



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2015-2016

**Aurora Bertrana i el tractament de l'alteritat
a *El Marroc sensual i fanàtic***

NOM DE L'ESTUDIANT: Ana Cucala Roca

NOM DEL TUTOR: Glòria Casals Nogués

Barcelona, 5 de setembre de 2016

Índex

1. Introducció	
Aurora Bertrana i les proses de viatges	4
2. Estat de la qüestió	
Aurora Bertrana: «decidida a viure al preu que sigui»	6
3. El tractament de l'alteritat a <i>El Marroc sensual i fanàtic</i>	21
4. Conclusions	
Parlar amb els altres o pels altres?	39
5. Bibliografia	42

1. Introducció

Aurora Bertrana i les proses de viatges

El tema d'aquest treball parteix de l'interès que desperta la figura de l'autora gironina Aurora Bertrana (1892 - 1974), la qual és especialment reconeguda dins del panorama literari català durant els anys 20 i 30 del segle XX per la seva tasca periodística i literària centrada en el report de les seves experiències com a dona viatgera. La justificació d'aquesta tria es troba relacionada per tant amb dur a terme una anàlisi sobre els aspectes que expliquen el desenvolupament de l'esperit aventurer de l'autora a partir del qual es dona forma a la seva imatge pública de dona intrèpida i rebel, un tarannà que justifica el seu interès per viatjar a territoris considerats com a exòtics a la Catalunya de principis del segle passat.

Així mateix, aquest treball també dona compte de com aquest factor influeix en l'acostament de l'autora a la població marroquina amb la qual entra en contacte en el seu viatge al Marroc l'any 1935, una experiència que queda recollida al conjunt d'articles que l'autora tramet a *La Publicitat* i que finalment pren forma de novel·la amb l'obra *El Marroc sensual i fanàtic* (1936). Amb les seves narracions, Bertrana contribueix a eixamplar el coneixement del públic català de la realitat sociocultural al Marroc com ja havia fet prèviament amb el seu retrat de la societat polinèsia a *Paradisos Oceànics* (1930), fruit de la seva estada a l'illa de Papeete. La visió de Bertrana en tots dos casos hi aportarà novetats en relació amb el tractament de les figures femenines, ja que s'allunya dels relats androcèntrics previs elaborats per autors masculins, malgrat que en última instància les seves valoracions es vegin també limitades per la seva subjectivitat com a dona occidental.

Tot i que els treballs literaris i periodístics d'Aurora Bertrana susciten un interès remarcable dins del panorama actual dels estudis de literatura catalana, cal remarcar que aquesta tendència és força recent, ja que no és fins a la realització de les *Jornades d'Homenatge a Aurora Bertrana* (Vilada, 1999) i a la publicació posterior d'estudis biogràfics sobre l'autora quan assistim realment a l'inici de la tasca de divulgació de la seva figura. Tanmateix, l'autora gironina continua sent una desconeguda pel gran públic, i sovint el seu nom encara s'associa forçosament al treball literari del seu pare, l'escriptor Prudenci Bertrana.

Malgrat que també s'han elaborat estudis que evidencien el lligam de les proses de viatges de Bertrana amb els treballs d'altres escriptores i dones viatgeres coetànies i en molts d'ells s'ha vindicat alhora la seva tasca d'acostament a la diferència, alguns d'ells no evidencien degudament el paper estratègic que aquest gènere juga en l'inici i la consolidació de la carrera professional de l'autora, i en com condiciona bona part de tota la seva producció literària i periodística.

D'aquesta manera, l'interès que té aquest treball en el marc dels estudis de literatura catalana del grau de Filologia Catalana s'ha d'inscriure en la tasca de revalorització de la figura d'Aurora Bertrana, i específicament de refermar l'associació d'una part de la seva obra literària al gènere de la literatura de viatges, un gènere considerat secundari en algunes tradicions literàries però que tanmateix esdevé essencial per entendre l'evolució intel·lectual i creativa de l'autora.

D'acord amb l'exposició del tema realitzada i la justificació del seu interès en el marc dels estudis de literatura catalana, podem sintetitzar els objectius d'aquest treball en dos eixos centrals:

- L'apropament a la configuració de la imatge pública d'Aurora Bertrana com a dona viatgera.
- La relació d'aquesta imatge amb les experiències narrades a *El Marroc sensual i fanàtic* per esbrinar quin paper juga en la seva aprehensió de l'alteritat, la qual s'encarna en la població marroquina amb la que Bertrana entra en contacte durant la seva estada al territori.

