

## EL MARROC SENSUAL I FANÀTIC I LA REPRESENTACIÓ PICTÒRICA DE LA DONA ORIENTAL

Amb gran freqüència els artistes —ens referim en aquest cas a literats i pintors— ens ofereixen obres que sintonitzen intel·lectualment amb les idees que tenen vigència i que caracteritzen l'època en què desenvolupen la seua producció artística; així, algunes obres arriben a convertir-se en icones culturals, transmissores d'estereotips comportamentals i de relacions socials, capaces de crear prejudicis o influències ideològiques que romanen en l'imaginari de les generacions futures. És en aquest sentit que, al llarg d'aquestes pàgines, ens proposem d'analitzar la representació pictòrica de la dona oriental, sorgida a partir de l'orientalisme com a moviment artístic que es desenvolupà arran del viatge d'artistes de diverses disciplines als països africans de la Mediterrània, però també a les regions de l'oest d'Àsia i a l'imperi Otomà, especialment al llarg del segle XIX.

Durant aquest segle tingueren lloc una sèrie de canvis que afectaren la vida quotidiana; canvis en les relacions socials que tenien la base en el sorgiment de l'era industrial i que demanaven un reajustament del paper de la dona en una societat de mercat depredadora, en què l'home exercia el paper de lluitador i a la dona se li exigia el rol d'àngel de la llar. Tot aquest procés cristal·litzà en una pintura finisecular que oferia la imatge de la dona occidental i que, sovint, reproduïa una dona fràgil i necessitada de protecció, atesa la suposada inferioritat física i mental que les teories de l'època preconitzaven.

D'altra banda, resulta adient recordar que, entre el 1875 i el 1900, sorgiren una gran varietat de procediments de reproducció fotogràfica que permeteren posar a l'abast del públic les creacions de pintors que, d'aquesta manera, arribaven a atènyer importància internacional. Vull fer notar amb tot això que, quan el 1935 l'escriptora catalana Aurora Bertrana (Girona, 1892 - Berga, 1974) viatjà al Marroc, amb l'objectiu d'escriure sobre la dona musulmana, tot un imaginari pictòric referit a la dona, occidental o oriental, formava part dels estereotips culturals.

Aquesta comunicació se centrarà, doncs, en la influència dels estereotips pictòrics orientalistes en les cròniques de viatges que escrigué Aurora Bertrana

com a conseqüència de la seua estada al Marroc; cròniques que serviren de base a un seguit d'articles que apareixeren a *La Publicitat* i que, posteriorment, l'autora reaprofità i literaturitzà lleugerament en el llibre que porta per títol *El Marroc sensual i fanàtic* (1936).

Segons Edward Said, hem de relacionar el mot *orientalisme* amb una tradició acadèmica que converteix en orientalista tot aquell que ensenye, escriga o investigue alguna cosa relacionada amb l'Orient, ja es tracte d'un antropòleg, d'un sociòleg, d'un historiador o d'un filòleg, posem per cas. D'altra banda, el concepte d'*orientalisme* ha de considerar-se «un estil de pensament basat en una distinció ontològica i epistemològica entre l'Orient» i, la majoria de vegades, l'Occident (Said 1998). D'aquesta definició, el mot *distinció* és aquell que hem de remarcar amb més força, ja que l'orientalisme no es basa tant en la situació geogràfica que ocupa com en les diferències existents entre la cultura oriental i aquelles altres que s'emmarquen dins de l'àmbit occidental.

Fou sens dubte la recerca de la diferència allò que impulsà Aurora Bertrana a viatjar al Marroc. En les seues memòries reconeix que el que la incità majorment va ser la seguretat de trobar allí un poble que amarava els seus actes de tradició, una tradició embolcallada pel fanatisme propiciat pel seguiment de l'Alcorà (Bertrana 1975). No obviarem esmentar que, amb el mot *fanatisme*, Bertrana connota negativament la cultura d'acollida —tot i que siga de manera inconscient— i se suma, d'aquesta manera, al posicionament que ostentaven amb freqüència els orientalistes. D'un altre costat, la cronista afirma sentir-se particularment interessada per la dona musulmana, sobretot per allò que pensa o sent, i que l'escriptora anomena *ànima* [veg. il·lustració 1, p. xiv].

