



Oriente como discurso en el discurso de Occidente

Dr. Ismail El-Outmani

Universidad Mohamed V, Rabat

"No artist of any art has
his meaning alone"
T.S. Eliot (*Critical Essays*)

El objeto del presente trabajo consiste en efectuar una serie de reflexiones sobre el discurso que caracteriza la relación entre Oriente y Occidente, especialmente en el ámbito artístico. De esta relación se han echo eco múltiples disciplinas, desde la historiografía y la antropología hasta la sociología y la crítica literaria pasando por la psicología, la filosofía y los estudios culturales. La realidad histórica hace que todo discurso teórico, metateórico o analítico sobre la inter-reacción entre Oriente y Occidente sea al fin y al cabo un ejercicio ideológico o, si se prefiere, político. Y apolítico no va a ser mi discurso en esta contribución, que iniciaré con algunas consideraciones reflexivas sobre ciertos conceptos que son tan presentes como distorsionados en este género de discusiones.

"Discurso" como concepto crítico y nomenclatural se ha visto en los últimos años deconstruido y redefinido al considerarse reductiva la tradicional definición de los lingüistas según la cual "Discurso" es un conjunto coherente de hechos lingüísticos organizados por una entidad enunciativa [1]. "Discurso" en su nueva proyección ha sido uno de los temas centrales tratados en Occidente por eminentes estudiosos de las humanidades de la era postestructuralista, como M. Foucault, J. Derrida y Edward W. Said. En opinión de Foucault, el discurso en su expresión textual oculta algo, y sólo se puede llegar a revelar y compartir lo ocultado e invisible del texto partiendo de la idea de que el texto forma parte de una red de poder (le pouvoir) cuya discursividad esconde en manera casi siempre deliberada el poder yacente debajo del texto y del conocimiento (le savoir). Derrida por su parte adopta un vocabulario prevalentemente ahistórico al hablar de la "disimulación" del discurso, utilizando conceptos propios de lo que E. Said ha llamado "negative theology" (teología negativa), conceptos tales "dissémination," "pharmakos," "trace," o "marque," [2].

Foucault y Derrida se plantearon desafiar las definiciones y los códigos culturales predominantes, Derrida desde su obsesión en contra del "logocentrismo" de la cultura occidental y Foucault desde su rechazo a las instituciones y el discurso "oficial" que las sostiene. Así se inició una agresiva campaña de desdefinición basada en la antireferencialidad cuyos resultados revelan a dos pensadores que practican una crítica desorientadora, alusiva y, en el caso de Derrida, hasta oscurantista. Pero más relevante en el presente contexto es señalar que tanto Foucault como Derrida, y la crítica cultural occidental en general, proponen y promueven un discurso occidentalista.

Occidente en la definición de Samuel P. Huntington lo forman ocho elementos: 1) el legado clásico, 2) la cristiandad occidental, 3) las lenguas europeas, 4) la separación de las autoridades espiritual y temporal, 5) el reino de la ley, 6) pluralismo social y sociedad civil, 7) las instituciones representativas, y finalmente 8) el individualismo [3]. Hablando de Huntington, es preciso advertir que este eminente profesor de Harvard defiende habitualmente tesis hostiles a Oriente [4] al tiempo que aboga por su occidentalización. Pero lo que me interesa subrayar, desde luego, es el hecho de que Occidente hoy, bajo el pretendido "nuevo orden mundial" y los mandos de EE.UU., está adoptando para con Oriente el discurso más sofisticado de su historia. Por una parte, tenemos el Cocacolonismo: modos de vestir, los menús de Macdonalds, la música, el cine hollywoodiano etc, y por la otra, la desinformación: dos potentes dimensiones de este discurso de dominio, que viene a sustituir al viejo discurso de la conquista, la cual sigue siendo una opción válida para 'enfaticar' el nuevo discurso.

Decir "Oriente" evocaba en Occidente sobre todo en los siglos XVIII y XIX de un lado un espacio de fantasía, exotismo y erotismo y del otro un colectivo perezoso, impostor e irracional. En el léxico geográfico, Oriente es aquella parte del mundo que está situada al este de Europa y que se llama Asia, más concretamente Asia oriental, conocida también como Extremo Oriente [5]. Históricamente hablando, Oriente estuvo siempre vinculado al comercio y al imperio, y filosóficamente asociado a ideas y ritos exóticos. Pero desde la publicación en 1978 del libro de E. Said entitulado *Orientalismo*, el concepto ha sido objeto de una particular atención en Occidente.

Said —que, siguiendo a Foucault, relaciona el discurso con el poder en su tesis de trabajo, pero que a diferencia de Foucault y Derrida asume una posición políticamente historicista— deconstruyó "Oriente" para poder reconstruir el discurso que acerca de él han producido generaciones de artistas, viajeros, políticos, misionarios, académicos y autores occidentales. Tal discurso es conocido hoy con el nombre de "Orientalismo". Convencido de que todo discurso conlleva poder y estimula oposición (porque no es fijo y responde a las circunstancias de su tiempo) Said señalaba que Oriente es, desde una óptica histórico-cultural, un producto de la fantasía occidental que ha mistificado lo oriental; mientras que "Orientalismo" ha sido ideológicamente hablando un mecanismo muy eficaz en manos del imperialismo occidental.

Acostumbrados a orientar el discurso sobre Oriente según los gustos estéticos propios y las exigencias políticas de sus gobiernos, los intelectuales occidentales no han ocultado su nerviosismo y su profundo malestar ante lo expuesto en el polémico libro por Said, que es, conviene recordarlo, un intelectual de sustrato oriental (palestino). No es por ninguna coincidencia tampoco que los que más agresivos se mostraron atacando a Said han sido académicos occidentales que ganan su pan enseñando y publicando sobre Oriente, como Bernard Lewis y Ernst Gellner entre otros [6].

Si en *Orientalismo* Said exponía la ideología pro-imperialista de orientalistas franceses e ingleses de los siglos XVIII y XIX, en *Culture and Imperialism* lo que hace Said es desvelar los siniestros aspectos orientalistas que caracterizan algunas obras maestras de la literatura y el arte occidentales, como las novelas *Heart of Darkness* de J. Conrad o *Mansfield Park* de Jane Austen, o la ópera *Aida* de G. Verdi. En pocas palabras, la tesis de este libro consiste en demostrar que la cultura occidental de los últimos dos siglos fue condicionada esencialmente por el imperialismo.

