

# EXTREMO OCCIDENTE Y EXTREMO ORIENTE

Herencias asiáticas en  
la América hispánica

Axel Gasquet y Georges Lomné  
(Editores)



## Capítulo 6



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

303.482508 E Extremo Occidente y Extremo Oriente : herencias asiáticas en la América hispánica / Axel Gasquet y Georges Lomné, editores.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia

Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).

317 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Encuentros y desencuentros -- Fascinación pictórica por oriente y arte nikkei -- Narrativas mestizas, nikkei y tusán.

D.L. 2018-08170

ISBN 978-612-317-372-2

1. Orientalismo - América Latina - Ensayos, conferencias, etc. 2. Orientalismo en el arte 3. Chinos en la literatura 4. Japoneses en la literatura 5. Oriente y Occidente I. Gasquet, Axel, 1966-, editor II. Lomné, Georges, editor III. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2018-143

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo

y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: *Puerta de Pekín* (1953), de Raúl Castagnino

Primera edición: junio de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-08170

ISBN: 978-612-317-372-2

Registro del Proyecto Editorial: 31501011800564

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**LA PRESENCIA DE UNA AUSENCIA:  
JAMES McNEILL WHISTLER Y LOS ORÍGENES  
DEL JAPONISMO PICTÓRICO EN CHILE**

*Mauricio Baros Townsend*

Universidad de Chile, Centro de Estudios Árabes  
y Facultad de Arquitectura y Urbanismo

La presencia del pintor James McNeill Whistler en Chile historiográficamente ha aparecido como un curioso episodio dentro de su estrafalaria vida. Lo que aquí se pretende mostrar es cómo, más allá de un simple periplo sudamericano, este viaje se constituyó en uno de los detonantes de lo que es posible considerar su producción pictórica más valiosa y es precisamente en estas distantes latitudes en donde el japonismo surge de una manera más profunda y significativa.

Dentro de la heterogeneidad de la obra de James McNeill Whistler es posible distinguir un propósito mediante el cual el pintor logra corporeizar la noción de vacío en sus pinturas, concepto que resultó crucial para los cambios en la concepción del espacio pictórico que se estaban dando en las vanguardias pictóricas de la época. Esta construcción puede ser entendida como la progresiva aparición de este concepto de vacío en su obra, que se materializó a través del tratamiento del tema de la ausencia en distintos niveles: ausencia simbólica expresada en el tópico de la mujer como sujeto pictórico; ausencia pictórica a través de incorporación de las técnicas pictóricas del arte japonés; y ausencia geográfica por la distancia que el mismo viaje implicaba.

## EL ORIENTALISMO Y EL JAPONISMO

Antes de tratar directamente el tema del viaje de Whistler a Chile, quisiera referirme brevemente al ambiente artístico que se estaba viviendo en Europa en torno a la segunda mitad del siglo XIX en el ámbito específico de lo que entendemos como orientalismo hoy en día.

Si bien el orientalismo actual ha ampliado sus fronteras hasta incluir dentro suyo lo que Europa considera Oriente completo, debemos precisar ciertas diferencias esenciales entre lo que aún podemos entender como el orientalismo árabe y el japonismo, a pesar de que para muchos ambos puedan caber dentro de la misma etiqueta orientalista.

En primer lugar, surgen diferencias fundamentales que resulta imposible de soslayar, como por ejemplo, la presencia y cercanía del Medio Oriente, el cual desde siempre había estado ligado a la historia y cultura europea. Bajo este punto de vista, aquí claramente operó la relación especular a la que alude Edward Said en tanto específicamente el Oriente próximo y los países del norte de África vienen a constituirse como el espejo más cercano de Europa: «Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro» (Said, 1990, p. 20).

La relaciones con el extremo Oriente fueron más distantes en todo sentido; pero más importante quizás resulta, para efectos de los dispositivos orientalistas, la relación de dominio que se ejercía sobre los territorios mencionados: desde Marruecos hasta la India, estuvieron sometidos al dominio de los imperios europeos, ya sea permanente o alternativamente, directa o indirectamente, lo que establece una relación muy diferente a lo ocurrido sobre el Japón en donde ese dominio o pertenencia política no existía: «La representación del Japón en Occidente en los discursos dominantes de la época difiere fundamentalmente de aquella de las naciones no occidentales porque estas no fueron sujeto de una clara dominación imperialista» (Jackson, 1992, pp. 245-256).

Los territorios dominados se europeizaron producto de esta hegemonía y Europa se orientalizó a partir de este mismo intercambio, estableciendo así una dinámica circular que hizo que finalmente el orientalismo fuese un movimiento indispensable para el reconocimiento y reflexión respecto de las propias problemáticas que Europa estaba afrontando.

Por otra parte, el orientalismo árabe tiene una data bastante extensa que traspasa claramente las fronteras del siglo XIX hacia atrás y, por lo tanto, el nacimiento del japonismo se encontró con los dispositivos del orientalismo ya instalados en el mundo europeo<sup>1</sup>.



Figura 1: *Homenaje a Delacroix*, Henry Fantin Latour, 1864. En el centro, de pie, está James McNeill Whistler, entre otros connotados intelectuales y artistas de la época.

