para ser juez de gusto, a la norma del gusto de la que habla Hume y que abordará a finales de siglo el propio Kant. Sin embargo, la poesía tiene el calificativo de excelso en el binomio de las artes cultivadas por Delacroix:

Ce mot [poésie] étant employé à signifier la qualité par excellence de tous les arts et désignant en même temps l'art de peindre avec la parole, semblerait indiquer que ce dernier art est l'art par excellence puisque la qualité dominante dans les autres arts n'est en quelque sorte qu'un emprunt qui lui est fait. Delacroix (1996: 683 [29 octobre 1857])

[Esa palabra [poesía], siendo utilizada para significar la cualidad por excelencia de todas las artes, y designando a su vez el arte de pintar con la palabra, parecería indicar que este último arte es el arte por excelencia, ya que la cualidad dominante en las otras artes no es en cierta medida más que un préstamo que se le hace.]

Sin embargo, no sólo a nivel personal la decisión de la escritura de un cuaderno de viajes mixto adquiere un ámbito revolucionario, sino también a nivel contextual, pues se encuadra en una época en la que el propio escrito de viajes constituía un género que, a nivel literario, y teniendo en cuenta los cánones de la retórica clásica que se utilizaban en el período, estaba indefinido (Bajtín, 1991; Butor, 1972; Chupeau, 1977; Huenen, 1987, 1990). El mismo Flaubert (1973: 928) en una carta a Taine («Lettre à Taine», Novembre 1866, vol. III) exclama: «le genre de Voyage est par soi-même une chose presque impossible».

Delacroix, como viajero, decide producir unos cuadernos de viaje y unos dibujos y acuarelas anexos que se configuran en el contexto histórico de la tradición romántica de la literatura de viajes. Así, en sus cuadernos del viaje a

Marruecos, a través de esa mezcla de literatura y pintura en ese momento concreto de su vida, será considerado como uno de los representantes del romanticismo en la literatura de viaje, lo que permitirá comprender el porqué de la configuración de los cuadernos de viaje de Delacroix en la forma en que fueron producidos. Es necesario tener en cuenta que todo viajero, para que su propio viaje exista, debe dejar algún tipo de producción cultural que llegue a ojos del observador, ya sea lector o espectador, y que, en ese legado cultural que aporta, traza una visión que tiene que ver directamente con la alteridad, con la concepción que de la misma se tiene según la época histórica. Esta problemática entronca directamente con la problemática del orientalismo planteada por Edward Said (2003 [1978]), y de la que se hablará más adelante.

A lo largo del siglo XVIII dos tendencias de pensamiento fueron conviviendo en los diferentes pensadores, e incluso a veces en uno mismo de ellos: la Razón, característica de la época de pensamiento de la Ilustración, y definida por Kant (2004) en su *¿Qué es la Ilustración?*; y la Sensibilidad, albergada en el seno de los filósofos anglosajones de principios del siglo XVIII. Con la Razón, siguiendo los términos de Michel Foucault (2005), se abría al sujeto el ámbito de la instrumentalización del lenguaje y del mundo para el conocimiento riguroso de la realidad; mientras que con la Sensibilidad se daba cabida al pensamiento materialista de ese mismo siglo (Moscoso, 2000) en el seno de muchos de los Enciclopedistas, así como al desarrollo progresivo de la cuestión del Gusto estético, que daría lugar al nacimiento de *les Salons*, *la Presse*, etc.

Estas dos tendencias de pensamiento que modelaban el siglo XVIII tenían su origen anterior, desde el ámbito de la historia del arte, en las posiciones que surgieron en el siglo XVII alrededor del arte de Poussin, sustentado por la filosofía cartesiana, y el de Rubens (véase Friedlaender, 1989), conformando dos maneras de concebir la producción cultural posterior a la realización de un viaje, con sus implicaciones sobre el concepto de alteridad: en primer lugar, la concepción que llegó a dominar todo el siglo XVIII, cuyos máximos representantes serían Volney (1959) y la *Description de l'Égypte* (1988) posterior a la campaña de Napoleón, en donde, partiendo de la base de una objetividad, la producción cultural traída por el viaje, ya fuese literaria o pictórica, implicaba un carácter de verdad en el reflejo de la alteridad; en segundo lugar, estaría la concepción inaugurada en el seno mismo del Romanticismo, en la que la proclama realizada por Chateaubriand (1968: 56) resume la inquietud provocada por un punto de inflexión en el pensamiento:

Au reste c'est l'homme, beaucoup plus que l'auteur, que l'on verra partout; je parle éternellement de moi, et j'en parlais en sûreté, puisque je ne comptais point publier ces Mémoires. Mais comme je n'ai rien dans le cœur que je craigne de montrer au dehors, je n'ai rien retranché de mes notes originales.

[Por lo demás es al hombre, mucho más que al autor, al que se verá por todos sitios; hablo eternamente de mí, y hablaba con seguridad, ya que no tenía nada presente la publicación de estas Memorias. Pero como no tengo nada en el corazón que me moleste mostrar al exterior, no he censurado nada de mis notas originales.]

Esta ruptura con el pensamiento ilustrado, con la puesta en duda de la existencia de la objetividad y la verdad por el mismo hecho histórico de la **Revolución Francesa**, así como el conocimiento bastante detallado de la cartografía y del mundo, lleva a que los nuevos viajeros se centren en su propia subjetividad, vivencia, sensación del viaje como experiencia, hasta convertirlo en algo estético que se define como contrario al aburrimiento producido por la vida burguesa en la ciudad de origen:

Paris m'ennuie profondément: les hommes et les choses m'apparaissent sous un jour tout particulier depuis mon voyage: très peu d'hommes me semblent avoir du bon sens: les pièces de Vaudeville ne me semblent pas amusantes ni trop morales, et l'opéra, le ballet surtout, ne me fait pas l'effet de reproduire exactement la nature. Si ce n'était les pirouettes, je préférerais la danse des juives de Tanger. (Delacroix, 1936: 357 [«Lettre à Villot», 30 août 1832, vol. 1])

[Paris me aburre profundamente: los hombres y las cosas se me aparecen de una forma muy particular después de mi viaje: muy pocos hombres me parecen tener un buen sentido: las piezas de Vaudeville no me parecen ni divertidas ni demasiado morales, y la ópera, el ballet sobre todo, no crea en mí el efecto de reproducir exactamente la naturaleza. Si no son las piruetas, preferiría la danza de las judías de Tánger.]

Es en este contexto en el que Delacroix, como viajero hacia la alteridad, puede considerarse como Romántico, tanto en su elección de la mezcla de los géneros pintura y literatura, lo que hace evocar el escrito romántico de Schiller (1990), como en su propia proclama interna desde Oriente en una de sus cartas a Pierret delante de las costas españolas:

J'ai vu les graves espagnoles en costume à la figaro nous entourer à la portée de pistolet de peur de la contagion et nous jeter des navets de salades, des poules, et prendre du reste sans le passer dans le vinaigre l'argent que nous déposions sur le sable de la rive. Ç'a été une des sensations de plaisir les plus vives que celle de me trouver sortant de France, transporté, sans avoir touché terre ailleurs dans ce pays pittoresque; de voir leurs maisons, leurs manteaux que portent les plus grands jeux et jusque'aux enfants des mendiants. Tout Goya palpait autour de moi. (Delacroix, 1936: 322 [«Lettre à Pierret», 24 janvier 1832, vol. 1])

[He visto los españoles reconocidos vestidos con traje de fígaro rodearnos con pistolas por miedo al contagio, lanzarnos los nabos, las lechugas, los pollos, y tomar

por lo demás, sin pasarlo por el vinagre, el dinero que depositábamos sobre la arena de la orilla. Fue una de las sensaciones de placer más vivas la de encontrarme, habiendo salido de Francia, transportado, sin haber tocado tierra a otra parte, en este país pintoresco; ver sus casas, sus abrigo que llevan desde los más grandes mendigos hasta los niños de los mismos. Toda la obra de Goya palpitaba en torno a mí.]