En la actualidad, Oriente, fuera del uso común, viene a significar y abarcar todo lo que no pertenece genética y genéricamente a Occidente. La hegemonía política de Occidente presupone la hegemonía de su cultura. En mi concepción propia, Oriente significa lo "otro" o el "otro"; una "otredad" que reúne aquellas culturas y pueblos que no pertenecen a la llamada Civilización Occidental. Así, se habla en Occidente de civilización y de literatura, de arte y de música, etc, como productos intrínsecos e inherentemente occidentales, pero al mudar estos conceptos a otras culturas se les asigna una etiqueta implicando la subordinación y la inferioridad, o el anacronismo, de aquellas culturas. Así se dice por ejemplo: la civilización china, la civilización musulmana, la literatura africana, la literatura chicana, el arte hindú, el arte japonés, la música oriental, etc. En el contexto político-económico mundial, existen sin embargo unas expresiones muy mediatizadas y tan monopolizadas por el discurso occidental que difícilmente se dejarían emprestar por otras culturas, expresiones como "Ayuda humanitaria", "desarrollo" o "tolerancia". Prestar ayuda humanitaria a las colonias de ayer, ayudarlas a desarrollarse, y aparentar un espíritu tolerante hacia los ex colonizados es la bula moderna que Occidente se ha inventado para cubrir su catastrófico legado imperialista y tratar de limpiarse la consciencia. En pocas

palabras, solo la civilización occidental es universal, las otras civilizaciones solo son aspirantes a serlo.

Un objeto de arte, al igual que el texto, contiene siempre un significado invisible. El espectador estetizante encuentra sentido en la superficie de un cuadro; el espectador politizante busca el sentido invisible del cuadro atravesándolo con la mirada. Es como decir que cada cuadro representa un cuadro solo pero dos artes: el arte expuesto, y por lo tanto visible, en la galería o el museo en forma de cuadro, y el arte invisible que trasciende las dimensiones actuales del mismo cuadro, y del propio museo o galería. La crítica hermenéutica del arte, que es indiscutiblemente la corriente más predominante, propone estos dos tipos de lectura: la estetizante (aestheticizing), que se usa mucho y la politicizante (politicizing) que está en desuso casi completo. La primera "presume que una obra de arte en general trasciende las condiciones sociales de su creación humana", mientras que la segunda "presupone que las obras de arte cuanto menos reflejan o pueden incluso ser determinadas por los intereses -político, cultural, económico u otro- de grupos sociales y clases específicos en momentos específicos de la coyuntura histórica" [7]. Por motivos que he venido señalando, los críticos occidentales suelen ser estetizantes en su lectura, permitiendo que la lectura politizante se convierta en una especialidad crítica oriental, tercermundista o postcolonial. En mi opinión, la lectura más idónea es la que se propone encuadrar el cuadro en sus contextos estético y político, o ideológico, porque como dice Mitchell: "para comprender el poder de las imágenes, tenemos que mirar a sus relaciones internas de dominio y resistencia, así como a sus relaciones externas con los espectadores y el mundo" [8].

¿Cómo Mirar un Cuadro?, de Susan Woodford, (de la colección: "Introducción a la Historia del Arte") es un manual diseñado para principiantes en el estudio de obras de arte. La colección, patrocinada por la prestigiosa Universidad de Cambridge y de imprescindible consulta para los estudiantes de arte, pretende para sí un carácter universal, por occidental. De echo, el texto y los cuadros reproducidos (con la excepción de dos: uno chino y otro persa) tratan exclusivamente del arte de la Europa occidental. Esta estrategia discursiva es muy común en Occidente y tiene como consecuencia inculcar en los estudiantes una base de conocimiento artístico (historia, definiciones, léxico, criterios, etc) básicamente occidental, que excluye a priori el "otro" arte. Semejantes realidades se dan en todos los campos de las humanidades. En la literatura, por ejemplo, el canon, el paradigma, la obra maestra, el genio son inevitablemente occidentales, y por consiguiente universales. El libro del eminente académico norteamericano Harold Bloom sobre el canon, por citar una obra destinada a influir en los lectores occidentales, confirma esta tesis. Entre las privilegiadas obras que según Bloom mejor representan el canon literario, escasísimas son orientales. Este juicio de valor se puede ampliar a toda la actividad literaria tanto teórica como crítica que se lleva a cabo en Occidente. A los que tratamos de literatura comparada nos llama la atención especialmente el hecho de que esta disciplina es temática y metodológicamente eurocentrica, lo que requiere una inmediata operación de 'descolonización' [9].

La exclusión del elemento oriental está estrechamente vinculada a una situación lingüística anómala. Tengo presente en este sentido 1) la propaganda semi-oficial alegando la imposibilidad de aprender idiomas como el Arabe, el Chino o el Swahili, por citar idiomas con una rica tradición literaria, sobre todo oral; 2) los clásicos prejuicios culturales a nivel popular sobre los hablantes de esos idiomas; 3) la ausencia de una voluntad firme por parte de los académicos para aprender idiomas no occidentales; y 4) la falta de una política educacional estatal que despierte un interés real y humano en el "otro" y lo "otro". Como consecuencia de esta situación, las culturas no occidentales se han visto privadas de su universalidad o carácter universal.

Cuando se trata de escribir, exponer, o explicar el discurso artístico colonial a los jóvenes y mayores en el viejo continente la gran mayoría de historiadores, críticos y organizadores de muestras suelen subrayar dos cosas: el valor estético y el interés histórico, y con ello ocultar la ideología de los cuadros orientalistas. Para ejemplificarlo, he escogido dos libros-catálogos que conciernen a pintores franceses, que son para muchos los mejores exponentes de la pintura orientalista. El primer libro-catálogo data de 1975 y se titula *L'Orient en question, 1825-1875*, y el otro de 1982 y lleva por título *Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880*.

En su introducción a *L'Orient en question*, Marielle Latour habla de Oriente como un espacio lejano y romántico que ella llama "ailleurs" o "Là-bas" y de los orientalistas como personas sensibles motivadas por el deseo de conocer una civilización diferente; algunos de los cuales, añade Latour en un estilo apologético, arriesgaban su propia vida para realizar ese deseo. La relación colonialismo-orientalismo la esquiva Latour con una retórica diplomática bien precisa: "Malgré le rôle -dice- joué par les guerres coloniales dans la découverte de l'Afrique du Nord, celles-ci restent étrangères a notre propos" (p.6). Los otros textos reunidos en *L'Orient en question* adoptan el mismo enfoque: se destacan el romanticismo de los artistas orientalistas, el realismo exótico de sus obras y las diferencias estéticas que los separan; pero ni una sola palabra sobre la dimensión política de este arte colonial. Una vez más, el espectador convencional ve manipulada su valoración de la pintura orientalista, en este caso francesa.