Este orientalismo tenía su base en la figura de Delacroix; de ahí la admiración que sienten la mayor parte de la generación de pintores japonistas por este artista, ya que para muchos es considerado el padre

---

<sup>1</sup> Se entiende el concepto de «dispositivo» según la acepción foucaultiana en donde, a grandes rasgos, puede designar técnicamente a una red de elementos heterogéneos tanto del orden del discurso como de aquel de las prácticas.

del orientalismo pictórico. Debemos recordar que el nacimiento del orientalismo con Delacroix es en la primera mitad del siglo XIX, después de su viaje a Marruecos en 1832. A la generación de japonistas le incumbió honrar su memoria a través de cuadros como *Homenaje a Delacroix*, pintado en 1864 por Fantin Latour.

El orientalismo pictórico iniciado con Delacroix es un movimiento ya muy bien tipificado, con tópicos muy determinados y con una dinámica bien clara y establecida, en donde la relación que se establecerá entre el pintor y sus sujetos será una relación mucho más activa en comparación a la que veremos en el japonismo, como explicaremos más adelante.

## WHISTLER Y LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

*Su propia vía se había convertido, en cierto sentido, en una obra de arte marcada por esa misma imprecisión e indefinición*  
(Anderson Trapp, 1964, pp. 204-207).

Uno de los hechos más llamativos en la vida de James MacNeill Whistler es que fue un hombre de muchas partes y de ninguna a la vez. Las circunstancias de su infancia y su posterior traslado a Europa, en donde sus estancias gravitaban entre París y Londres continuamente, nos muestran de manera clara que era un personaje que tanto parecía como se sentía un extranjero en todas partes, como era denominado en todos los círculos en donde era conocido. Este cosmopolitismo de Whistler tal vez se observe en el hecho de que nunca logró establecer una residencia fija, motivo por el cual se dice que los lugares que habitaba nunca parecían estar completos: «Como en todos los lugares en los cuales Whistler habitaba, se encontraban siempre de alguna manera en un estado inacabado, por más simple que fuera el mobiliario y la decoración» (Weintraub, 2001, p. 130).

Quiero resaltar en especial este punto por las circunstancias que se están dando precisamente en el ambiente cultural europeo de la época. Estamos en una época en donde tanto a nivel individual (a través del nacimiento del psiquismo) como a nivel global (a través de la búsqueda de

un espíritu de los tiempos o *Geist*), el ser humano está en búsqueda de la exploración de su propio ser interior, hecho que abarcaba desde actitudes de carácter más científico hasta las más esotéricas (las corrientes espiritistas del siglo XIX): «Así, esta tendencia en el arte puede ser considerada una expresión visual de la atención dirigida hacia el ser interior que caracterizaba el nuevo campo de los estudios psicológicos liderados por Jean-Martin Charcot y Sigmund Freud en la Francia de fines de siglo XIX» (Forgione, 1999, p. 508).

La búsqueda de este «ser interior» tendrá profundas repercusiones en el ambiente artístico de la época. Es por ello que, específicamente en el ambiente pictórico, estas preocupaciones se materializaron a través de la utilización de una serie de recursos o figuras que permitieron alcanzar una nueva autonomía en este contexto. Dos claros ejemplos de ello serán el simbolismo que se le dará a los colores y el rol que jugarán conceptos como la silueta y la sombra: «Como las ilustraciones mostrarán, la proliferación de la silueta se constituyó en la más notable —aunque no la única— manifestación de la nueva autonomía de la sombra» (Forgione, 1999, p. 491).

## LA REVOLUCIÓN DEL COLOR

*El viaje a Marruecos es el momento clave en el que se produce una transformación innegable en la obra de Delacroix. Atrás quedan los ardores románticos y comienza un redescubrimiento de la Antigüedad bajo el prisma de la luz y la metamorfosis de los colores*  
(Neret, 2002, p. 52).

La revolución del color sin duda había comenzado con Delacroix. La gran diferencia entre dos cuadros de motivos orientalistas, entre Ingres y Delacroix, es que este último reemplaza definitivamente la línea por el color y la mancha. Lo característico del movimiento neoclásico era su perfecta ejecución a nivel de dibujo, en donde la línea jugaba un rol preponderante; ahora la línea pasa a segundo plano y surge como

principal recurso pictórico la mancha de color, mucho más violenta, libre, incontrolada. El curso iniciado con este cambio con Delacroix tendrá repercusiones que llegarán hasta el abstraccionismo contemporáneo: «La idea de eliminar líneas representaba nada menos que una negación de la enseñanza académica tradicional como había sido practicada desde Vasari, quien había puesto tal énfasis en la importancia del dibujo» (Tanaka, 2001, p. 207).

El nuevo rol del color no solo tuvo una función técnica, sino que además el fuerte colorido del norte de África pasó a tener un papel simbólico en la obra de Delacroix y los posteriores pintores orientalistas. Los colores se cargaron de simbolismo<sup>2</sup> y ahora estaban asociados a la pasión, el deseo, la violencia, etc.: «Lo admirable del *Rapto de Rebecca* es el orden perfecto de los tonos intensos, apremiantes, ajustados y lógicos, lo que le da al conjunto un resultado que es conmovedor» (Baudelaire, 1852, s/p).