Pel que fa a la metodologia emprada en el desenvolupament d'aquests dos eixos, en el cas del primer abordat fonamentalment a l'estat de la qüestió s'ha optat per realitzar una selecció bibliogràfica en la qual es prioritzen els treballs biogràfics sobre Aurora Bertrana, molts dels quals fan referència a les seves *Memòries* (1973-1975) enteses com un exercici de reescriptura del jo a partir de la imatge de dona aventurera i rebel que l'autora vol refermar amb aquest darrer treball. Mitjançant el fil conductor de les *Memòries* també es destaquen altres aspectes com el paper de Prudenci Bertrana en la seva vida i obra, la transcendència de les seves estades

a Barcelona i a Ginebra, la realització del primer viatge intercontinental a la Polinèsia francesa que deriva en l'elaboració del seu primer llibre de viatges i l'interès creixent per retratar la vida de les dones amb les que entra en contacte durant els seus viatges, un interès que es veu refermat gràcies al seu acostament al feminisme conservador català dels anys 30.

En el cas del segon eix sobre el tractament de l'alteritat a *El Marroc sensual i fanàtic* desenvolupat a la segona part del treball, s'opta per realitzar una tria de fragments de l'obra complementada amb referències bibliogràfiques a partir de les quals es valora l'exercici d'acostament a l'alteritat per part de Bertrana. D'aquesta manera, s'avaluen aspectes lligats a la valoració de l'autora sobre el colonialisme i el procés d'occidentalització en què es troba immers el territori, a la seva relació amb les elits colonials dels protectorats espanyol i francès, a l'apreciació que realitza dels homes musulmans i els seus costums culturals i a la seva aprehensió de les experiències de les dones musulmanes amb les que aconsegueix entrar en contacte durant el seu viatge.

Finalment, a les conclusions del treball es presenta una síntesi de les reflexions extretes del procés d'anàlisi i relació de tots dos eixos, amb un especial èmfasi en constatar fins a quin punt la condició de dona viatgera occidental influeix en l'elaboració del retrat que Bertrana elabora de la societat marroquina dels anys 30

2. Estat de la qüestió.

Aurora Bertrana: «decidida a viure al preu que sigui»¹

Aurora Bertrana neix a Girona el 29 d'octubre de 1892, al barri del Mercadal. El seu pare, l'escriptor Prudenci Bertrana, li atorga un pseudònim –“la Sargantaneta” – que s'adiu força bé a la imatge que l'autora dóna d'ella mateixa a les seves memòries recollides en els dos volums – *Memòries fins al 1935* (1973) i *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya* (1975)– que constitueixen el seu darrer treball literari. Cal tenir en compte que tant les memòries com els llibres de viatges poden ser adscrits a l'anomenada escriptura del jo, de manera que bona part de l'obra literària de Bertrana es troba sempre associada a l'elaboració d'aquest personatge públic que ens dóna a conèixer les seves *impressions* – tal com ens diu al pròleg en forma de justificació de *El Marroc sensual i fanàtic* (1936)– des d'una posició deliberadament subjectiva. De fet, tal com assenyala Pla (2001:10), les *Memòries* d'Aurora Bertrana constitueixen «l'última oportunitat que tenia d'acabar de modelar la imatge pública que, des de ben jove i de manera conscient, s'havia proposat transmetre als seus lectors».

D'aquesta manera, «la reivindicació de la independència personal, la defensa de la individualitat (...) l'exaltació de l'inconformisme social, la set d'aventura, la curiositat insaciable i l'amor pels mons desconeguts» (Pla, 2001: 10-11) que es destaquen com a elements clau de la construcció d'aquesta imatge pública de l'autora es veuen reforçats gràcies a aquest darrer exercici de revisió cronològica de la seva vida realitzat a les *Memòries*, de manera que aquella «sèrie de trets essencials de la seva personalitat que l'havien fet famosa en el món literari dels anys vint i trenta» (Íbid.) són redimensionats a partir de l'associació amb episodis de la seva infantesa i joventut en els quals ella situa –o per ser més exactes, on vol que els lectors situem– la gènesi d'aquest esperit aventurer i independent que impregna tota la seva biografia, i que consegüentment també s'ha de tenir en compte a l'hora d'analitzar la resta de la seva tasca literària.