«Per atansar-me al món marroquí, per albirar ni que fos enmig boires l'ànima femenina musulmana, jo hauria fet qualsevol sacrifici», afirma Bertrana (2000: 27). A més, l'escriptora catalana assegurava que totes les seues pretensions literàries es limitaven a la pintura de paisatges i de monuments vistos pels seus ulls, i també a la descripció dels tipus que s'havien creuat pel seu camí, dibuixats a través de reaccions sentimentals i intel·lectuals (Bertrana 2000: 20). Aquesta avidesa de coneixement i de descripció de l'altre —i, en particular, de l'altra— és el que permet considerar que l'obra de la periodista s'insereix dins d'aquell corpus orientalista que alimentava l'imaginari col·lectiu català, atès que Bertrana actuava «amb la missió dins la societat d'interpretar l'Orient per als seus compatriotes», tret que, segons Said (1998: 224), caracteritza els orientalistes.

Ja amb el llibre *Paradisos oceànics* —escrit arran d'una estada de l'autora a la Polinèsia que es va perllongar durant tres anys—, Bertrana posà de manifest la fascinació que sentia cap a l'exòtic, entès el mot exòtic com el que fa referència a tot allò que no pertany a la nostra cultura, als nostres actes, allò que no ens és propi (Segalen 1978). Quan arribà al Marroc, l'atracció cap a l'alteritat, el desig d'atansar-s'hi, romanien intactes en l'esperit de l'escriptora, que pro-

jectava sobre la nova cultura una mirada nodrida pel corpus de literatura i pintura exòtica.

Des del primer capítol d'*El Marroc sensual i fanàtic*, l'autora catalana deixa palesa la dificultat de conèixer la realitat que viu la dona musulmana, si bé d'una banda a causa del silenci de les mateixes dones, de l'altra, també, a causa de la imposició de pares, marits o germans. Amb tot, davant l'estupor general de la societat musulmana amb què tractà Bertrana, la cronista demanava tothora de conèixer les dones i diu així: «Sempre que els demanava amb una timidesa intuïtiva de penetrar en llurs cases, de veure i de tractar llurs filles i mullers, ells em fitaven estranyats, i un somriure d'incomprensió els juguinejava pels llavis» (Bertrana 2000: 27).

Com a bona periodista, Aurora Bertrana va recórrer tots aquells indrets que, al seu parer, podien oferir-li una visió clara de la dona musulmana. D'aquesta manera, en el seu llibre es dibuixa un mosaic configurat per tesselles que mostren dones de les més diverses condicions socials i que es corresponen, d'una manera o d'una altra, a la tradició pictòrica que el corrent orientalista havia difós.

## I. DONA MUSULMANA I PROSTITUCIÓ

El món de la prostitució ja feia temps que interessava Bertrana, qui comptava amb dos articles apareguts a *La Publicitat* l'any 1934 que desenvolupaven aquest tema, tot i que circumscrit a l'àmbit català; per tant, no resulta estrany que la visita a un prostíbul àrab ocupe un dels capítols d'*El Marroc sensual i fanàtic*, capítol que porta com a títol «Meretrius». Sí que resulta remarcable, però, la descripció que fa de les prostitutes del barri moresc de Tetuan, que diu així:

Elles seien correctament, com les més castes col·legiales davant les visites. Llurs mans, avesades a la carícia mercenària, romanien ara inactives i lànguides, caigudes sense gràcia sobre els genolls. [...] Ni llavors, ni més tard, quan hagueren begut la cervesa lentament, assenyadament, no perderen aquell aire circumspecte i conventual (Bertrana 2000: 43).