El blanco en este contexto era el color que representaba a los sujetos europeos, mientras que todos los tonos desde el café al negro representaban a los sujetos de países extraeuropeos.

## EL ROL DE LA SOMBRA

Un papel más interesante quizás para nuestros propósitos le va a caer a la silueta. Si bien la mayor parte de los movimientos pictóricos de la época tenderán a un alejamiento del claroscuro que caracterizó a los estilos precedentes, la silueta —y con ella la sombra— adquirieron un nuevo rol. Esto surgió a partir de la nueva independencia que va a adquirir la sombra del sujeto al cual usualmente acompañaba, constituyéndose así en ente por sí misma; ya no es la sombra del claroscuro, sino la sombra misma convertida en silueta: «Debemos entender que la silueta representa no

---

<sup>2</sup> Este simbolismo del color resultará fundamental para las experimentaciones que comenzaban en este tiempo a realizar las vanguardias pictóricas, recuérdese el caso específico del Neoplasticismo y la importancia esotérica que este movimiento le atribuyó al color.





Figura 2: estampa de Utamaro de fines del siglo XVIII.

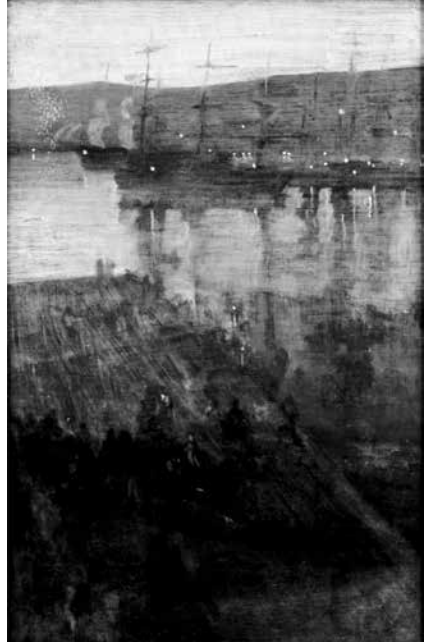


Figura 3: *Nocturno en azul y dorado*, bahía de Valparaíso, de J. M. Whistler, 1866.

solo un recurso técnico sino además una nueva manera de considerar a la forma, concebida en explícita oposición a la práctica tradicional de estructurar los objetos y composiciones, por medio del modelado del claroscuro» (Forgione, 1999, p. 501).

La silueta va a ser equiparada a lo esencial de un cuerpo o una forma. Su laconismo, su característica de poder expresar en forma muy sencilla una presencia completa sin mayores detalles, la convertirán en un elemento predilecto en la búsqueda de aquel «elemento esencial» que se buscaba en los sujetos y las cosas y que la silueta expresaba tan bien. Por ello el interés que despertó en disciplinas científicas como la fisionomía.

Lo importante de estos cambios es que ambos contribuyeron a desdibujar los límites entre lo exterior y lo interior; pues, por una parte,

los colores empezaron a estar asociados con la expresión de emociones y sentimientos provenientes del ser interior y la silueta se comenzó a asociar con una especie de alma o esencia del individuo. Es decir, comenzó una exploración del ser interior del sujeto y con ello una redefinición de los límites entre la exterioridad e interioridad de las cosas y sujetos: «Metafóricamente, la sombra representa la externalización del ser interior de la verdadera naturaleza de las personas y las cosas. Considerada de esta forma, sustituir una figura u objeto por “solo su sombra” es tematizar al ser interior o su esencia como el sujeto del arte» (Forgione, 1999, p. 508). Es interesante notar que esta exploración por la geografía espiritual o mental del individuo se da en momentos en que se están abriendo a



Figura 4: *La princesa del país de la porcelana*, J. M. Whistler, 1864.



Figura 5: *Purple and Rose: The Lange Leizen of the Six Marks*, J. M. Whistler, 1864.

nivel más global las fronteras geográficas (especialmente para los viajeros europeos que recorrían el globo) y uno de los aspectos que será protagonista de una de las mayores transformaciones relacionados con esto será el «rol de la mujer».

## LA MUJER COMO OBJETO DECORATIVO

*Para representar la 'vida real' era aún necesario  
pintar un mundo masculino  
(Van Hook, 1990, p. 63).*

La mujer en el siglo XIX estaba sufriendo un completo cambio adquiriendo un nuevo rol en la sociedad industrial, adquiriendo nuevos derechos y mayor participación política y social, lo que se reflejó en su aparición más frecuente en los espacios públicos. A esto se suma el hecho de que empezó a aparecer como sujeto pictórico por excelencia, comenzando así una exteriorización gradual de la intimidad en que había estado reclusa. En ella se vertieron las ansiedades, deseos y problemáticas de una sociedad en completo cambio. Es por eso que, como sujeto pictórico en el caso específico de McNeill Whistler, la mujer comienza precozmente a convertirse en un elemento de composición más que un sujeto real: «Por el contrario, las mujeres eran percibidas como seres neutrales unas con respecto de otras, de manera tal que no arruinaban el carácter decorativo de la pintura. En otras palabras, las figuras femeninas pueden ser vistas desprovistas de identidad o del carácter que podría establecer un contexto narrativo al interior de la pintura» (Van Hook, 1990, p. 57).