Menos diplomático es Donald Rosenthal, autor del segundo libro-catálogo, el cual sostiene que "la característica común del orientalismo del siglo XIX [en la pintura] fue su afán de crear un realismo documental [...] el florecimiento de la pintura orientalista... era estrechamente vinculado al apogeo de la expansión colonialista europea en el siglo XIX" [10]. Pero este vínculo no implica, según Rosenthal, que el arte y la literatura orientalistas contribuyeron de alguna forma a perpetuar la visión colonialista de Occidente, lo que le permite renunciar a discutir la carga ideológica de estos cuadros [11]. En otras palabras, Rosenthal, Latour y los otros utilizan las mismas estrategias que sus antecesores, perpetuando de esta forma el status quo del discurso artístico occidental.

Revaluación, que mencionaba Rosenthal hace poco, implica que hay evaluación previa. Pero ¿de quién es esa canonizada evaluación? Y ¿cuál es el "interés histórico" que impide que haya una revaluación de los usos políticos de las obras de arte? Una contralectura -admitiendo que evaluar un cuadro equivale a leer un cuadro-, una lectura alternativa, de ciertos cuadros orientalistas revelará y relevará la invisible falacia que estimula y sostiene la lectura eufemísticamente denominada estética y/o histórica que de la pintura orientalista se hace en Occidente. En Occidente, la interpretación de un cuadro desde la antigüedad hasta el siglo XVIII consistía generalmente en leer en el cuadro la "historia" o relato que éste había intentado convertir en imágenes [12]. En esta operación, el nombre del cuadro tenía para el 'espectador' la misma función que el título tiene para el lector de un relato o texto. Pero en la pintura orientalista, el título ha sido funcionalmente un elemento desorientador para el espectador occidental encuadrando el "horizonte de espera" (concepto de H.R. Jauss) de este último dentro de una estrategia orientada hacia la reafirmación de la imagen que Occidente, como justamente constata Said, "inventó" de Oriente.

Vamos a releer algunos cuadros de notables pintores orientalistas como Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y Henri Regnault (1843-1871) para ilustrar, y eventualmente poder apreciar, mejor la importancia de la dimensión ideológica en la lectura del discurso artístico orientalista. Antes, me gustaría señalar que la relectura de la pintura orientalista no tiene porqué ser tan ideologizada como la de Linda Nochlin que ata todas las pinceladas a la idea del

imperio [13], ni tan canónica como la del historiador del imperialismo John M. MacKenzie [14] que favorece los criterios de tipo estético y semi-histórico.

Delacroix en la apreciada serie *Summa Artis* sobre el arte (tomo XXXIV) es presentado al lector como un pintor que aborrecía el realismo en pintura, y entre cuyos cuadros se encuentran las obras maestras del romanticismo. Los autores del tomo comentan que, como pintor religioso, Delacroix es probablemente el mejor del siglo XIX francés (pp. 486-91). Lo que no encontramos es alguna referencia a la dimensión 'orientalista' en aquella pintura; lo que nos lleva a decir que los autores en cuestión han ocultado una importante parte de la verdad sobre este pintor francés.

El título "La Mort de Sardanapale" (1827-8) de Delacroix da a entender que el cuadro reproduce la última hora en la vida del soberano asirio Sardanápalo, el cual al prever su inminente derrota, ordenó que se destruyeran sus propiedades y sus mujeres. Sin embargo, analizando el cuadro llaman nuestra atención sobre todo dos cosas: 1) la sustitución de la sensación de angustia que debe tener un déspota a punto de morir por una actitud de indiferencia y distanciamiento, y 2) las mujeres por destruir posan eróticamente o reposan resignadas ante sus asesinos en vez de huir o resistir.

Resultado de una simbiosis de miedo machista, fantasía esotérica y violencia orientalista, "La Mort de Sardanapale" ilustra la psique de un pintor obsesionado por un erotismo sádico y una ideología posesivamente romántica conviviendo trágicamente en un escenario oriental lujoso y opulento para expresar, en palabras de Linda Nochlin, el dominio de Oriente por el hombre occidental [15]. La temática del cuadro se ajusta probablemente al contexto histórico, pero la muerte anunciada en el título no se constituye o manifiesta como tal en el cuadro. El exotismo de Delacroix se sobrepone a la muerte de Sardanápalo.

Gérôme no se desvía mucho de la línea trazada por Delacroix aunque acude a una técnica distinta, naturalista, que proyecta un aire de racionalidad en sus cuadros. El fotorealismo de "Le Garde du Sérail" (1859) o "Le Marché d'esclaves" (sin fecha) ejemplifica óptimamente esta técnica. El guardia del serrallo en el primer cuadro encarna, por su color negro, su congelada actitud agresiva y el arma de fuego que lleva, el carácter violento y poco sensual de aquella gente, así como el secretismo que se atribuye a su mundo. Gérôme parece insinuar que ésta es una situación "objetivamente" provocadora, que legitima la necesidad de desafiar al guardia, derrotarle, y hacerse con la llave y la protección de las mujeres encerradas. La escena en algún sentido libera el reprimido deseo del varón europeo de ser un héroe romántico en su propia fantasía.

"Le Marché d'esclaves" por su parte recrea con parecido empirismo otra faceta de la vida cotidiana oriental, como es el comercio en esclavos. Cuatro hombres negocian la suerte de una esclava. La desnudez de esta última, que no está justificada ni histórica ni estéticamente, es desde una óptica orientalista una pincelada que refuerza el doble mensaje del cuadro, es decir: 1) que los varones orientales tienen un poder absoluto sobre las mujeres, y 2) que los occidentales, hombres superiores a sus homólogos orientales bajo todos los aspectos, tienen el derecho absoluto de dominar a estos últimos. El trasfondo de "Le marché d'esclaves", viene a dramatizar esta imagen reproduciendo una oscura estructura de pathos, una estructura típicamente oriental con hombres dominantes y mujeres sumisas, rebajadas al nivel de los perros callejeros. El discurso de Gérôme como individuo intelectual burgués que visiblemente condena el comercio en seres humanos alimenta invisiblemente la colectiva imagen construida en Europa, consciente y subconscientemente, sobre el oriental. Ello se caracteriza temáticamente en la pintura orientalista por el pintoresco contraste que se crea a menudo entre mujeres bellas y blancas pero tristes y hombres satisfechos pero negros y malos. Tal discurso implica que el occidental es el único

capaz de destruir la patética estructura, haciendo uso de la fuerza si fuera necesario, para devolver la felicidad a las bellas infelices y castigar a los malos felices.