2. Delacroix y Oriente

El viaje realizado por Delacroix a Oriente se concreta, como ya se ha señalado, en la zona de Marruecos, Argelia y España. De todos modos, el propio concepto «Oriente» implica, tanto en el caso de Delacroix como en el de los viajeros del siglo XIX, un *lugar geográfico inestable por su propia naturaleza* (Berchet, 2003). El Oriente de Delacroix, sea llamado «Oriente», «el lugar de los bárbaros», etc., se configura en torno al concepto de la alteridad y del exotismo propio de los viajeros románticos:

Si l'école de peinture persiste à proposer toujours pour sujets aux jeunes nourrissons des muses la famille de Priam et d'Atrée, je sus convaincu, et vous serez de mon avis, qu'il vaudrait pour eux infiniment davantage être envoyés comme mousses en Barbarie par le premier vaisseau, que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome. Rome n'est plus dans Rome. (Delacroix, 1936: 335 [«Lettre à Auguste Jal», 4 juin 1832, vol. 1])

[Si la escuela de pintura insiste en proponer siempre como temas a los jóvenes lactantes, como musas, la familia de Príamo y Atrea, estoy convencido, y opinará como yo, de que infinitamente mejor sería para ellos ser enviados como espumas a la Barbarie en la primera nave, que fatigar por más tiempo la tierra clásica de Roma. Roma no está ya en Roma.]

En el viajero romántico «Oriente» no se define ni se concreta en un espacio ni en un tiempo determinado y, mucho menos, en el espacio y el tiempo presentes, debido a que se acerca al horizonte de lo mítico (Segalen, 1978). Esto es, todo lo que es identificado como «oriental» pertenece a una construcción que implica todos aquellos aspectos reales e irreales que pertenecen al imaginario del viajero en general antes y después de realizar su viaje. Este hecho es el que ha sido identificado y trabajado por Edward Said (2003 [1978]) bajo el término «orientalismo», según el cual toda producción cultural posterior al viaje posee en sí una ideología de visión de la alteridad: la del dominio o superioridad de Occidente sobre Oriente, justificando los discursos de los viajeros, en muchos casos, el discurso colonialista e imperialista del programa político occidental.

Desde mi punto de vista, no es de esta forma como habría que interpretar a los viajeros románticos que visitan el Oriente, y en particular a Delacroix, pues, como ya se dijo anteriormente, el propio viaje romántico se configura en ese espacio de rebeldía contra el viaje «objetivo» y «verdadero» derivado de la Razón Ilustrada, abriéndose el camino a la sensación y el recuerdo del sujeto. No es tan importante ya considerar la ideología que presupone Said en el viajero a la hora de elaborar la escritura o la pintura de su viaje, sino, como señala Guy Barthèlemy (2003), el uso que la sociedad posterior hace, en el caso de los románticos, de ese escrito o pintura que el viajero aportó de su viaje. Delacroix, como viajero romántico a Oriente, presenta tanto una distancia como una fascinación hacia lo oriental (Rodinson, 1988), hacia la alteridad, que configuran su exotismo romántico.

En la medida en que pertenecía a la época definida por Victor Hugo (1964: 578) como la de la fascinación por lo oriental,

On s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste.

[Nos ocupamos mucho más de Oriente de lo que nunca lo habíamos hecho. Los estudios orientales no han estado nunca tan a la delantera. En el siglo de Luis XIV éramos helenistas, ahora somos orientalistas.]

Antes de realizar su viaje a Oriente, Delacroix nada, abunda, se instaura en un imaginario colectivo sobre la alteridad oriental que se va construyendo cada vez con más fuerza conforme nuevos escritos o pinturas de viajeros van llegando a Europa:

Chez M. Auguste. Vu d'admirables peintures d'après les maîtres: costumes, chevaux surtout, admirables, comme Géricault était loin d'en faire. Il serait très avantageux d'avoir de ces chevaux et de les copier, ainsi que les costumes grecs et persans, indiens, etc. (Delacroix, 1996: 89 [30 juin 1824])

[En casa del Sr. Auguste. Vistas admirables pinturas siguiendo los maestros: trajes, caballos sobre todo, admirables, como Géricault distaba mucho de realizar. Sería muy ventajoso tener esos caballos y copiarlos, así como los trajes griegos y persas, indios, etc.]