En aquest sentit, cal destacar com els estudis biogràfics realitzats per Bonnín (2003) i Gómez (2003) s'adscriuen plenament a aquesta operació per part de l'autora per configurar una

¹ Aquesta frase és emprada per Maria-Antònia Oliver per definir a l'autora en el pròleg que elabora per la reedició de *El Marroc sensual i fanàtic* de l'Editorial de l'Eixample l'any 1991.

visió determinada sobre la seva vida a partir del eixos temàtics de l'aventura i el viatge, de manera que episodis com el de la seva fugida frustrada als vuit anys des de la casa els avis materns per veure el mar (Bonnín, 2003: 25) són presentats de forma deliberada com a exemple d'aquest esperit aventurer inherent en l'autora des de la infantesa. A més, aquest esperit és interpretat alhora com un tret que potencia encara més la seva tendència a la rebel·lia, la qual la distancia constantment del perfil de la dona submissa que ha d'ocupar-se essencialment dels afers de la vida domèstica privada, una actitud que la mateixa Aurora Bertrana considera que hauria d'adoptar pel fet d'haver estat educada d'acord als valors conservadors del nucli familiar petitburgès gironí on va créixer:

Mentre la mare m'ensenyava a fer de senyoreta pobra amb dignitat,² jo no somniava sinó a viure aventures. Sentia avidesa de viure, de veure món, de sortir d'una manera o altra d'aquell cercle familiar i província. (...) Però tot aquell programa que la mare havia enunciat i l'Helena, complaguda, seguia dòcilment, aplicadament, a mi no em satisfia, em revoltava, volia ales per poder volar, per bé que, si aquestes hiperbòliques ales m'haguessin crescut de sobte, no hauria sabut on dirigir-me». (Bertrana, 1973: 181).

Tot i que en aquest fragment Bertrana manifesti no tenir clar cap on l'havien de portar aquestes ànsies per veure món i de rebel·lar-se contra les convencions socials de gènere que intenten restringir la seva activitat a l'àmbit de la domesticitat, els estudis biogràfics citats també donen compte d'altres passatges de les *Memòries* en què l'autora continua buscant elements que li permetin justificar la gènesi de la seva passió per l'aventura i el viatge, com en el cas del seu interès per la geografia a les classes del professor Dalmau (Bonnín, 2003: 28), una passió que tanmateix considera que queda substituïda pel seu interès posterior per la literatura. Curiosament, les seves primeres provatures en aquest àmbit reben una resposta negativa per part del seu pare:

Havia escrit el meu primer conte inspirat en una lloca i els seus pollets. Un cop escrit el vaig fer llegir al pare. Me'l va tornar amb cara ferrenya. Com que no deia res, li vaig preguntar:

- T'agrada, pare?
- Gens, - va dir. No val res, i, a més, és copiat.

(...) El sever i injust judici del pare respecte al meu primer assaig literari en prosa i en català matava per un llarg període la meva inspiració. (Bertrana, 1973: 115).

² La situació de pobresa a la qual Bertrana fa referència en aquest fragment es troba relacionada amb els deutes econòmics de l'avi Josep Bertrana, els quals van haver de ser sufragats pel seu fill Prudenci quan el seu pare va morir mitjançant la venda de les terres i masos de la família a Esparra (Bonnín, 2003: 33).

Malgrat que aquestes primeres respostes negatives de Prudenci Bertrana podrien dur-nos a pensar en una manca de suport de l'autor gironí a la tasca literària posterior de la seva filla, el seu paper en la formació d'Aurora Bertrana com a intel·lectual és més complex. D'aquesta manera, si bé l'autora considera que el seu interès per la literatura es veu en un principi més fomentat per la figura de la mare –Neus Salazar, a la qual recorda com a voraç lectora i aguda crítica amb coneixements equivalents als del cercle d'amics intel·lectuals de Prudenci Bertrana (Gómez, 2003: 19)– i que va tenir com a referents literaris principals les obres dels autors del Segle d'Or castellà a les que accedia gràcies a la biblioteca del seu oncle Albert Salazar, la bona valoració que Prudenci Bertrana realitzarà dels seus primers articles publicats a *La Veu de Catalunya* sobre la seva estada a Ginebra i l'encoratjament que li tramet per continuar escrivint són també recollits a les *Memòries*, un fet que denota el pes que l'opinió de l'autor gironí tenia sobre la seva tasca literària. Tanmateix, Bertrana també és conscient de la sospita per raó de gènere que plana sobre les seves obres, ja que el terreny de la creació literària als anys 20 i 30 del segle XX –és a dir, als inicis de la seva carrera que coincideixen amb el moment de major èxit comercial de la seva producció– continua sent essencialment un àmbit reservat als homes. Conseqüentment, també afegeix una remarca sobre aquest aspecte a les *Memòries*: «contra la idea que tothom tenia que el pare m'ajudava a escriure, mai no em va aconsellar ni tampoc em va revisar el que havia escrit» (Bertrana, 1973: 739).