Las mujeres comienzan a ser vistas como sujetos decorativos. Fueron las primeras en convertirse en sujetos de pura composición pictórica, desvinculadas de todo contenido, algo heredado sin duda del hecho de que el orientalismo había convertido a la mujer en objeto, en mercancía, en pertenencia; por ello, también ahora podía transformarse en puro objeto pictórico y decorativo: «Sombras blanquecinas concretas materializaban los cuerpos femeninos para el consumo de la audiencia, aún cuando desafiaban

las asociaciones que se hacían de la blancura con la pureza, domesticidad y privacidad» (Teukolsky, 2009, p. 435). Esta idea de consumo visual era muy moderna para la época, idea tomada aquí del orientalismo árabe que había puesto, a través de sus tópicos, a la mujer como un objeto de deseo y consumo (la esclava, la mujer del harem, etc.).

Al convertirse la mujer en un objeto, pasa a ser uno más de los objetos de consumo; la mujer es vista como una extensión de los mismos, otro objeto más. En este sentido, el japonismo trata de manera diferente a las mujeres que el orientalismo. En este último, la mujer es objeto de acciones sobre ella (encierro, compra, acoso, rapto, etc.); mientras que en el japonismo aparece como sujeto pasivo, como un objeto de decoración, elemento que porta o acompaña los objetos japoneses (a menudo asociada a la idea de estancamiento con que se había tipificado al mundo oriental en general):

Oriente fue construido como algo estático e inmóvil, comparado con un Occidente dinámico y progresivo. A pesar del rápido cambio de Japón en las décadas siguientes, esta idea era todavía en parte acentuada por las reacciones a los objetos mostrados en Filadelfia. «Se debe tener como premisa» señalaba el reporte británico de la exhibición, «que el arte oriental en porcelana, aún cuando los objetos hayan sido recién producidos, es de hecho un arte antiguo» (Jackson, 1992, p. 247).

Como sujeto pictórico, pasa así a estar completamente desligada del entorno geográfico y social en el cual se situaba. Ya no importaba si era Argel, El Cairo, París o el Japón. En el libre juego pictórico, la locación era un elemento completamente secundario. Este es el tipo de mujer representado por Whistler, quien retrataba a sus sujetos femeninos como fuera del mundo en el que estaban viviendo, ausentes, alejadas de su contexto. Así, la mujer en el japonismo es como un jarrón más: se la viste con los objetos orientales como quien coloca un papel mural sobre una pared, pero ella sigue siendo europea. Al mantener sus rasgos europeos, niega la integración que de alguna manera se dio en el orientalismo árabe;

sus rasgos y los objetos que porta o la acompañan la convierten en un sujeto ausente en el cual parece estar presente (o son los objetos, o bien es el sujeto el que no pertenecen al cuadro). Esto genera una lejanía simbólica que deja entrever ese espacio en donde se instala la ausencia que empieza a aparecer en los cuadros del pintor: «Entonces, estilísticamente hablando las composiciones orientales de Whistler no son en absoluto orientales; constituyen más bien una escena de tipo victoriana, con algunos accesorios exóticos» (Sandberg, 1964, p. 503).



Figura 6: *Capriccio en púrpura y oro: el biombo dorado*, J. M. Whistler, 1864.

En el caso personal del pintor, esto estaba sin duda asociado a un desarraigo de los propios sujetos retratados: su madre en tierra extranjera, su hermana en Londres, una griega vestida de japonesa en París. Lo más interesante, sin embargo, es que sus sujetos parecen estar cargados de esa ausencia que les es inherente: «La cultura se convierte en el decorado de la vida,

no en parte esencial de ella. De este modo, Whistler retrata a las mujeres en un contexto alejado de la realidad del mundo moderno» (Van Hook, 1990, p. 67).

A pesar de ser transformada en un elemento de composición, estos pintores no podían quitar del todo el contenido simbólico que la representación de la mujer tenía en el ambiente de la época. La sola presencia de la mujer era motivo de inquietud, principalmente por los cambios sociales y culturales que ellas mismas estaban viviendo. La exteriorización del mundo femenino al ámbito público puede ser visto como un viaje desde la interioridad (del ámbito íntimo de la persona, de la casa) a la exterioridad del ámbito público (parques, salones, etc.); es decir, al fin y al cabo, una violación y ultraje de la intimidad sacrosanta del hogar. Este tránsito era muy similar al que estaba ocurriendo en la sociedad, producto de los nuevos avances en los estudios psiquiátricos de aquella época.

## LA SUSPENSIÓN DEL SUJETO PICTÓRICO

La representación de estas mujeres ausentes las hacía aparecer como detenidas, suspendidas no solo temporal, sino espacialmente debido a las nuevas técnicas pictóricas que se estaban experimentando y que intentaban romper con la estructura clásica del cuadro:

La suspensión de la figura entre un patrón decorativo de verticales, horizontales y diagonales recuerda *At the Piano*; pero ahora el superficial e incierto espacio que rodea el biombo de fondo parece más claramente japonés. La síntesis Oriente-Occidente había comenzado. Su manera básicamente occidental había comenzado a asimilar los conceptos japoneses de espacio y organización decorativa (Sandberg, 1964, p. 504).