El viaje en esta época es una forma de experiencia que alumbró el camino de la burguesía europea, la que, tras la adquisición de un poder económico ya consolidado en el siglo XIX, y tras debatirse entre la lucha y el fracaso por conseguir a su vez un poder político, veía en muchas ocasiones vacío el horizonte.

Ante la a veces desesperada situación para el burgués de la época que había fracasado tras la Revolución Francesa, el viaje se propone como horizonte mítico en el que se configuran las posibilidades que en el país de origen no pueden llegar a ser reales:

J'ai grand besoin de compensation à l'ennui qui me ronge. Tout le monde, la peinture, les hommes et moi-même, tout cela m'ennuie. Donnez-moi un désert et faites-moi l'amputation de ce qui me reste d'amour-propre, je serais trop heureux dans ce monde. (Delacroix, 1936: 283 [«Lettre à G. Planche», 28 mai 1831, vol. 1])

[Necesito una compensación para el aburrimiento que me corroe. Todo el mundo, la pintura, los hombres y yo mismo me aburren. Dame un desierto y amputéme lo que me queda de amor propio, sería muy feliz en este mundo.]

Oriente para los románticos se construye como una forma de huida del hastío que la Europa «fracasada» después de la Revolución Francesa había producido en estas clases burguesas de las que se habla:

J'étais né pour être empereur de Conchinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir six mille femmes et 1400 bardaches, des cimenterres pour faire sauter les têtes des gens dont la figure me déplait, des cauales numides, des bassins de marbre; et je n'ai rien que des désirs immenses, et insatiables, un ennui atroce et des bâillements continus. (Flaubert, 1973: 76 [«Lettre à Ernest Chevalier», 14 novembre 1840, vol. 1])

[Nací para ser emperador de Conchinchina, para fumar en pipas de 36 toises, para tener seis mil mujeres y 1400 bardaches, sables para hacer saltar las cabezas de la gente cuyo rostro me disgustaba, caballos numidios, fuentes de mármol; y no tengo más que inmensos e insaciables deseos, un aburrimiento atroz y bostezos continuos.]

Igualmente, la reflexión filosófica de Rousseau sobre la igualdad de los seres humanos dio un soporte de pensamiento, de reflexión, que permitió el tipo de viaje romántico a Oriente al cual Delacroix pertenece:

[il faut] secouer le joug des préjugés nationaux, apprendre à connaître les hommes par leurs conformités et leurs différences, et acquérir ces connaissances universelles qui ne sont point celles d'un siècle ou d'un pays exclusivement, mais qui, étant de tous les temps et de tous les lieux, sont pour ainsi dire la science commune des sages. (Rousseau, 1964: 213)

[[es necesario] perturbar el jugo de los prejuicios nacionales, aprender a conocer a los hombres por sus igualdades y diferencias, y adquirir esos conocimientos uni-

versales que no son para nada exclusivamente los de un siglo o un país, sino que, siendo de todos los tiempos y todos los lugares, son por así decir la ciencia común de los sabios.]

Delacroix, encuadrado en el contexto descrito, lector de la filosofía dieciochesca y de los escritos de viajes, observador de todos los cuadros pintados desde Oriente, lector de los poemas de Byron desde Grecia, amante de los escritos del primer romanticismo alemán, de Hegel, de Goethe, de Schiller, etc., configura su relación con Oriente de una forma muy especial a lo largo de su experiencia y de su vida. Desde los primeros lienzos y dibujos de motivos orientales, que pinta antes de viajar a Oriente, hasta los posteriores al viaje, pasando por aquellos realizados durante el mismo, existe un proceso dialéctico de fascinación y de extrañamiento del que son partícipes los viajeros románticos a Oriente.