De fet, malgrat que Aurora i Prudenci Bertrana acabaran coescrivint una novel·la –*L'illa perduda*–, aquest procés de redacció es durà sempre a terme per separat, sense que cap del dos intervingui en el treball de l'altre (Bertrana, 1973: 746-747), una dada que unida al fragment anterior pot dur-nos novament a relativitzar el pes de Prudenci Bertrana en la tasca literària de la seva filla. En aquest sentit, Marta Vallverdú (2007) aposta per analitzar la influència de Prudenci Bertrana en la literatura de la seva filla a partir d'una altra òptica: «l'ascendència de Prudenci sobre Aurora Bertrana és, més que literària, educacional (...). Si Prudenci Bertrana no va estimular d'entrada la vocació literària de la seva filla sí que, en canvi, la va fer partícip del seu gaudi per l'aire lliure, pel món natural» (Vallverdú, 2007: 31).

Tot i que l'anàlisi que realitza l'estudiosa se centra sobretot en destacar la visió panteística de la natura que Prudenci Bertrana aconsegueix transmetre a la seva filla a partir d'experiències recollides a les *Memòries* –com en el cas de l'escena en què l'autora recorda un comentari del seu pare durant una cacera en què s'evidencia aquesta contemplació del paisatge fusionant-se amb l'individu (Bertrana, 1973: 92)–, també cal destacar com Aurora Bertrana

aconsegueix anar més enllà de l'esperit contemplatiu que caracteritza l'estil literari del seu pare gràcies a tot un seguit de recursos estilístics propis com la ironia i la provocació deliberada presents a les seves obres. D'aquesta manera, tot i que algunes de les descripcions paisatgístiques presents a *Paradisos Oceànics* (1930) ens puguin remetre fàcilment al panteisme compartit per tots dos, Vallverdú (2007: 35) també destaca com la «llengua fluida, àgil més d'acord amb el seu temperament actiu» caracteritza l'estil de l'autora i s'associa amb el seu temperament inconformista i rebel, tot i que probablement el potencial d'aquest estil propi no és plenament explotat fins a la redacció de *El Marroc sensual i fanàtic*, tal com la mateixa autora reconeix implícitament quan valora la redacció de *Paradisos Oceànics* a les *Memòries*: «aquella primera obra l'havia escrita amb una ingènua admiració envers les persones i els paisatges d'aquelles illes. Potser hi manca malícia i esperit crític. Potser hi sobra candor i entusiasme» (Bertrana, 1973: 740).

Tanmateix, les prevencions inicials de Prudenci Bertrana davant de la possibilitat que la seva filla es dedicés a la literatura, la dificultat de dedicar-se a l'escriptura en el context cultural androcèntric descrit i l'existència d'una certa cultura musical en l'entorn familiar ajudaren a encaminar a Aurora Bertrana cap al terreny de la música. D'aquesta manera, es formà primer a Girona sota la tutela del compositor de sardanes Cassià Casademont, i posteriorment es traslladà a Barcelona per continuar formant-se com a violoncel·lista a l'acadèmia de Nicolau Ainaud. D'acord amb les valoracions recollides a les *Memòries*, «aquest tipus de vida agradava molt a Aurora: es dedicava plenament a la música, s'allunyava de la vida massa monòtona i casolana de Girona i representava la seva primera volada» (Bonnín, 2003: 51), però d'altra banda l'autora veu refermada una de les intuïcions que ja havia començat a gestar-se en els seus contactes inicials amb els cercles d'intel·lectuals barcelonins amb els que Prudenci Bertrana també mantenia relació:

Les brillants amistats de la senyora Karr³ m'impressionaven però no m'atreien. Tenia la sensació que aquell no era ni seria mai el meu món, el mateix que m'esdevenia amb les distingides alumnes de l'acadèmia Ainaud. Admirava la cultura, la intel·ligència, la seguretat i el domini d'ells mateixos que posseïen tots aquells personatges, però me'n sentia separada per una barrera infrangible. Aquella societat brillant i captivadora no seria mai la meva, com no va ser mai la del pare. (Bertrana, 1973: 54)

³ Carme Karr és una de les intel·lectuals barcelonines que estableixen contacte amb Prudenci Bertrana arran de la victòria de la seva novel·la *Nàufrags* al concurs literari organitzat per la publicació *El Poble Català* l'any 1907. Bonnín (2003: 36) es refereix a ella en els següents termes: «escriptora, compositora i dona de gran cultura. Considerada per Dolors Montserdà de Macià com la primera feminista de Catalunya, exercia un gran poder d'atracció sobre Aurora perquè era una dona diferent a totes les que havia conegut».