Es tracta d'una descripció que no s'adiu en absolut als termes exòtics i sensuals amb què resultava habitual referir-se a la dona musulmana. Tant les mans inactives sobre els genolls com l'aire circumspecte i conventual a què fa referència Bertrana més aviat es corresponen a una estètica noucentista que, seguint els intel·lectuals francesos com Jules Michelet i Auguste Comte, propala una imatge de la dona de qui lloa les qualitats com a monja de clausura de família burgesa (Dijkstra 1994). En aquest sentit proposem com a exemple una

curiosa correspondència entre un treball del 1891 d'Abbot Handerson Tahyer, *Verge entronitzada*, la imatge d'una jueva de Tànger, pintada per Delacroix, durant el seu viatge pel Marroc i Andalusia el 1832, i la descripció que Aurora Bertrana fa de les prostitutes de Tetuan cent anys més tard. A més, el retrat d'una marroquina d'Oskar Spielmann, pintat el 1938, també guarda similituds amb les obres esmentades. Així, la visió d'aquestes imatges ens permet afirmar que el pes de l'imaginari pictòric, com a reflex del pensament d'una època, es transposa de la cultura occidental a l'oriental i que subjau latent en la visió de la dona que ofereix la literatura [veg. il·lustracions 2-4, p. xiv-xv].

L'última de les imatges proposades en aquest apartat pretén solament deixar constància de com els prototipus de dones orientals es reflectien també en les mostres pictòriques de la Península i s'inserien dins del cànon orientalista del moment. L'odalisca representada obeeix així a una imatge sensual propiciada per teles transparents recobertes per sumptuosa orfebreria. El cap cot, tot evitant la mirada, s'adiu amb el pudor atribuïble a «castes collegiales» a què fa referència Aurora Bertrana en la seua descripció [veg. il·lustració 5, p. xv].

## II. L'HAREM I LA DONA MUSULMANA

Una de les imatges típicament recurrent a l'hora de parlar de la societat oriental és la de l'harem. Pot considerar-se l'harem com aquella institució caracteritzadora del món oriental que més ha cridat l'atenció dels occidentals pel component eròtic, sensual i sexual que suposa. Ara bé, cal tenir en compte que els primers harems van aparèixer amb les conquestes territorials i l'acumulació de riqueses per part de les dinasties imperials musulmanes, al segle VII, i van acabar amb els otomans, una dinastia turca que va amenaçar les capitals europees des del segle XVI, fins que el seu darrer sultà va ser destituït pels poders occidentals el 1909, data en què van desmantellar el seu harem. Eren justament aquests harems, els imperials, els que causaven fascinació al món occidental i els que foren motiu d'inspiració per a gran nombre de pintures orientalistes, des del segle XVIII fins al XX. Per contra, els harems domèstics tenien una forta dimensió burgesa i a penes cap característica eròtica digna d'esment, simplement pares i fills vivien junts, unien els seus recursos i mantenien les dones a la llar, sense que aquestes pogueren gairebé sortir-ne (en referència al món dels harems, veg. Mernissi 2000).

L'harem que descriu Bertrana és ben bé un harem imperial, d'aquí que poguem pressuposar a la descripció un alt grau de literaturització i una marcada influència de l'imaginari orientalista. Així descriu la cronista la visita a l'harem d'un ministre musulmà que va convidar-la a compartir un àpat amb ella (Bertrana 2000: 53-54):

Deixàrem el pati de marbres i mosaics, que tenia una font de majòlica, amb un raig cantador i cristal·lí. Entràrem a una escala estreta. Sortirem a una galeria alta que s'il·luminava per una clara boia de vidres de colors. Ens aturàrem enfront d'una porteta daurada, la del lloc sagrat. Ell l'empenyé. Aplegades per terra, en matalassos setinats, les dones bevien te i menjaven l·laminadures. [...] N'hi havia de joves i de velles, de lletges i de boniques, de blanques i de negres, de lliures i d'esclaves.

Formaven un grup virolat i atraient. Lluïen rics caftans de setí, túniques de mussolina, cinyells i babutxes brodats. Llurs testes i braços apareixien guarnits d'or i de pedreria. [...] Em sentia mig marejada en aquell ambient reclòs, on es barreja el perfum embriagador de les dones amb la flaire sanitosa de les herbes.

En aquestes línies el discurs literari suposa la fusió entre allò que és real, el que l'autora veu, i allò que és mental, somniat o imaginat, i que té com a origen lectures, imatges o converses bastides en la necessitat de concebre l'Orient amb una idea que, més enllà de la visió de paisatges exòtics, ofereix a l'individu la possibilitat de confrontar els valors de la pròpia cultura amb els de la societat d'acollida.