3. Visión de Oriente a través de la obra de Delacroix

El viaje a Oriente de Delacroix se convierte en el centro sobre el cual girará toda su obra, pues es a través de él que cambia su mirada hacia el mundo y las formas de arte. Para Delacroix, el viaje se convierte en ese punto de inflexión desde el que lanzar una mirada hacia lo oriental, cosa que, como precepto de la nueva ética romántica, resulta de especial importancia en la época.

Las fases que sigue Delacroix en la transformación de su visión del Oriente son tres principalmente. En primer lugar, antes de realizar el viaje a Oriente su mirada hacia el mismo coincide con el imaginario europeo del momento histórico. Así, como se verá a lo largo de las sucesivas líneas, reproduce la mayor parte de los tópicos asociados a la alteridad oriental dentro de ese imaginario: mujer oriental sensualmente exótica; violencia masculina; uso de las armas; pasar las horas tumbado sin hacer nada; etc.

En segundo lugar, durante el viaje, a través de los dibujos y acuarelas realizados en su diario y en los folios sueltos, Delacroix da una imagen de lo oriental que cambia con respecto a lo anterior. Él, como todo viajero que se desplaza hacia un lugar muy diferente de aquél de su origen, se llena de sensaciones ante todas las cosas nuevas que va viendo y sintiendo. Nuevas son las formas de vestir, de comportarse, los horarios, etc. Y una de sus máximas obsesiones, así lo expresa en su cuaderno de viajes, es la de dejar constancia de todas aquellas sensaciones, ya sea a través de la pintura, como a través de la escritura, para no perder los recuerdos de Oriente, para utilizarlo como un anexo para su memoria. En este punto, la visión que presenta sobre Oriente es lo más parecido a lo real posible, en la medida en que la ausencia de distancia no permite que exista ni una fascinación ni una ideología negativa sobre lo que ve. Así ocurre también con los

óleos pintados inmediatamente después de su viaje, inspirados en algunos de sus esbozos, dibujos o acuarelas. Todavía no existe esa distancia temporal que permita saber qué significó Oriente para él en una mirada que no sea más que «real» de lo que recuerda.

En tercer lugar, después de que la distancia temporal con respecto a Oriente se hace mayor, Delacroix presenta un Oriente que tiene un carácter a caballo entre el ámbito de lo literario y el ámbito de lo «real», y que nosotros llamaremos el Oriente «literaturizado». Este Oriente comparativo puede verse, sobre todo, a través de las variaciones que en torno al mismo tema realizó Delacroix a lo largo de su vida. Este Oriente, tanto en el trazo como en las pinceladas, expresa esa distancia en la que se encuentra el mismo Delacroix, y desde la que se vuelve de cierta forma a hacer una forma de Oriente del imaginario, ahora pasado por el tamiz de la realidad.

La tesis que defendemos aquí podría seguirse a través de múltiples temáticas orientales tratadas por Delacroix a lo largo de su vida. Aquí, por la brevedad de este artículo, vamos a tomar dos casos paradigmáticos que pertenecen a la concepción de los géneros que de Oriente él tenía.

En primer lugar, la cuestión de la mujer, que ha sido de especial relevancia para todos los viajeros a Oriente, ya que en ella se iban proyectando los deseos y fantasías que los viajeros no podían proyectar en su propia sociedad: bien porque la mujer había roto con los cánones clásicos de su concepción (madona, musa o prostituta), existiendo mujeres en los límites, mujeres que salían y luchaban en las barricadas, mujeres que trabajaban en la nueva industria; o bien por el hecho de que todos los deseos sexuales proyectables no resultaba posible realizarlos a través de un ámbito real en la sociedad de origen, por lo que se les daba un ámbito externo. En todo caso, la mujer oriental dentro del imaginario de los viajeros a Oriente se encontraba dentro del ámbito de la proyección del deseo sexual a través de la figura del harén. Así también lo reprodujo Delacroix en su visión de la mujer oriental antes de su viaje a Oriente, como en el caso de la *Odalisque* de Cambridge (óleo sobre lienzo, Cambridge, Fitzwilliam Museum, hacia 1826-1827), en la que, mediante una postura gestual de carácter sexual, Delacroix pinta en el diván a una dama, que, a través de las sedas rojas, de su desnudo y del *narguile* que la acompaña, llama a un deseo que transforma a la Venus clásica occidental en la odalisca oriental.