Curiosament, aquesta “barrera infrangible” que Bertrana sent que la separa d'aquest nucli d'intel·lectuals barceloní i que l'associa a la imatge explotada per Prudenci Bertrana d'autor marginat pel seu origen gironí més proper a l'àmbit rural que a l'urbà perviu més enllà de l'experiència de l'autora a Barcelona, ja que ens tornem a trobar amb valoracions similars en relació amb l'ambient elitista de l'institut Dalcroze de Ginebra on Aurora Bertrana hi anirà per prosseguir els seus estudis musicals, tot i que en aquest segon cas hi tenen un major pes els factors socioeconòmics –Bertrana no disposa ni del poder adquisitiu ni del prestigi social del que gaudeixen la resta de companys del centre– i els tòpics i prejudicis per l'associació de la seva procedència catalana a tot l'imaginari folklòric amb el que es tipifica a Europa la cultura produïda a l'estat espanyol.

Al mateix temps, cal remarcar que aquest retrat de l'ambient al centre suís dirigit per Jacques Dalcroze ens és reportat a partir dels primers articles periodístics elaborats per Aurora Bertrana: sota el lema *Impressions d'una estudianta*, l'autora realitza un total de set col·laboracions amb el diari *La Veu de Catalunya* entre el 2 de març i el 2 de novembre de 1923. Tal com assenyala Neus Real (2001:26), «Bertrana es presentava com una escriptora jove, que s'estava formant a Suïssa i que aportava una tribuna periodística la seva percepció individual, crítica i autoafirmativa, d'aquesta experiència». En aquests articles assistim per tant a la reafirmació de la rebel·lia i l'individualisme que caracteritza l'esperit de l'autora, però també ens trobem amb la configuració inicial d'aquest estil literari clarament marcat per una ironia que, tot i presentar-se barrejada amb un to més seriós, permet a Bertrana dur a terme una crítica velada a aspectes com el desconeixement que les cultures nacionals europees presenten respecte als trets distintius de la cultura catalana en el context sociocultural de l'estat espanyol.

Així mateix, Real també constata en treballs posteriors com aquests articles a *La Veu de Catalunya* van més enllà de ser un banc de proves pel conreu d'un estil literari determinat: «la premsa, en darrer terme, va proporcionar-li la via de materialització primigènia d'una fórmula creativament còmoda; una fórmula que, essent també culturalment apreciada i comercialment operativa, havia d'esdevenir preeminent en la producció bertraniana fins al 1939: la prosa de viatges». (Real, 2008: 10) D'aquesta manera, aquestes impressions periodístiques esdevenen una constant en el treball d'Aurora Bertrana, ja que li permetran realitzar els primers esbossos de les seves experiències a la Polinèsia i al Marroc i l'ajudaran a aprofundir en el lligam i la difusió d'una imatge pública cada cop més associada a les seves experiències com a dona viatgera, una imatge que es retroalimenta de l'esperit intrèpid i aventurer que també s'associa al treball periodístic.

D'altra banda, també podem plantejar-nos si aquestes crítiques a l'elitisme que Aurora Bertrana denota en les actituds d'alguns dels membres de les classes benestants europees constitueixen el punt de partida de les seves crítiques posteriors al manteniment de certs costums occidentals per part de les elits colonials als territoris de la Polinèsia francesa i als protectorats espanyol i francès del Marroc que l'autora retrata en els seus llibres de viatges. Tot i que és evident que cal interpretar aquestes valoracions posteriors en funció del seu posicionament envers el fet colonial i d'acord amb les diferències que dibuixa entre els diversos grups que conformen l'estament colonial en cada context cultural, la caracterització que l'autora fa d'ella mateixa tant a les *Memòries* com als articles redactats a Ginebra ens presenten a una Aurora Bertrana conscient de formar part d'un grup social determinat –la petita burgesia–, però alhora també podem apreciar un distanciament deliberat d'aquest grup per la manca d'adequació completa als seus valors conservadors i per la poca flexibilitat que presenten a l'hora d'aprehendre la diferència, un fet que permet establir la relació entre les dues actituds crítiques descrites.

Un altre dels aspectes que caracteritzen les estades a Barcelona i a Ginebra de l'autora i que s'enllaça amb aquesta diferenciació de les seves experiències respecte a les dels membres de la burgesia benestant té a veure amb la seva experiència com a membre de formacions musicals conformades únicament per dones. A Barcelona, Aurora Bertrana es veu obligada a acceptar formar part d'un trio musical que actua en un cafè de la Rambla Santa Mònica com a conseqüència de les dificultats econòmiques que la família Bertrana pateix en aquell moment,⁴ malgrat que l'acceptació d'aquesta feina comporta l'abandonament momentani dels seus estudis musicals i no s'adiu al seu estatus social.