De la primera part d'aquesta descripció, en destaca l'al·lusió a la font; l'aigua s'erigeix gairebé com a element que simbolitza la vida, però també com a símbol de la riquesa de la llar on flueix. El so monòton del seu degotar s'identifica amb el ritme de l'esdevenir dels dies, amb la impertorbabilitat dels costums que es neguen a assumir el pas del temps.

La descripció en conjunt de les dones que ocupen l'harem és breu, tot i que s'hi pot observar que hi predomina la sinestèsia; l'olfacte, el gust, el tacte i la visió acolorida de les dones es combinen per a oferir tot un món de sensacions que, com en altres textos de caire orientalista, acaben per entorpir la raó i els sentits d'aquell que l'experimenta.

Les dues pintures triades, *Dones d'Arger* de Delacroix i *El Baixà i el seu harem* de Lépaule, posen de manifest la imatge que els artistes occidentals difonien de la cultura àrab [veg. il·lustracions 6-7, p. xvi]. En ambdós casos podem observar un certa sensació de caos unida a la voluptuositat de les dones i, sobretot a través de la pintura de Delacroix, percebem l'ambient clos de què parla Aurora Bertrana en el seu llibre. La riquesa de les teles i de l'orfebreria que llueïxen les dones es materialitza en la diversitat de colors, tonalitats i dibuixos arabescos que contribueixen a remarcar el desordre que caracteritza l'oriental; es tracta d'un desordre en certa manera relacionable amb el fanatisme i la barbàrie, així com amb el desgavellament moral de què la fantasia provinent de l'imaginari finisecular considerava posseïdor al món àrab.

En una conferència pronunciada per Aurora Bertrana a l'Ateneu Barcelonès (*L'amor al viatge*, Universitat de Girona, Fons Bertrana, núm. 6), arran del seu viatge al Marroc, la periodista afirmava que «al Marroc, la dona no representa més que l'instrument de plaer i procreació». Les pintures observades semblen fer-se ressò de les paraules de la periodista; l'aire absent, lànguid i mancat de rebel·lia de les dones de Lépaule podria donar suport a la inesperada

afirmació de Bertrana en aquesta mateixa conferència: «les dones musulmanes no tenen ànima». No obstant això, observem com l'expressivitat dels rostres de les dones que ocupen el centre de la composició de Delacroix transmet una calidesa que contradiu la manca d'esperit propugnada per Bertrana.

### III. LES FANTASMES DE BERTRANA

Però no solament el luxe i la sensualitat interessà a l'autora catalana al llarg del seu períple viatger per terres marroquines. La dona pobra, humil, la marginada, també tingueren un lloc en la seua literaturització del Marroc. Aurora Bertrana no obvià la visita a les cabiles muntanyenques ni a la presó de dones, on entrà en contacte amb la misèria del poble marroquí i amb la lluita per la subsistència d'unes dones que no podien permetre's romandre a la llar. És cert que el corrent orientalista, sustentat bàsicament en la fascinació per l'exòtic, no s'inspirava en la pobresa amb la mateixa facilitat que en aquelles odalisques posseïdores d'una sensualitat voluptuosa que inspiraren les produccions d'Ingres o de Delacroix; malgrat tot, la imatge de la dona musulmana embolcallada en el seu *haic* també arribava a la cultura occidental, que no podia deixar de veure en aquest fet una mostra més del fanatisme de la moral alcorànica.

Aurora Bertrana fa referència en ocasions diverses a la vestimenta d'aquelles dones humils que es veien obligades a eixir al carrer amagant la identitat, tot anomenant-les «fantasmes». Vegem-ne alguns exemples (Bertrana 2000: 79, 80 i 81 respectivament; la cursiva és meua):

Ja feia estona que el sol s'havia enfonsat darrera els eucaliptus del cementiri musulmà quan les dues *fantasmes femenines* sortiren silencioses i esquitllents per la porta petita del jardí, darrera la casa.

Les dues *fantasmes blanques* i jo anàvem pujant lentament pel camí de la cabila, ací m'enfonso, allà m'aixeco.

Una de les *fantasmes blanques* es separa de nosaltres i, com aquell qui va a pregar, s'inclina davant de la cabanya i s'hi endinsa.