Posteriormente, durante su viaje a Oriente, Delacroix va dedicando su tiempo, entre otras cosas, a realizar dibujos, esbozos, acuarelas y estudios de la fisiología, las ropas y los complementos de la mujer oriental. En el estudio de *Mouni Bensoltane* (acuarela sobre croquis a la mina de plomo, Paris, Musée du Louvre, RF 4185), que es uno de los estudios que posteriormente inspirarán *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* (óleo sobre lienzo, Paris, Musée du Louvre, 1834), Delacroix presenta una visión de la mujer oriental representativa de su

visión de Oriente a lo largo del viaje realizado, en la que se presenta el horizonte del naturalismo, de lo «real». Se pretende plasmar, en un trazo rápido, a través de unos golpes de acuarela instantáneos, cómo eran las mujeres orientales observadas. Incluso se complementa el estudio con algunas palabras que indican colores y formas, y que dan cuenta de la necesidad conjunta de ambas artes: literatura y pintura.

A su regreso, Delacroix pinta *Les Femmes d'Alger dans leur appartement*, inspirado, según su relato, en una escena de interior en un harén en Argelia al que supuestamente tuvo acceso. Sin entrar en esta compleja discusión, defendemos aquí la tesis de que, por la ausencia de pruebas que lo confirmen, y por el hecho de que ese lienzo está inspirado en el conjunto de estudios que Delacroix había venido haciendo de mujeres y de interiores a lo largo del viaje, la historia de su entrada a un harén parece pertenecer a la fantasía propia de los viajeros románticos a Oriente. En este lienzo, pintado inmediatamente después de su viaje, Delacroix todavía posee, a la hora de pintar los interiores y las figuras, independientemente de que la historia sea ficticia, una visión que, comparada con las anteriores al viaje, y tamizada por la del mismo viaje, pertenece a una visión más «real» de lo que él vio. Esto puede percibirse a través de dos motivos: la forma de pintar el color de la piel de las mujeres del harén, que es más parecido al color de una piel sin vistas sexuales; y por la forma con la que las viste y las sitúa, pues ya no aparecen ni el gesto sexual de la *Odalisque* de Cambridge, ni la necesidad del desnudo.

Sobre el motivo de *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* realizó posteriormente Delacroix una de las variaciones que reflejan la forma en la que Oriente se va «literaturizando» a través de la distancia temporal con respecto al viaje. *Les Femmes d'Alger dans leur intérieur* (óleo sobre lienzo, Montpellier, Musée Fabré, 1849) presenta de nuevo a las tres mujeres y a la esclava negra, aunque en esta ocasión se percibe, a través de la luz que Delacroix ha dado al cuadro, una distancia entre el espectador-pintor y el tema de la obra. Esa luz «rembrandtiana» hace a las mujeres más distantes. Igualmente, el foco de la mirada ya no está en un primer plano, sino que pasan a estar más alejadas. Oriente, en esta tercera fase de Delacroix, vuelve a inscribirse en la fantasía del imaginario, aunque con una diferencia fundamental: la *Odalisque* de Cambridge se transforma en la *Odalisque* (óleo sobre lienzo, colección particular, 1857) de 1857, en la que de nuevo el cuerpo de la mujer aparece con cierta gestualidad sexual procedente del imaginario occidental sobre Oriente, pero viste los mismos pantalones que las mujeres de Argel y el mismo adorno en su cabeza. Así, Oriente vuelve de nuevo a la fantasía que pasa por la realidad de la vivencia del viaje.