Un cop a Ginebra, el seu decebedor pas per l'Institut Dalcroze i el car nivell de vida de la ciutat suïssa acaben derivant en un nou context de dificultats econòmiques que afavoreix el retorn de Bertrana a les formacions femenines. En aquest cas, l'experiència laboral culmina amb la creació d'un trio musical per tocar durant la temporada d'hivern de l'any 1924 en un hotel situat a Chamonix, a l'Alta Savoia. Per decisió de Bertrana, la formació basteix un repertori exclusivament de jazz, el gènere musical que als anys 20 del segle XX revoluciona el panorama musical europeu amb la confrontació de la seva tradició musical melòdica amb el

⁴ Aquest nou context de dificultats econòmiques obeeix a l'acomiadament de Prudenci Bertrana de la direcció de les revistes satíriques *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, un fet que hem d'associar al difícil moment personal que l'autor i la resta de la família van viure per la mort de dos dels germans d'Aurora Bertrana i l'emmalaltiment de la Cèlia, la seva germana petita (Bonnín, 2003: 58).

ritme i la improvisació propis d'aquest estil d'ascendència afroamericana. El relat de totes dues experiències laborals a les *Memòries* contribueix a refermar el perfil de la dona independent i feta a sí mateixa que l'autora vol potenciar, i a més afegeix a aquests trets la modernitat que caracteritza la seva visió, ja que la decisió de generar una *jazzband* femenina a Suïssa respon al coneixement de l'autora del gènere musical més avantguardista del moment i a l'explotació deliberada de la novetat que comporta pel públic veure com aquest gènere és interpretat per un conjunt conformat únicament per dones.

Tanmateix, tampoc hem d'oblidar que aquesta imatge de dona moderna i autosuficient que Bertrana comença a bastir a partir de la seva sortida de la llar familiar de Girona es troba també associada a la necessitat d'aportar recursos econòmics que ajudin a mantenir o a fer més portadora la situació financera d'aquest nucli familiar, del qual hi viu físicament allunyada però sense desprendre-se'n mai: de fet, hi ha episodis previs relacionats amb l'estada a Ginebra que ens confirmen el grau de sacrifici que Bertrana arriba a assumir per minimitzar les seves despeses econòmiques –fer un únic àpat al dia, no engegar l'estufa de la seva cambra per estalviar (Bonnín, 2003; Gómez, 2003)–, i també se'ns dóna compte de l'ajut econòmic que la família li tramet quan aquesta situació esdevé insostenible. Consegüentment, aquestes dades biogràfiques que Bertrana revela a les *Memòries*, tot i ser sempre presentades des d'una òptica centrada en potenciar la idea de “viure al preu que sigui”, també han de ser tingudes en compte per dur a terme una descripció més acurada de les circumstàncies vitals que empenyen a l'autora a endinsar-se en determinats projectes.

Així mateix, també hem de tenir en compte que l'autora abandona el camí com a *jazz woman* per inscriure's a la facultat de Lletres de Ginebra i aprofundir així en l'estudi de la literatura. Tot i que l'autora tendeix a presentar bona part del seu treball literari com a fruit d'una voluntat innata per plasmar les seves experiències vitals per escrit, a les *Memòries* (1973: 484) també reconeix que l'ambient bohemi que es respirava a la facultat i l'assessorament del personal docent perquè perseverés en la seva tasca creativa exerceixen una influència remarcable en ella, fins al punt que aquest espai esdevindrà un punt de referència en el seu retorn a Suïssa en el marc de la postguerra espanyola. Consegüentment, l'autodidactisme que es desprèn de moltes de les descripcions que Bertrana realitza sobre el seu procés d'escriptura –sobretot aquelles vinculades a la gènesi del seu esperit creatiu– han de ser matisades per la influència que aquest ensenyament acadèmic va tenir en l'autora, ja que inevitablement el seu contacte amb aquest entorn comporta l'aprofundiment en el coneixement del cànon literari

europèu que quedarà integrat de forma més o menys explícita en el bagatge cultural que intervé en la configuració dels seus treballs literaris.