"Exécution sans jugement sous les rois maures" fue pintado por Henri Regnault en 1870. El título de este cuadro es muy sugestivo: los moros, musulmanes, u orientales matan sin más. Y para dar una dimensión histórica, y por consiguiente más credibilidad a esta "verdad", Regnault sitúa la ejecución en una referencialidad medieval tan famosa como distante, lo que lleva al espectador occidental a pensar que la ejecución arbitraria, la violencia y la mentalidad autoritaria tienen una larga tradición en Oriente. La ejecución por guillotina por el contrario no fue nunca, como señala certeramente Linda Nochlin, un tema en sí para los pintores europeos, porque era considerada como una medida racional necesaria para imponer la ley. "Exécution sans jugement..." coloca al espectador ideal abajo, al pie de las escaleras, para que esté lejos del temible ejecutor y al mismo tiempo cerca, muy cerca de la víctima, del cuerpo decapitado, y de la sangre que corre. Psicológicamente hablando, es una posición desde la cual se puede sentir vivamente el escalofrío y simpatizar con la víctima, pero sobre todo desde la cual se puede condenar la ejecución sin temer al impetuoso protagonista. Aquí también, el trasfondo difícilmente podría ser atribuido a un factor estético. Visto que los bellos diseños que encuadran la ejecución suelen ser identificados en Occidente con el arte islámico, no podemos descartar que la función de ese trasfondo consiste en evocar esa identificación y contextualmente asociar al Islam y a los musulmanes con la violencia y la agresividad.

El supuestamente apolítico realismo documental que estudiosos como el citado John M. MacKenzie quieren ver en la pintura orientalista es pues falso. Lo observamos en otro cuadro de Gérôme, me refiero a "El encantador de serpientes" (ca 1860), que documenta en términos inconfundibles la ideología colonialista en el siglo pasado. Además del tramposo título, es importante detenerse también ante el imponente decoro que adorna los muros. La caligrafía, el texto que cubre los muros tiene un aire de autenticidad absoluta, autenticidad que garantiza a la escena oriental una veracidad igualmente absoluta. Gérôme llevó este autenticismo tan lejos que su pintura llega a constituir un caso de arte sin arte.

Consciente tal vez del poder que tiene esta técnica para convencer al espectador (occidental) de la autenticidad de lo que ve, Gérôme se dispuso a trivializar el legado artístico islámico creando una situación culturalmente mesquina y socialmente patética. El texto coránico, que es el texto más puro y noble, además de paradigmático por excelencia, para los musulmanes, viene utilizado para una escena mundana y trivial. El desnudo del niño tiene al parecer la misma función discursiva que el de la esclava en el cuadro anterior, y que no es el de reproducir inocentemente la realidad. Situando al niño, símbolo hasta los catorce o quince años de la inocencia humana en el Islam, con los genitales hacia el texto coránico, tiene como efecto la profanación y trivialización de un discurso religioso y noble para los musulmanes. El hecho de posicionar, desde la óptica contraria, al niño con el "trasero" hacia el espectador no es por nada menos significativo. Es una escena que podía alimentar la fantasía líbido-pedófila del europeo en el siglo pasado, y condenar al hombre oriental simultáneamente. Una descodificación de otros signos y contrastes semiótico-culturales como la serpiente, el flautista y los espectadores debería reforzar esta lectura del cuadro.

Reconocer que, a diferencia de los orientalismos inglés y francés, el orientalismo español, que algunos llaman "africanismo", no fue impulsado por una estudiada filosofía política de carácter imperialista, no significa que España estaba desprovista de apetencias expansionistas (particularmente en Marruecos), o que los exploradores, militares y aventureros que se instalaron en el país norteafricano mantenían una actitud éticamente correcta hacia los llamados "indígenas." En cualquier caso, destacar del orientalismo español, como hace el historiador Victor Morales Lezcano

[16], únicamente la proyección cultural, reflejada esencialmente en las letras y las artes, nos conducirá por la peligrosa vía de la simplificación, cuando no de la negación, de la dimensión ideológica del orientalismo español. Sobre todo sabiendo que estas manifestaciones culturales producto del "africanismo marroquista" (término de Morales Lezcano) han contribuido considerablemente a forjar los recursos retóricos que hallamos, aunque bajo formas más depuradas y secularizadas, en el discurso español sobre Marruecos y el resto de los países islámicos.

Los casos, unos años ha, del catedrático de la Complutense Guillermo Quintana que calificaba a los orientales de "torpes" y el Islam de "religión violenta entre sí" [17] y de J.A. Gómez Marín que escribía en el *Diario 16* que la civilización musulmana constituye para Occidente un "gravísimo riesgo civilizatorio" cuyas prácticas sociales "es preciso incluir en el ámbito de la barbarie y el atraso histórico" [18], son dos ejemplos caseros y sin depurar de este fenómeno [19]. Como lo es estos días el caso del arabista Serafín Fanjúl, catedrático de la Autónoma (UAM) y reconocido conocedor del mundo árabe/ musulmán (Oriente), que un día sí y otro también hace apología de la superioridad de Occidente, a expensas de la España andalusí y su legado, del Islam y los musulmanes, contra los cuales arremete en sus declaraciones y escritos, sin ningún razonamiento racional o académico, manifestando una peligrosa actitud, abierta e ideológicamente orientalista [20].

Atraso, que presupone la superioridad intelectual del visitante que lo constata y requerirá eventualmente su intervención política o militar, es un argumento fundamental en la retórica colonial. Progreso, por su parte, es el pretexto geopolítico que el aparato colonial alega para justificar la propia intervención militar. Es suficiente repasar algunas obras artísticas y ensayísticas para notar cómo se articula este lenguaje (verbal y no verbal) orientalista en el discurso español.

Las siguientes palabras de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) — para algunos el mejor narrador español del siglo XIX— que sustraigo de su *Diario de un testigo de la guerra de África*, además de reflejar una mentalidad arrogante, muestran cómo un sólo individuo se pone, a decidir, aunque luego no llegue a cumplirse su deseo, por un entero pueblo el destino de éste:

"Quiero que en futuros tiempos, cuando este país [Marruecos] despierte de su mortal letargo; cuando entre la comunión de los pueblos; cuando aprecie y ame ya todo lo que hoy aborrece o desconoce; cuando sea, en fin, una nación culta, civilizada, cristiana, amiga de la Humanidad, se diga por la raza que lo habite que en el año de 1860 pasó por aquí [se refiere a Tetuán] un Ejército de Españoles".