De igual forma, a través de la representación del hombre oriental podría verse el cambio de la concepción de Oriente en Delacroix, así como la impor-

tancia que el viaje tuvo en ello. La visión que del hombre oriental se tenía en el imaginario occidental hablaba fundamentalmente de tres tipos de representaciones canónicas: las armas que llaman a la violencia; el estar acompañados del caballo árabe (que fascinaba a los occidentales, y en especial a Delacroix); y la pose sin hacer nada productivo más que estar tumbados fumando un *narguile*.

Delacroix, antes de realizar su viaje a Oriente representa desde estos arquetipos del imaginario europeo la figura del hombre oriental. Así, *Turc assis fumant* (óleo sobre lienzo, Paris, Musée du Louvre, 1825) nos muestra un personaje prototípico que, con su arma de filo enfundada al lado, fumando una pipa, que podría ser de opio, vestido con unos ropajes que denotan dignidad, pasa su tiempo sentado pensando de forma melancólica (forma con la que se representaba desde el imaginario occidental la alteridad oriental).

Durante el viaje, sin embargo, Delacroix realiza múltiples estudios sobre el hombre oriental, de los cuales hemos elegido aquí *Maure assis* (crayón negro, sangrina y toques de acuarela, Stockholm). En él podemos observar, como lo hacíamos con *Mouni Bensultan*, que, dejado llevar por el ímpetu de reflejar de una forma lo más explícita posible lo que veía, Delacroix dibuja un personaje que nada tiene que ver con el anterior citado. Ciertamente sigue presente la cuestión de la melancolía meditativa, cierto que el hombre oriental está sentado sin hacer nada, pero, sin embargo, en esta ocasión la mirada no atisba una forma ideológica negativa o fascinadora de ver Oriente. Delacroix lo mira desde la inmediatez de las sensaciones, y ése es el Oriente que refleja a lo largo de su viaje.

Inmediatamente después de su regreso, como ocurría con *Les Femmes d'Alger dans leur appartement*, Delacroix pinta el lienzo *Chef arabe près d'une tombe* (óleo sobre lienzo, Hiroshima, Hiroshima Museum of Art, 1838). En él podemos ver que, aunque de forma más compleja que en *Maure assis*, debido a que el lienzo implica la utilización de técnicas más complejas que la de la acuarela, el esbozo o el estudio, la forma de representar al hombre oriental que da Delacroix se hace de forma más natural, más «real» que anteriormente al viaje a Oriente. El personaje tiene su arma en mano, está dibujado al lado de su caballo, vuelve a reflejar la misma melancolía oriental, pero representa, a través de una luz y unos colores de la piel que aluden a lo visto por Delacroix, una de las escenas que tanto vivió a lo largo de su viaje, cuando se trasladaban de un lugar a otro en caballo haciendo altos en el camino.

Este Oriente de lo vivido, de nuevo, conforme Delacroix va adquiriendo una distancia temporal con respecto al viaje, adquiere una forma de «literaturización» que puede observarse en el último lienzo aquí presentado, *Arabe accroupi* (óleo sobre lienzo, colección privada, 1850). En él se observa un hombre oriental sentado, preso por la mirada melancólica. La forma de pintar de Delacroix aquí indica que existe esa distancia entre el espectador-pintor y el personaje, a la que el trazo deshecho, poco preciso, quebrado, fragmentado del últi-

mo Delacroix alude. La representación pictórica se realiza en este momento artístico desde un imaginario personal: el creado por Delacroix al conjugar la percepción que poseía antes del viaje a Oriente, con el punto de vista de lo vivido a través del propio viaje.