D'altra banda, l'experiència laboral a Suïssa també comporta l'inici de la seva relació amb Denys Choffat, al qual Bertrana s'hi refereix sempre a les seves *Memòries* com a Monsieur Choffat en un exercici de distanciament de la seva figura.⁵ Tanmateix, la revisió de la correspondència d'Aurora Bertrana a Lluís Nicolau d'Olwer –un dels intel·lectuals catalans amb qui l'autora manté una estreta i duradora amistat arran de l'estada conjunta a Ginebra, on Nicolau hi arriba fugint de la dictadura de Primo de Rivera– realitzada per Gómez (2003) ens ajuda a revaloritzar la importància d'aquesta relació en la vida de l'autora.

D'aquesta manera, la imatge de la dona independent que no sembla necessitar el recolzament de cap figura masculina per materialitzar la seva voluntat de «viure, treballar, guanyar algun diner, menjar, viatjar, veure països nous assolellats i amables» (Bertrana, 1973: 416) queda matisada per les confidències vessades en les cartes adreçades a l'amic Nicolau: en aquests documents hi trobem mostres d'una estima cap a Denys Choffat omesa a les *Memòries*, i també constatem la influència que el marit d'Aurora Bertrana va tenir en la seva decisió de marxar a la Polinèsia francesa,⁶ des d'on escriurà els diversos articles publicats primer a *d'Ací i d'Allà* i posteriorment a *Mirador*⁷ reelaborats després per la creació de *Paradisos Oceànics*. Paradoxalment, la presència de Denys Choffat és totalment omesa tant als articles periodístics com en el llibre de viatges posterior configurat a partir d'aquests treballs. Tot i que tornem a trobar mostres de la felicitat conjugal en la que Bertrana manifesta viure mitjançant les cartes enviades a Nicolau durant aquest període, la presència del seu marit en l'estada de tres anys a la Polinèsia francesa només se'ns revela a partir de les fotografies que l'enginyer suís realitza

⁵ Aquesta operació de distanciament respon a les diferències en les visions de la situació política a l'estat que comencen a fer-se evidents entre el matrimoni a partir del 1934, i que acabaran derivant en l'adscripció de Denys Choffat als interessos del bàndol nacional durant la Guerra Civil espanyola. Conseqüentment, podem convenir que Bertrana es distancia de la figura del seu marit per motius ideològics, malgrat que al llarg de les *Memòries* l'autora s'esforça per desromantitzar l'experiència matrimonial en un nou intent de reforçar la construcció de la seva imatge pública de dona independent no supeditada a la figura del marit.

⁶ Tal com es constata als estudis biogràfics de Bonín (2003) i Gómez (2003), Denys Choffat va ser qui li va donar a Aurora Bertrana l'exemplar de *Le Mariage de Loti* per engrescar-la en el viatge posterior que tots dos realitzarien a la Polinèsia francesa, on l'enginyer suís hi construeix una central elèctrica per encàrrec del milionari francès Monsieur Martin.

⁷ El motiu pel qual l'autora deixa d'enviar els seus articles a *d'Ací i d'Allà* per passar a publicar-los a *Mirador* sembla estar relacionat amb les prevencions que Carles Soldevila, director de la primera publicació, li trameta en relació amb els lectors conservadors que llegeixen la revista. La mateixa Bertrana recorda a les seves *Memòries* una carta en què Soldevila l'adverteix d'aquest fet (1973: 662) que ella qualifica de «censura clerical».

dels paisatges i la població de les illes de la Societat, les quals són publicades junt als textos de Bertrana.

Tot i que ja hem pogut constatar que la imatge de la dona viatgera independent que Aurora Bertrana tracta d'elaborar a partir de les seves vivències es comença a gestar abans d'aquest primer viatge intercontinental, aquesta omisió de la figura de Denys Choffat en el seu relat de l'experiència a la Polinèsia s'ha de posar en relació amb les experiències literaturitzades d'altres dones viatgeres de finals del segle XIX i principis del segle XX, ja que com assenyala Isabel Marcillas en el seu estudi sobre els pretextos en les obres d'autores viatgeres «la mujer que viaja tardará todavía en ser aceptada, cuanto menos considerada, en igualdad de condiciones que el viajero, el héroe por excelencia, capaz de afrontar situaciones extraordinarias dignas de ser contadas y, por supuesto, de ser tenidas en cuenta» (2012: 221), de manera molts dels relats d'aquestes dones que viatgen com a acompanyants del marit fan explícita aquesta condició perquè «el hecho de viajar como *esposa de* protegía generalmente a la mujer de cualquier tipo de crítica; la partida estaba así totalmente legitimada y la mujer viajera podía llegar a ofrecer una imagen modelo de abnegación a todas luces alejado del de aquellas otras mujeres que, por mostrarse como viajeras intrépidas, eran consideradas un peligro para la sociedad» (Íbid., 2012: 222).