Esta suspensión de la figura también puede verse como un detenimiento: la figura sale de su estructura habitual y queda suspendida

en un espacio indefinido, siendo sacada del espacio y del tiempo tradicional para quedar suspendida espacial y temporalmente. Es una suerte de desarraigo: las figuras del pintor no solo parecen estar absortas, ausentes, también aparecen como flotando espacialmente y esto tendría su origen en la asimilación de la técnicas del arte japonés que trabaja con cualidades similares. Sus figuras siempre parecen estar esperando algo, explorando nuevas identidades o algo que en todo caso en el cuadro no esta presente, pues este titubeo, esta indefinición, hace que la obra se inunde de ausencia, que entra en el cuadro como una niebla que parece cubrirlo todo: «El artista japonés, entonces, no ha intentado crear un espacio realista y racional de acuerdo a las convenciones occidentales desarrolladas en el Renacimiento; de hecho, el espacio pictórico tal como el sujeto occidental lo conocía no existía para él» (Sandberg, 1964, p. 504).

El «horizonte alto» no solo se empleó en la pintura japonesa, también era un antiguo recurso para poner al hombre común —al observador— fuera del punto de vista habitual, demostrando así que no era él el espectador esperado.

De esta manera, la mujer, al pasar a ser un puro sujeto pictórico, permitió la experimentación compositiva que finalmente llevaría a sacarla por completo del cuadro. Por ello, en este tránsito hacia el desvanecimiento total, sus figuras se fueron haciendo cada vez más etéreas, trasparentes, ausentes<sup>3</sup>. Este será un paso fundamental para liberar la composición de las trabas espaciales tradicionales: «Las figuras no tienen solidez —aparecen solo en un plano, como figuras de cartón recortadas—» (Sandberg, 1964, p. 504).

---

<sup>3</sup> Una situación muy similar fue la que experimentó Claude Monet en su obra, pintor además fuertemente influenciado por el japonismo.



Figura 7: *Sinfonía en blanco N.º 2*, J. M. Whistler, 1864.



Figura 8: *A Comparison of the Ogura One Hundred Poets: Yaoya Oshichi*, Hiroshigue, 1847.

## LOS VIAJES COMO VEHÍCULO DE EXPLORACIÓN Y APERTURA: EL VIAJE INTERIOR Y EL VIAJE EXTERIOR

El campo emergente de los estudios psicológicos era una prueba de las operaciones de la psique, mientras que filósofos tales como Henri Bergson desarrollaban una nueva forma para las operaciones de la conciencia humana. Estas investigaciones de la vida interior eran paralelas en arte a las nuevas preocupaciones relacionadas con la expresión de los estados interiores más que las apariencias exteriores (Forgione, 1999, p. 493).



La aparición de este nuevo ser interior —llámese «alma», «psique», «*geist*»— va a contribuir a la aparición de un nuevo territorio de exploración que va a ser el individuo mismo. Estas nuevas geografías que estaba abriendo el psiquismo van a coincidir con muchos otros cambios similares; por ejemplo, los nuevos descubrimientos técnicos hechos para la exploración del cuerpo humano: «Los rayos X eran solo uno entre una serie de avances tecnológicos que expandían los límites de la visión al revelar cosas antes invisibles para el ojo humano» (Forgione, 1999, p. 507).

Se abren así nuevas fronteras tanto para la vista como para la imaginación, por una parte geográficas y por otra simbólicas o mentales. Esta exploración tuvo un correlato en la popularidad que comenzaron a tener los viajes fuera del continente europeo de manera más accesible y masiva.

Uno de los dispositivos empleados frecuentemente por el orientalismo es el uso del vacío y de la ausencia, ambos elementos que se hacen presentes en la acción de viajar. El viaje en sí opera como un instrumento de apertura, de nuevas geografías, nuevos horizontes; pero también abre un espacio, un vacío que espera ser llenado con algo y, al mismo tiempo, implica una ausencia, ausencia de una presencia que alguna vez estuvo, ausencia que muchas veces opera como un fantasma de aquella presencia faltante.

El vacío se hace necesario para poder construir un nuevo discurso. En el discurso orientalista, este vacío lo genera la distancia del viaje, el alejamiento de lo habitual, de lo cotidiano, abriendo un espacio a lo extraordinario, que en este caso se asocia a casi cualquier destino extraeuropeo. Dicha extraordinariedad era, sin embargo, prejuiciosa, precisamente tanto por los mitos ancestrales respecto de estos destinos exóticos, pero más que nada por la asociación con la literatura de viajes. Este prejuicio carga todo de un componente que muy a menudo es más ficticio que real y que es el principal elemento con que opera el exotismo:

El exotismo no solo se da en el espacio, sino también en función del tiempo. A partir de lo cual se llega muy pronto a definir y a plantear la sensación de exotismo: que no es otra cosa que la noción de lo

diferente; la percepción de lo diverso; el conocimiento de que algo no es en sí mismo; y el poder del exotismo, que no es sino la capacidad de concebir las cosas de otro modo (Segalen, 1989, p. 20).