Referencias bibliográficas

- ARAMA, M. (1987): *Le Maroc de Delacroix*, Paris, Éditions Jaguar.
- BAJTÍN, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARTHÉLEMY, G. (2003): «Usages de l'Orient dans les récits de voyage en Orient», texte de communication d'un colloque organisé par l'Institut de Monde Arabe, sur «La rencontre Orient/Occident, octobre, 2003, Paris, <<http://honuzim.free.fr/Etudesauteur/BiblioBarthelemy.htm>>, [12/11/2004].
- BERCHET, J. C. (2003): «El viaje a Oriente» en JARAUTA, F. (ed.) (2003): *Oriente-Occidente. Cartografías de una distancia*, Cuadernos Fundación Marcelino Botín 5, Santander, Fundación Marcelino Botín. 83-123.
- BOURDIEU, P. (2000): *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil.
- BUTOR, M. (1972): «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, 4: 4-19.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. DE (1968): *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Garnier-Flammarion.
- CHUPEAU, J. (1977): «Les récits de voyages aux lisières du roman», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3-4: 536-553.
- DELACROIX, E. (1909): *Le voyage de Eugène Delacroix au Maroc. Fac-simile de l'album du Musée du Louvre (cent-six pages d'aquarelles, dessins, croquis et notes du maître). Introduction et description des albums conservés au Louvre, au Musée Condé et dans les collections Etienne Moreau-Nélaton et de Mornay*, Paris, André Marty.
- (1923): *Œuvres littéraires*, 2 vol., Paris, Crès et Cie.
- (1936-1938): *Correspondance générale*, JUBIN, A. (ed.), 5 vol., Paris, Plon.
- (1996): *Journal 1822-1863*, Paris, Plon.
- (1999): *Souvenirs d'un voyage au Maroc*, Paris, Gallimard.
- DESCRIPTION DE L'ÉGYPTE (1988), Paris, Institut d'Orient.
- ESCHOLIER, R. (1926-1929): *Delacroix. Peintre, graveur, écrivain*, 3 vol., Paris, H. Floury
- FLAUBERT, G. (1973): *Correspondance*, vol. I, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2005): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI.
- FRIEDLAENDER, W. (1989): *De David a Delacroix*, Madrid, Alianza.
- GUÉGAN, S. (1998): *Delacroix. L'Enfer de l'atelier*, Paris, Flammarion.

- HANNOOSH, M.** (1995): *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton, Princeton University Press.
- HUENEN, R.** (1987): «Le récit de voyage: L'entrée en littérature», *Études Littéraires*, 20(1): 45-61.
- (1990): «Qu'est-ce qu'un récit de voyage?», *Littérales*, 7: 11-25.
- HUGO, V.** (1964): *Les Orientales*, en *Œuvres poétiques. Œuvres d'enfance et de jeunesse*, Paris, Gallimard.
- INSTITUT DU MONDE ARABE** (ed.) (1995): *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Catalogue, exposition 1994-1995 Paris, Institut du Monde Arabe, [Paris, Flammarion, 1998].
- JAMET, CH.** (1995): *Delacroix. Images de l'Orient*, Paris, Herscher.
- JOBERT, B.** (1997): *Delacroix*, Paris, Gallimard.
- KANT, I.** (2004): *¿Qué es la ilustración?, y otros escritos de ética y filosofía de la historia*, **ARAMAYO, R. R.** (ed.), Madrid, Alianza.
- LAMBERT, E.** (1937): *Delacroix et Les Femmes d'Alger*, Paris, H. Laurens Éditeur.
- MOSCOSO, J.** (2000): *Materialismo y religión: ciencias de la vida en la Europa ilustrada*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- MRAS, G. P.** (1966): *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton, Princeton University Press.
- POMARÈDE, V.** (1998): *Eugène Delacroix. La Mort de Sardanapale*, Paris, Reunion des Musees Nationaux (RMN).
- RAUTMANN, P.** (1997): *Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- RODINSON, M.** (1988): *La fascinación del Islam*, Gijón, Ediciones Júcar.
- ROUSSEAU, J. J.** (1964): *Discours sur l'origine de l'inégalité*, vol. 3, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- SAID, E.** (2003): *Orientalismo*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- SCHILLER F.** (1990): *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos.
- SEGALÉN, V.** (1978): *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana.
- SÉRULLAZ, M.** (1989): *Delacroix*, Paris, Fayard.
- VOLNEY, C.-F.** (1959): *Voyage en Égypte et en Syrie*, **GAULMIER, J.** (ed.), La Haye, Mouton.