Para inmortalizar las campañas militares españolas en Tetuán (ciudad situada al noroeste de Marruecos) de las que habla Alarcón se designó a Mariano Fortuny y Marsal como cronista gráfico de la guerra encargado de acompañar a las tropas. Sin embargo, en los libros de historia del arte, Fortuny figura como un pintor-grabador de educación artística barcelonesa cuya estancia en Marruecos decidió en gran parte la dirección de su arte. Sus tablas, lienzos, acuarelas, aguafuertes y grabados de temática oriental (zocos, callejas, tipos, oficios, etc) que marcan la cima de su expresión artística son leídos y celebrados en la mejor tradición estetizante [21]. La siguiente descripción sintética del 'africanismo' de Fortuny por parte de Enrique Lafuente Ferrari enfoca eficazmente la problemática aquí aludida:

"[Fortuny] halla en Africa esplendidos motivos de lo que el busca: luz deslumbradora, orgia de color, asuntos pintorescos que el fogoso dibujante y prodigioso acuarelista va registrando como documentación para obras futuras. Como a Delacroix, este próximo Oriente le ha conquistado: el esplendor exótico del mundo musulmán, los zocos, los

tipos, los caballos, los pintorescos atractivos de una vida remota y llena de color aparecieran [...] una y otra vez en su obra" [22].

O sea, no se menciona en absoluto la ideología que inspiraba (o motivaba) el arte de Fortuny. Si bien es cierto que Fortuny no llegó a terminar el cuadro que había de representar la "Expugnación del campamento marroquí [en Tetuán] el 4 de febrero de 1960" (acontecimiento al que se refería Alarcón más arriba) y por consiguiente no podemos hacer más que leer en su intención de hacerlo su adherencia a priori (pues estaba dispuesto a pintar el cuadro en cuestión) a la ideología colonial, sí contamos con numerosas obras consumadas, tales "Familia marroquí", "El Árabe velando el cuerpo de su amigo", "Cabileño muerto" o "Tánger", que llevan el sello pintoresco típico de la fantasía orientalista: un mundo ajeno que implica expansionismo territorial, un espacio soñado hospedando formas de vida exótica, pero por encima de todo está el "otro" oriental que sirve de referencia para la reafirmación del "yo" occidental. Siguiendo una curiosa estrategia orientalista, el artista recurre a la autoexclusión para reafirmar su superioridad al "oriental" acentuando de esa manera la distancia entre el occidental que observa y el oriental objeto de observación [23]. Lo que explica que uno no encuentra nunca un rostro occidental, una presencia europea en los cuadros de pintores como Fortuny.

El resto de artistas que componen la escuela orientalista española, entre los cuales se encuentran Olegario Junyent, Sorolla, Mariano Bertuchi, Cruz Herrera y Gabriel Morcilla continuarían en esa línea, produciendo un arte reductivo, que reduce a los marroquíes a tipos generales cuya estereotipada conducta no deja espacio para las individualidades. Desde un punto de vista histórico-crítico, la situación urge revisitar este género de obras artísticas para reconstruir su sentido y sus valores. Para ello es absolutamente necesaria la disposición de profesores, historiadores y críticos de arte, galeristas y curadores de muestras para crear un horizonte epistémico y metódico destinado a descolonizar la cultura a partir del respeto al "otro" [24].

La retórica verbal de los viajeros españoles que visitaron Marruecos, como ya hemos podido comprobar con Alarcón, es menos metafórica o elusiva que la utilizada por los pintores, aunque en la práctica las dos son variaciones de una y la misma retórica de la dominación. A partir de la primera guerra de Africa en 1959-60, florece en España la producción bibliográfica sobre Marruecos, gracias sobre todo a los escritos de militares [25]. Los casos de viajeros como José María de Murga (1827-1876) o Cristóbal Benítez que se trasladaron a Marruecos impulsados por el gusto de la aventura y la búsqueda de lo exótico son muy aislados [26]. Pero no por ello debemos interpretar la motivación de estos viajeros y sus escritos en una clave puramente anecdótica (la destinación escogida y las observaciones producidas en sus escritos reflejan una mentalidad colonial), pues el lenguaje en que escriben sobre Marruecos y los marroquíes nos revela una mentalidad básicamente eurocentrista.

Los militares, con sus ideales patrióticos y su obsesión con el detalle y la geografía, son con toda probabilidad los que más contribuyeron al proceso de la colonización de Marruecos. Destacan entre ellos el comandante de artillería Joaquín Gatell y Folch (1826-1879) que publicó sus primeros textos en 1862, el coronel de artillería Teodoro Bermúdez Reina, autor de Geografía militar de Marruecos, el oficial de ingenieros Julio Cervera Baviera que escribió su propia Geografía militar de Marruecos y el coronel médico Francisco Triviño Valdívía, autor de Del Marruecos español. Por su parte, los "científicos" españoles —más activos que los "arabistas" pero menos que sus homólogos franceses— entregaban al estado español información vital catalogada y clasificada acerca de los marroquíes que facilitaba el dominio de estos últimos. Me pregunto a este punto si la comunidad científica española relaciona alguna vez, cuando es el caso de hacerlo, a científicos como el naturalista Fernando Amor, o el etnógrafo Constantino Bernaldo de Quirós o el médico Felipe Ovílo y Canales con esta realidad histórica.

En general, una acción expansionista se beneficia de la palabra más que de la imagen para ocupar a un país o controlar a un pueblo. En este sentido, las palabras de Alarcón son menos sutiles y por lo tanto más eficaces que los cuadros de Fortuny. También con la palabra se implicaron en la acción expansionista española periodistas menos literarios que Alarcón, corresponsales de guerra que se dedicaban a informar y desinformar a los españoles desde opciones ideológicas imperialistas [27].