La ausencia, por otra parte, se hace presente mediante la falta de aquellas cosas consideradas habituales u ordinarias, características del mundo europeo. Este componente jugará un rol fundamental en la representación pictórica orientalista porque de alguna manera los pintores no estaban retratando la realidad que estaban observando, los cuadros orientalistas no estaban mostrando la realidad de lo presente. Justamente, al contrario, estaban haciendo énfasis en la ausencia de todo aquello que echan en falta: progreso, trabajo, educación, etc., haciendo entonces que lo más importante del cuadro no esté en el cuadro; por ello se hace más fuerte como ausencia, se potencia, es una ausencia que se materializa, que está delante del cuadro, entre el cuadro y el espectador, en algún lugar, pero fuera del marco. Por otro lado, en lo retratado, la ausencia deja su huella, su fantasma, porque lo que en este momento está ausente alguna vez estuvo en el cuadro, de ahí su cualidad romántica por asociarse con aquello perdido (la grandeza o la riqueza perdida de una antigua civilización). En fin, se desea de esa civilización justamente lo que ya no está presente y se ha desvanecido.

Los personajes y los paisajes que pueblan estos cuadros hablan de una realidad pasada, estancada, detenida, de algo que fue y ya no está, de una completa ausencia de riqueza, gloria, dignidad, etc., que alguna vez estuvo, pero ahora ya no existe y de la que solo queda el rasgo fantasmal de su presencia. Es esta ausencia la que hace que estas obras parezcan detenidas y estancadas en el tiempo, porque están suspendidas y soportadas completamente por una ausencia que parece inundarlo todo. La ausencia, así, adquiere un espesor fantasmagórico<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Comprendemos lo fantasmagórico en el sentido aristotélico; es decir, definido como: «El movimiento o pasión producido por la sensación es transmitido después a la fantasía, que puede producir el fantasma incluso en ausencia de la cosa percibida» (*De anima*, 428 a).

Pero la pregunta sería entonces: una vez que se corporeiza esta ausencia fuera del cuadro, ¿cómo depurarla?, ¿cómo restituirla a su condición de vacío primordial?, ¿cómo llegar de alguna manera al vacío a través de la ausencia? —que claramente parece ser, desde una perspectiva contemporánea, lo que la mayor parte de las vanguardias artísticas estaban persiguiendo—. La respuesta parece estar dada por la voluntad de llevar las cosas a un lugar indeterminado, a un lugar que no es ni Occidente ni Oriente, un punto medio entre ambas culturas, que todavía «no es». Por su juventud, su carencia de historia, América sigue siendo el continente más joven y, por lo tanto, el depositario más cercano al vacío primordial, soporte ideal para plasmar imaginarios; llevar las cosas a América es abrir un espacio a lo inmenso, a lo desbordante, a la imaginación sin límites. América es el lugar de los amplios horizontes, horizontes vastos e ilimitados.



Figura 9: Valparaíso hacia mediados del siglo XIX (anónimo).

## EL VIAJE A VALPARAÍSO

Si bien para muchos autores el viaje de Whistler a Valparaíso se constituye en uno de los hechos más curiosos e inexplicables de su vida, visto en un contexto mayor no lo resulta tanto. Whistler no es el único en realizar este tipo de viajes: Manet visita Brasil en 1848; Pissarro retorna de las Antillas en 1847; en 1861, Henri Rousseau viaja a México; y Gauguin lo hace a Tahití en 1891. Por lo tanto, Latinoamérica no les resultaba un destino tan ajeno. La justificación de ayudar a peruanos y chilenos contra los españoles resulta bastante curiosa; quizá más creíble sea la razón de querer asimilarse a los hechos vividos por su hermano durante la guerra en América, lo que despierta un sentido explorativo y aventurero en Whistler. Las circunstancias que vinculan su viaje con el tráfico de armas no son aún del todo claras; lo cierto es que el pintor permanece en Chile seis meses, residiendo principalmente en la ciudad de Valparaíso.

Valparaíso era, hasta antes de la apertura del Canal de Panamá, una de las ciudades más atractivas del litoral pacífico y sin duda la ciudad más cosmopolita de Chile en aquel entonces. Valparaíso contaba con una gran población extranjera en el siglo XIX, constituida por unos 7900 individuos: «En todas las calles se ven carteles de sastres, zapateros, talabarteros y posaderos ingleses; y la preponderancia del idioma inglés sobre todas las demás lenguas que se hablan en la calle, lo harían a uno creerse en una ciudad de la costa inglesa» (Graham, 1953, p. 37).

La presencia británica en Chile es anterior a la apertura política producida a partir de la independencia, a comienzos de siglo XIX, y estuvo principalmente dada por la piratería inglesa en las costas de Chile que se mantuvo muy activa durante todo el periodo colonial. A esto debemos sumar la mitificación de los mares del sur que se había hecho a partir de sucesos como los de Alexander Selkirk en la isla hoy llamada Robinson Crusoe. Posteriormente, la presencia de importantes científicos y naturalistas como Charles Darwin cimentarán una presencia bastante prolongada y permanente en nuestro país, pero especialmente en Valparaíso.



Figura 10: *Puerto de Valparaíso*, J. M. Whistler, 1866.