El fet de descriure aquestes noies musulmanes com a «fantasmes femenines» fa pensar en la utilització d'imatges com a mitjà per documentar la realitat de la dona en el nord d'Àfrica. Segons l'estudi de Manuela Marín (2002: 91), era habitual que les imatges pertanyents a dones marroquines transmeteren un missatge comú: «figuras triangulares e inmóviles, de pie o sedentes, envueltas en ropajes amplios que ocultan las líneas del cuerpo femenino». Marín parla d'una representació iconogràfica que s'adiu amb les descripcions literàries sobre la presència de dones musulmanes en l'àmbit públic i afirma que el terme més habitual per a descriure-les és el de *bultos*. Establim en aquest cas un paral·lisme entre les *fantasmes femenines* de Bertrana i els *bultos* que documenta

Marín ja que, tot i que Bertrana s'expressa amb major delicadesa, ambdues denominacions comporten una cosificació patent de les dones.

Les imatges que reproduïm a les il·lustracions 8-9 [p. xvii] deixen constància que la representació iconogràfica de la dona oriental com a *fantasma*, en paraules de Bertrana, reflecteix fidelment la realitat que aleshores ja recollien i difonien les càmeres fotogràfiques.

#### CLOENDA

A tall de cloenda remarcarem com el text d'Aurora Bertrana, *El Marroc sensual i fanàtic*, respon en línies generals, i concretament pel que fa a la representació de la dona, als tòpics orientalistes que s'havien difós per tot Europa. La descripció de les prostitutes del barri moresc de Tétuan és el que més sorprén, ja que s'allunya del sensualisme prototípic i s'adiu al model d'àngel de la llar que la cultura occidental finisecular reclamava per a les seues dones. D'ací que observem una mena de transvasament d'estereotips occidentals cap a l'àmbit oriental.

D'altra banda, també per a Bertrana, l'harem és aquell lloc que desperta especialment l'atenció de l'occidental; als ulls de la periodista catalana, les dones que l'habiten, com en la pintura de Lépaule, es mostren indolents, mandroses, gairebé mancades d'esperit. El desordre que caracteritza l'harem es manifesta pictòricament amb una gran varietat cromàtica que estimula els sentits al temps que reflecteix simbòlicament el caos moral que, per a l'occidental, regna en el món àrab.

Les dones humils, si bé no es veuen recloses a la llar, són obligades a amagar la identitat sota una vestimenta que les homogeneïtza alhora que les cosifica. També la iconografia es fa ressò d'aquesta circumstància, de manera que assistim a una retroalimentació dels codis visuals i literaris que, en moltes ocasions, es nodreixen de l'experiència subjectiva de l'artista mentre que, en d'altres, pauen d'un imaginari que construeix l'Altre a partir de la noció de l'*exòtic*, en un espai geogràfic o temporal que li resulta alié.

ISABEL MARCELLAS PIQUER  
Universitat d'Alacant

#### BIBLIOGRAFIA

- Bertrana [sense datar]: AURORA BERTRANA, *L'amor al viatge*, document mecanoscrit conservat al Fons Bertrana, Universitat de Girona.
- 1975: AURORA BERTRANA, *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya*, Barcelona, Pòrtic.
- 2000: AURORA BERTRANA, *El Marroc sensual i fanàtic*, Barcelona, Columna.
- Crepaldi 2005: GABRIELE CREPALDI, *El siglo XIX*, Barcelona, Electa.

- Delacroix: Eugène DELACROIX, *Viaje a Marruecos y Andalucía. 1832*, Barcelona, Gráficas Ampurias, 1984.
- Dijkstra 1994: Bram DIJKSTRA, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- Litvak 1990: Lily LITVAK, «Exotismo del oriente musulmán de fin de siglo», *Awraq*, 73-103.
- Marín 2002: Manuela MARÍN, «Mujeres, burros y cargas en la literatura española de viajes sobre Marruecos», dins Fernando Rodríguez Mediano / Helena de Felipe, *El protectorado español en Marruecos. Gestión cultural e identidades*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mernissi 2000: Fátima MERNISSI, *Somnis de l'harem*, Barcelona, Columna.
- Said 1998: Edward W. SAID, *Orientalisme. Identitat, negació i violència*, Vic, Eumo.
- Segalen 1978: Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana.
- Soriano 2009: Nieves SORIANO, *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Murcia, Universidad de Murcia.