Más de un siglo después, regresamos a la misma zona geográfica de Marruecos para visitar a Paul Bowles en Tánger. Bowles (1910-1999) se trasladó desde Nueva York, su ciudad natal, a Tánger en 1947 y en esta ciudad vivió hasta su muerte. Personaje excéntrico y recluso, Bowles era conocido entre sus seguidores como compositor musical y escritor, pero muchos le han descubierto gracias a la película de Bernardo Bertolucci "The Sheltering Sky" (El cielo protector) basada en su primera novela (publicada en 1949) que lleva el mismo título. Como observador de P. Bowles, de sus escritos y de reportajes (televisivos) sobre él, tengo la impresión de que a este personaje semipúblico, cuya experiencia de ciudadano occidental residente en Oriente es única, lo considera la **intelligentsia** occidental en cierto modo como un experimento, como una especie de espejo que refleja el contacto civil y civilizatorio entre Oriente y Occidente en lo que a modos de vivir y producir cultura se refiere. Se trata de una visión ahistórica que hace de Bowles una clase de místico secular ideológicamente benigno en la tierra de Alá. Pero resistirá este retrato de Bowles a una lectura más o menos desmitificadora? Para comprobarlo, exploraré brevemente algunas representaciones de la alteridad construidas por Bowles para identificar a Marruecos y a los marroquíes.

The Spider's House (1955) es probablemente la obra más "política" de Bowles. Si bien no se trata de una fórmula absoluta, pero intentar en el contexto de las relaciones Oriente / Occidente separar discurso artístico y política es, como sabemos, una forma clásica de hacer política orientalista. En el caso de Bowles, se trata de una política "proteccionista" que trata de preservar la "magia" que él ha encontrado en un país como Marruecos. Los eventos de *The Spider's House* transcurren en el Marruecos de los primeros años cincuenta. La crisis histórica de estos años -particularmente los violentos incidentes del verano de 1954- cuando tienen lugar arrestos masivos, actos de represión y fusilamientos para apagar las protestas populares contra la presencia colonial francesa en Marruecos, sirve de contexto a la novela.

The Spider's House no oculta la hostilidad del protagonista Stenham, que es la máscara perfecta de Bowles, hacia las fuerzas de ocupación; pero es una hostilidad que afecta también a los nacionalistas que luchaban por la independencia de Marruecos. Como lectores, nos percatamos pronto de que lo que le interesa a Bowles no es ni condenar al agresor occidental ni solidarizarse con las víctimas de la agresión. Su profunda indignación, típica por lo demás en los estetas orientalistas, emana más bien de su temor de que Marruecos vaya a dejar de ser el espacio exótico y primitivo que es en la fantasía de Bowles. Dice el narrador en la novela:

"If, for instance, he [Stenham] deplored the violence [...] it obviously was not because he felt pity for the victims [...], but because he knew that each sanguinary incident, by awakening the political consciousness of the survivors, brought the moribund culture nearer to its end." (p.218)

"Si el [Stenham] por ejemplo deploraba la violencia [...] no era, evidentemente, porque sentía piedad por las víctimas (...), sino porque cada uno de esos eventos sangrientos, al despertar la conciencia de los supervivientes, llevaba a la cultura moribunda hacia su fin."

El mismo Stenham sostiene que "las personas pueden ser sustituidas, pero las obras de arte no". ("People can be replaced, but not works of art". (p.219)

No concuerdo con Viviane Michel [28] al interpretar la actitud cínicamente egoísta de Stenham como un reflejo del pesimismo de Bowles. En realidad, la posición de este autor es más ideológica que filosófica, orientalista más que sintomático-personal, porque anda claramente a la búsqueda de firmes apoyaturas estético-exóticas. Lo demuestra su análisis de la situación política, su conclusión de que la lucha de los nacionalistas por la independencia no hace otro que generar caos y confusión, lo que perturba el status quo cuyo decoro gusta tanto a Stenham. Tampoco se salvarían el Status quo y el decoro con la independencia de Marruecos, porque, en opinión de Bowles, la modernización lo alteraría todo, y para siempre.

Oriente como espacio nunca atrajo a los occidentales por sus habitantes, sino por su decoro natural o "primitivo". Los llamados "indígenas" han sido siempre una incomodidad local, que ha llegado a tener una función muy precisa: la mujer, sin saberlo claramente, ha posado como objeto sexual, como una presencia erótica, y el hombre ha representado el modelo humano contrario al occidental. Silenciados los "indígenas", Oriente se parece a un desierto. Una de las expresiones favoritas de P. Bowles es "le baptême de la solitude", que da también título a uno de sus relatos de viajes. Bowles define esta sensación profunda que experimentó visitando el Sahara como el bautizo que recibe el visitante de manos de este espacio absoluto en su luminosidad y su silencio que es el desierto [29]. Bowles piensa que los occidentales, él incluido, escapan de Occidente porque quieren encontrar la nada, un espacio contrario a Nueva York por ejemplo. Y yo me pregunto: si el objetivo de esta gente es el de genuinamente mudar de la metrópolis a la nada, porqué optan por Tánger o el Sahara en vez del desierto de Nevada o Arizona, o el Gran Canyon? De todas formas, la frustración de Bowles de ver el exótico silencio interrumpido por la omnipresencia de los marroquíes la podemos descubrir leyendo su literatura (Diario, novelas -p.e. *The Sheltering Sky*-, cuentos, autobiografía): los hombres marroquíes son retratados como salvajes, criminales, machistas, ladrones, impostores, atrasados, perezosos y oportunistas. Las mujeres ellas son o prostitutas o brujas o inútiles.

Pero el peor orientalismo de todos es sin duda el orientalismo oriental. Me serviré del novelista y poeta francófono marroquí Tahar Ben Jelloun (premio Goncourt 1987), para ilustrar este punto. El tema principal que mueve la pluma de Ben Jelloun es el sexo. Debo dejar claro que yo no estoy de ninguna manera en contra de que se hable en Francés o en otra lengua occidental de la sexualidad en un contexto marroquí u oriental. Mi crítica está dirigida contra el uso orientalista de tradiciones y ritos para crear un mundo exótico e ideologizado. Con las misteriosas historias de los personajes "primitivos" que pululan sus novelas, Ben Jelloun no se propone, como sociólogo que es de formación, la eliminación de tabúes o la reeducación sexual de sus compatriotas. La escritura benjellouniana, que mimetiza mediocrementemente los textos de las 1001 noches en su versión Gallandiana, acaba transformando al individuo marroquí en un "salvaje noble": salvaje porque requiere ser civilizado y noble porque es patéticamente primitivo.