Figura 11: *La mañana después de la revolución*, J. M. Whistler, 1866.

Es en esta ciudad que Whistler entonces se encontrará con un ambiente bastante familiar en algunos aspectos. Sus contactos con la colonia inglesa fueron bastante activos, tanto así que se afirma que algunos de sus principales cuadros los habría pintado desde la misma ventana del Club Inglés de la ciudad.

Valparaíso formaba parte de los considerados lugares exóticos para el mundo europeo, como lo demuestra su aparición en innumerables obras literarias de la época: «Unas semanas después, el comodoro se hizo a la vela en su inexpugnable embarcación hacia Valparaíso» (Melville, 2010, p. 297). Esta ciudad resultaba ser un buen lugar y un tema apropiado porque aquí el pintor estaba de alguna manera aislado. Este viaje era un motivo para alejarse de lo habitual y conseguir la distancia necesaria que transforma lo ordinario en extraordinario y exótico. No solo la tela

pictórica está alejada de todo contenido narrativo: Whistler mismo está alejado de su entorno habitual. El viaje aquí opera como una manera de descolocarse, de salirse del marco, de romper con la narrativa habitual, acción necesaria para observar otras cosas. En Valparaíso, el pintor pudo finalmente hacer aparecer en sus cuadros algo que había estado retratando, pero que de alguna manera no se hacía aún completamente explícito: la presencia de la ausencia<sup>5</sup>.



Figura 12: *Crepúsculo en rosa y verde, Valparaíso*, J. M. Whistler, 1866.

Whistler, finalmente en Valparaíso, estaba tan aislado como los sujetos que acostumbraba retratar. En todos sus cuadros, sus personajes aparecían como ausentes, ya sea porque estaban solos, permanecían solitarios, no

---

<sup>5</sup> Whistler realizó un total de cinco obras sobre Valparaíso, dos de las cuales se habrían perdido en el naufragio de la embarcación que las transportaba.

se miraban entre ellos y, cuando miraban al espectador, parecía que sus miradas iban más a allá de ellos mismos, hacia una zona imaginaria que sin duda no se encontraba dentro del espacio pictórico retratado.

Así Whistler, desde su pequeña Inglaterra en el Club Inglés de Valparaíso retrataba un mundo desconocido que bien podría ser cualquier otro —a condición de estar «lejos».

La vida de Whistler era de alguna forma el testimonio mismo de dicha ausencia: no estaba ni en América, ni en París, ni en Londres, siendo al mismo tiempo un ciudadano de muchas partes. El orientalismo le resulta funcional a Whistler porque ante todo su estrategia es la de fingir presencias a partir de ausencias. El orientalismo toma elementos prestados de un lugar lejano, ausente físicamente, para traerlo a una presencia pictórica mediante estos elementos; opera mediante la sugestión, a partir de un fragmento y, aprovechándose de la falta de un contexto mayor, lo inventa, lo recrea ficcionalmente no como realmente «es» —su verosimilitud es lo que menos importa—, sino como quiere que «sea». Esto le permite convertirse en un verdadero espejo de las ansiedades, incertidumbres, temores, deseos inconscientes, etc., que no tienen cabida en la vida real, pero a los que es posible darles una realidad propia en la tela que los está retratando —es una suerte de lavado de imagen—. Este orientalismo de los objetos no es sino una domesticación del Oriente, puesto que, al reducir su presencia a unos pocos objetos manipulables, se lo está despojando de aquellas cualidades que podrían ser consideradas peligrosas.

Por otra parte, dicha ausencia también será anhelada por el pintor en los planos personal y profesional. La ausencia de todo referente histórico, geográfico y narrativo será lo que finalmente le permitirá convertir el cuadro en una pura composición pictórica, en donde ya no son ni siquiera los personajes los que representan esa ausencia, sino que es el cuadro mismo la representación de la pura ausencia.

Dicha ausencia era sentida como una esencia, despojada de la presencia del hombre (pura objetividad desarraigada de la presencia humana, búsqueda que finalmente conseguirán las vanguardias). De este

modo, solo cuando el arte pudo evacuar al hombre como objeto, pudo cambiar, transformarse y liberarse de la carga simbólica que traía desde el nacimiento del humanismo en Grecia. El nuevo sujeto que al parecer es el «arte puro» es quien desplaza finalmente al hombre de su lugar. Por esto mismo, lo «obsceno» en los cuadros de Whistler no eran los sujetos, sino cómo ellos eran representados: como «sujetos ausentes». Esta suerte de deshumanización ya aparecía en sus miradas, pues eran ellos los últimos elementos de la presencia humana en la obra, adquiriendo esa cualidad simbólica y casi fantasmal, pues ya realmente no estaban allí. El siguiente paso, sacarlos del cuadro, no costó demasiado en un ambiente propicio para ello, especialmente estando en un lugar en los márgenes del mundo, en donde dicha ausencia era una presencia real.



Figura 13: *Sinfonía en gris y verde, el océano*, J. M. Whistler, 1866-1872.