A mi modo de ver, novelas como *Harrouda* (1973), *La plus haute des solitudes* (1976), *Moha le fou*, *Moha le sage* (1978) [30], *L'enfant de sable* (1985), *La nuit sacrée* (1987) y *Les yeus baissés* (1991) deben pertenecer a la literatura francesa, no a la marroquí, a la occidental, no a la oriental. Sea como sea, yo no percibo, como hace Robert Elbaz, a Ben Jelloun como un escritor transgresivo [31]. Su obra novelística puede pretender inspirarse por la tradición cuentística popular marroquí y tratar de una temática aparentemente tabú en Marruecos, pero Ben Jelloun resulta ser un escritor que vive en Francia y escribe en Francés para un público francés. La verdadera transgresión ella se materializa cuando el transgresor se confronta al objeto de su transgresión sobre el terreno de lo transgredido. La considerable distancia física e intelectual que hay entre Ben Jelloun y el complejo universo cultural marroquí no permite que una semejante confrontación tenga lugar. Con lo cual el lector no

encontrará ninguna diferencia a nivel de discurso entre un escritor orientalista de origen francés y un oriental afrancesado como Ben Jelloun.

Atribuir actitudes culturales negativas al Islam, describir al hombre norteafricano, y africano en general, como una bestia sexualmente insaciable que hay que controlar por la fuerza, sustituir las tradiciones locales por un *modus vivendi* occidental, pretender liberar las mentes indígenas liberalizando su forma de pensar son algunas de las estrategias y clichés que el aparato de propaganda francés utilizaba en Norteáfrica. Es lo que reflejan, entre otras referencias, algunos escritos de F. Fanon, el cual, basándose sobre su experiencia de psiquiatra, quiso valorar de cerca el papel de la política sexual llevada a cabo por los franceses en Argelia [32].

Haciendo eco del discurso orientalista, Ben Jelloun utiliza el erotismo y el apetito sexual para enfatizar la autoridad del poder masculino sobre la desnudez femenina en un contexto de fantasía que alimenta la confusión entre folklore e Islam, entre conducta individual y paradigma etnográfico, entre el Marruecos inventado por la imaginación colonial y el Marruecos histórico. El de Ben Jelloun es en definitiva un discurso que garantiza al lector occidental una *jouissance* barthesiana digna de la mejor tradición neo-orientalista.

Quisiera terminar diciendo que soy consciente de que esta lectura de algunas manifestaciones del discurso orientalista es fragmentaria y por tanto no aspira a ser considerada una lectura definitiva. Siendo así, mi relectura no ha pretendido enfocar a Oriente como discurso en el discurso de Occidente para reducirlo o simplificarlo. Lo que sí he intentado hacer desde un punto de vista estrictamente humanista ha sido señalar ciertas "anomalías" en las presentes lecturas del discurso en cuestión mediante posibles interpretaciones alternativas. En realidad, lo ideal sería que todos los que trabajamos en Humanidades contribuyéramos en una relectura vasta e interdisciplinaria de las mismas para hacer que sean humanitarias en el sentido verdaderamente universal de la palabra.

Notas:

[1] Véase por ejemplo Timothy J. Reiss, 1982, pp. 9-27.

[2] Edward W. Said, 1978, pp. 673-714.

[3] "The West Unique, Not Universal" en *Foreign Affairs*, nov./dec. 1996, pp.30-33.

[4] Ibidem. La lectura del artículo de Gema Martín Muñoz (1997) (Vid. Bibl.) es relevante en este contexto y por lo tanto recomendable.

[5] *Encyclopaedia Britannica*.

[6] Vid. el epílogo que Said escribió para la nueva edición de *Orientalism* (1995), y la larga polémica que tuvo lugar entre Said y Gellner a través del TLS.

[7] Hayden White, 1973, p.290.

[8] W.J.T. Mitchell, 1994, p. 324.

- [9] Vid. "Una via all'uso mondiale della letteratura comparata: la decolonizzazione europea" de Armando Gnisci, 1996, pp. 265-274.
- [10] "The unifying characteristic of nineteenth-century Orientalism [en la pintura] was its attempt at documentary realism. [...] the flowering of Orientalist painting...was closely associated with the apogee of European colonialist expansion in the nineteenth century". Citado por L. Nochlin, 1991, pp.33-34.
- [11] "French Orientalist painting -escribe Rosenthal- will be discussed in terms of its aesthetic quality and historical interest, and no attempt will be made at a re-evaluation of its political uses." Citado por L. Nochlin, 1991, p.34.
- [12] Louis Marin, 1982, p.6.
- [13] Linda Nochlin, 1991.
- [14] John M. MacKenzie, 1995, especialmente pp.43-70.
- [15] Op cit.
- [16] V. Morales Lezcano, 1989.
- [17] El diario El País, 5 enero 1997. Vid. sobre el caso también El País, del 6,8,9,10 de enero, 1997.
- [18] Citado por M. Marín, 1996, p.114.
- [19] En su manual titulado: *El Islam y el mundo árabe. Guía didáctica para profesores y formadores* (1996), Gema Martín Muñoz expone los prejuicios, y errores -así como la falsa metodología adoptada- que caracterizan la información que profesores y enseñantes pasan a sus estudiantes en la fase pre-universitaria.
- [21] Se puede averiguar examinando su reciente *Andalus contra España*, entrando por su nombre en la Internet / Red o siguiendo sus comentarios en algunos diarios españoles.
- [21] Vid. por ejemplo, Historia del grabado en España, de Antonio G. Gallego (1990), pp.395-397.
- [22] En *Breve historia de la pintura española* (1953), pp. 493-494). Jacques Foucart por su parte calificaría a Fortuny en *L'Orient en question: 1825-1875*, (Vid. VV.AA. 1975, p.15) de "un bel orientaliste". Mientras que el pintor orientalista francés H. Regnault lo consideraba como "el maestro de todos". (Vid. *Breve historia de la pintura española*, E.L. Ferrari, op.cit., p.497).
- [23] L. Nochlin (1991), p.37.
- [24] El museo, el aula, la galería son medios fundamentales en la instrucción pública. A través del arte, la selección y catalogación de cuadros, interpretación, contextualización histórica, etc, los responsables pasan a los espectadores/ alumnos valores éticos, ideas políticas, un bagaje cultural que fluye e influye en la cultura de la nación. Este tema lo ha abordado Tony

Bennett en su reciente artículo: "Art and Theory. The politics of the Invisible" (Vid. Bibl.).

[25] M. Marín (1996) p. 96.

[26] Idem. pp.95-6.

[27] Sería interesante indagar sobre la "carga" ideológica de escritores tan famosos y venerados como Galdós o Isaac Muñoz. Su literatura, o parte de ella al menos, parece seguir la línea "orientalista" trazada por Alarcón.