Así, Valparaíso fue solo la justificación para salirse del marco habitual en busca de esa ausencia que primero fue pintada y luego materializada. Lo que se hace patente en un lugar lejano es el paisaje en sí, pleno pero vacío a la vez, porque está desligado de todo contenido simbólico con el que miramos los lugares habituales, está desprovisto de prejuicios, es una mirada llana, todo es visto por primera vez, es un vacío completamente dispuesto a ser llenado, no viene ya preconfigurado por nuestros prejuicios y preconceptos, o bien muy tenuemente cargado. Es el lienzo vaciado en plenitud: no es la madre, no es la casa, no es el paisaje familiar habitual. En cambio, es el medio perfecto, perfectamente vaciado de todo para plasmar en aquel el juego pictórico que se desee. Ninguna atadura, ninguna memoria ensombrece el libre juego de colores sobre la tela.

Lo que le importaba a Whistler era retratar esa ausencia. El Japón y Valparaíso fueron solo para Whistler sujetos ocasionales para llegar a representar dicha ausencia. En el primer caso, evoca al Japón para denotar su lejanía y ausencia; en el segundo, invoca esa lejanía para finalmente plasmar esa ausencia que venía anhelando: «La ambigüedad de la zona de demarcación entre el interior y el exterior, a menudo sugerida por el ‘vacío’ y revelada por la ausencia misma de un criterio de distinción, constituye a nuestro juicio una de las problemáticas centrales de la cultura japonesa» (Shigemi, 1983, p. 34).

El japonismo le aportó a Whistler esa sutil ambigüedad entre la interioridad y la exterioridad que caracteriza al arte y la arquitectura japonesa. Valparaíso le permitió al pintor una apertura hacia un nuevo espacio vacío. Interioridad y exterioridad le permitieron corporeizar, construir esa ausencia que permitió la liberación total de los contenidos simbólicos del cuadro y alcanzar así la tan anhelada meta de «el arte por el arte»: «La unidad decorativa estuvo acentuada por la significación de los ritmos y armonías del color, la línea, el patrón y la forma» (Forgione, 1999, p. 495). Ahora no son ni los sujetos ni el tema lo que importe, solo los colores, tonos y armonías intrínsecos a la técnica pictórica. La pintura se convierte así en un ejercicio puramente hermenéutico:

El arte debe ser independiente de todas las frugalidades —debiera permanecer aislado y dirigirse al sentido artístico del ojo y del oído, sin confundirse con emociones enteramente ajenas a él como la devoción, la compasión, el amor, el patriotismo, y otras emociones similares. Todo esto no tiene porque preocuparle al arte, y es por esto que insisto en llamar a mis obras «composiciones» y «armonías» (McNeill Whistler, 1922, s/p).

En conclusión, observamos que el japonismo en Whistler fue crucial para experimentar una nueva manera de explorar el espacio pictórico y hacer aparecer la ausencia mediante el cambio del horizonte pictórico. En este juego, el papel de la mujer como sujeto plástico logró ser un excelente vehículo para transmitir y comunicar la ausencia dentro del cuadro. El viaje fue la herramienta que facilitará la abertura final para poder corporeizar dicho vacío en todo su esplendor. El japonismo pictórico con el que Whistler trae la ausencia a presencia constituye una apertura determinante hacia las tendencias abstraccionistas que más tarde caracterizarán el arte y la arquitectura del siglo XX: «Los historiadores del arte dan crédito al juicio de Klaus Berger para quien el japonismo representó un vuelco de proporciones copernicanas, indicando el final del ilusionismo europeo y el inicio de lo moderno» (Hokenson, 1999, p. 18).

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Trapp, Frank (1964). A Rearrangement in Black and White: Whistler's Mother. *Art Journal*, 23(3), 204-207.
- Baudelaire, Charles (1852). *El pintor de la vida moderna*. Disponible en: <<http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>>.
- Forgione, Nancy (1999). The Shadow Only: Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century. *The Art Bulletin*, 81(3), 490-512.

- Graham, María (1953). *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Jackson, Anna (1992). Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture. *Journal of Design History*, 5(4), 245-256.
- Hokenson, Jan (1999). Proust's «japonisme»: Contrastive Aesthetics. *Modern Language Studies*, 29(1), 17-37.
- McNeil Whistler, James (1922). *The Art of Making Enemies*. London & Tornbridge: The Whitefriars Press.
- Melville, Herman (2010). *Moby Dick*. Almería: Pérdidas.
- Neret, Gilles (2002). *Delacroix*. Munich: Taschen.
- Said, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- Sandberg, John (1964). Japonisme and Whistler. *The Burlington Magazine*, 106(740), 500-505-507.
- Segalen, Víctor (1989). *Ensayo sobre el Exotismo. Una estética de lo diverso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shigemi, Inaga (1983). La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 29-45.
- Tanaka, Hidemichi (2001). Cézanne and Japonisme. *Artibus et Historiae*, 22(44), 201-220.
- Teukolsky, Rachel (2009). White Girls: Avant-Gardism and Advertising after 1860. *Victorian Studies*, 51(3), 422-437.
- Van Hook, Bailey (1990). Decorative Images of American Women: The Aristocratic Aesthetic of the Late Nineteenth Century. *Smithsonian Studies in American Art*, 4(1), 44-69.
- Weintraub, Stanley (2001). *Whistler. A Biography*. Boston: Da Capo Express.