[28] Vid. Bibl. (1996), p.195.

[29] *Too Far from Home. The Selected Writings of Paul Bowles* (1993), pp.571-581. Vid. Bibl. Bowles, Paul.

[30] Estas tres son las novelas que Mohamed Boughali analiza en su *Espaces d'écriture au Maroc* (1987), pp.123-142, para demostrar la que él llama la "impostura" de Ben Jelloun.

[31] Vid. su libro: *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif* (1996), pp.7-16.

[32] En *The Wretched of the Earth* (1961) y *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), Fanon teoriza sobre el colonialismo mediante una lectura analítica de sus estrategias, sus objetivos y sus consecuencias, y propone métodos para resistirle.

BIBLIOGRAFIA (Obras citadas o consultadas):

Alarcón, Pedro A. de (1974), *Diario de un testigo de la guerra de Africa*, Madrid, Ediciones del Centro.

Bal, M. & Boer, I. (eds). (1994), *The Point of Theory. Practices of cultural analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Ben Jelloun, Tahar (1973), Harrouda, Paris, Denoel.

—————(1977), *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil.

—————(1985), *L'enfant de sable*, Paris, Seuil.

—————(1987), *La nuit sacrée*, Paris, Seuil.

—————(1991), *Les yeux baissés*, Paris, Seuil.

Bennett, Tony (1996), "Art and Theory: The Politics of the Invisible" en Berland, J. et alii (eds), *Theory Rules. Art as Theory / Theory and Art*, Toronto, Buffalo, & London, Toronto University Press, 297-313.

Berland, J. & Straw, W. & Tomas, D. (eds) (1996), *Theory Rules. Art as Theory / Theory and Art*, Toronto, Buffalo and London, Toronto University Press.

Boughali, Mohamed (1987), *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique Orient.

Bowles, Paul (1955), *The Spider's House*, New York, Random House.

———(1993), *Too Far From Home. Selected Writings of Paul Bowles* (ed. by Daniel Halpern), Hopewell (NJ), The Ecco Press.

Buendía, J. Rogelio & Gallego, Julián (1991), *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX (Serie Summa Artis. Historia General del Arte, XXXIV)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Cerni, V.A. (coord.) (1979), *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Fernando Torres.

Connor, Steven (1992), *Theory and Culture Value*, Oxford (UK) and Cambridge (USA), Blackwell.

Corbey, R. & Leersen, J.Th. (eds) (1991), *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.

Elbaz, Robert (1996), *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan.

Fanon, F. (1952), *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Seuil.

———(1961)., *The Wretched of the Earth*, New York, Grove.

Ferrari, E.L. (1953), *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos.

———(1959), "Africa en la pintura" en *Archivos del Instituto de Estudios Africanos (CSIC)*, Octubre, pp.7-18.

Freedberg, D. (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, London and Chicago, Chicago University Press.

Galdós, B. Perez (1954), *Aita Tettauén (Episodios Nacionales)*, Madrid, Ed. Hernando.

Gallego, Antonio G. (1990), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.

Gnisci, A. (1996), "Una via all'uso mondiale della letteratura comparata: la decolonizzazione europea" en *Neohelicon*, 23, pp.265-274.

Hoek, Leo H. & Meerhoff, Kees (eds) (1994), *Rhétorique et Image*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.

Huntington, S.P. (1996), "The West Unique Not Universal" en *Foreign Affairs*, nov./dec., pp.28-46.

- Kabbani, Rana (1986), *Europe's Myths of Orient*, London, MacMillan.
- Liria, T. Toscano (1993), *Retórica e ideología de la Generación de 1868 en la obra de Galdós*, Madrid, Pliegos.
- Machado, A.M. (1983), *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- MacKenzie, John M. (1995), *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- (1984), *Propaganda and Empire*, Manchester, Manchester University Press.
- (ed.) (1986), *Imperialism and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press.
- Marin, Louis (1982), "On reading pictures: Poussin's letter on Manna" en *Comparative Criticism*, 4, pp.5-18.
- Marín, Manuela (1996), "Un encuentro colonial: viajeros españoles en Marruecos (1860-1912)" en *Hispania*, 192, pp.93-114.
- Martín Muñoz, Gema(1996), *El Islam y el mundo árabe. Guía didáctica para profesores y formadores*, Madrid, AECI- ICMA.
- (1997), "Razones en contra de la confrontación Islam/ Occidente" en *Revista de Occidente*, Enero, pp.35- 52.
- Michel, Viviane (1996), "Un américain a Fès: Paul Bowles, La Maison de L'Araignée" en *Maroc: Littérature et Peinture Coloniales (1912-1956)*, Rabat, Publications Faculté des Lettres- Rabat, pp.183-196.
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual representation*, Chicago, Chicago University Press.
- (ed) (1983), *The Politics of Interpretation*, Chicago, Chicago University Press.
- (ed.) (1980), *The Language of Images*, Chicago and London, Chicago University Press.
- Mitter, Partha (1987), "Can we ever understand alien cultures?" en *Comparative Inquiry*, 9, pp.3-34.
- Morales Lezcano, V. (1989), *Africanismo y Orientalismo español*, Madrid, UNED.
- (1982-3), "La estructura de las relaciones hispano- marroquíes en el siglo XIX" en *Awraq*, 5-6, pp.205-219.
- Myers, B.S. (1963), *Understanding the Arts*, New York, London, etc, Holt, Reinhart and Winston.

Newton, K.M. (1988), *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, London, MacMillan.

Nochlin, Linda (1991), *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London, Thames and Hudson.

Reiss, T.J. (1982), *The Discourse of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press.

Said, Edward W. (1978), "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions" en *Critical Inquiry*, 4, pp.673-714.

———(1995) (1ed.1978), *Orientalism*, London, Penguin.

———(1994) (1ed.1993), *Culture and Imperialism*, London, Vintage.

———(1983), *The World, The Text and The Critic*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Selden, Raman (1985), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Sussex, The Harvester Press.

VV.AA. (1975), *L'Orient en Question 1825-1875*, Marseille, Musée Cantini.

VV.AA. (1996), *Maroc: Littérature et Peinture Coloniales (1912-1956)*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres - Rabat.

Walder, Dennis (ed) (1990), *Literature in the Modern World*, Oxford, New York, etc, Oxford University Press.

White, H. (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press.

Woodford, Susan (1993), *¿Cómo Mirar un Cuadro?*, Barcelona, Gustavo Gili.

© *Ismail El-Outmani 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