Consegüentment, que Bertrana opti per no fer cap referència a la presència del marit en la seva estada a l'illa de Papeete ens remet un cop més a la voluntat per part de l'autora de mantenir la seva imatge de dona independent no subjugada a les accions d'una figura masculina, un tret que l'adscriu al treball d'autores i viatgeres coetànies com l'aristòcrata i periodista anglesa Vita Sackville-West, malgrat que l'estil i la llengua anglesa emprats per aquesta autora li permeten optar per amagar el seu propi gènere al llarg de les seves narracions, mentre que Bertrana es revela en tot moment com a dona viatgera.

Així mateix, també cal associar l'ús de referències literàries com *Le mariage de Loti*⁸ per part de Bertrana a l'hora de començar a bastir els seus referents culturals sobre els paisatges i la població local de la Polinèsia a un procés d'adscripció a una determinada tradició sobre les experiències dels viatgers occidentals en terres considerades com a exòtiques des de la seva mirada etnocèntrica europea. D'aquesta manera, Vallverdú (2007: 23) associa l'apropament de Bertrana al coneixement de Papeete i les illes de la societat francesa amb els paràmetres del

⁸ L'obra és escrita per Pierre Loti, pseudònim de l'autor francès del S.XIX Julien Viaud, i narra l'idil·li amorós d'una vahiné polinèsia amb Loti – és a dir, amb l'alter ego de l'autor–.

que anomena l'exotisme del primitiu, una tendència que «té com a una de les fonts la filosofia rousseaniana de rebuig a la civilització, a la seva llosa de convencions i repressions, i de recerca d'una vida més senzilla, més en contacte amb la natura», un aspecte que hem d'enllaçar amb les descripcions panteístiques de la natura polinèsia referides anteriorment, però que també té a veure amb el tractament exotitzant dels habitants de l'illa que l'autora realitza en les seves narracions.

Tot i així, com remarca Pilar Godayol en el seu article sobre el tractament de l'alteritat per part d'Aurora Bertrana, la seva mirada a *Paradisos Oceànics* pel que fa a la població local és la de l'observador antropològic, «a person who possesses the other, rather than making contact with him, and therefore doesn't enjoy or suffer from cultural interactions» (2008: 222). Contràriament al que el discurs científicista defensa, aquesta posició no és neutra, ja que parteix de la necessitat de preservar una suposada societat precolonial per part dels intel·lectuals occidentals, els quals s'autoerigeixen com a cronistes oficials d'una realitat que observen sempre de forma parcial. Conseqüentment, la seva visió es troba inevitablement connotada per la preconcepcionalització d'aquestes cultures com a salvatges i pures en comparació amb les cultures europees civilitzades.

D'altra banda, Bertrana també treballa en aquesta obra a partir d'un dels trets que veurem posteriorment ampliat en l'elaboració de *El Marroc sensual i fanàtic*: tot i mantenir-se en aquest plànol de l'observadora occidental aparentment distant, l'autora s'allunya parcialment de tota la producció literària generada a partir del descobriment d'aquestes illes al segle XVIII per autors masculins per oferir-nos una visió menys androcèntrica del món maori. D'aquesta manera, els seus retrats de les dones maoris defugen la idealització exotitzant en termes sexuals que havia caracteritzat la tipificació de les figures femenines en els relats generats per autors masculins mitjançant la descripció de l'anomenada vahiné literària –figura arquetípica modelada a partir dels paràmetres de la llibertat sexual amb la que Occident associa la feminitat polinèsia– i se centren en presentar-nos a «tres dones que pateixen el naufragi del seu món cultural per la urpada gegantina de la colonització occidental» (Vallverdú, 2001: 38). Amb aquest focus d'atenció en les dones maoris, Bertrana eixampla parcialment la visió de la població maori que es té des d'Occident al mateix temps que realitza una crítica al procés d'aculturació de la societat polinèsia, una crítica que té la seva transposició estilística mitjançant l'ús d'un registre que «esdevé sarcàstic, agressiu, sense defugir l'escàndol. Tot plegat, perquè Bertrana no vol distanciar el jo creatiu del personal» (Íbid., 47-48).

D'aquesta manera, el retorn a Catalunya després de tres anys d'estada a l'illa de Papeete (1926-1929) suposarà la ratificació de la imatge de la dona viatgera i aventurera que Aurora Bertrana havia anat configurant des de l'inici de la seva trajectòria literària. La bona acollida de les proeses de viatges trameses a *d'Ací i d'Allà* i a *Mirador* estava relacionada amb l'interès generalitzat a Europa per les modes culturals exteriors com la del mite paradisiac, però també per «una causa sociohistòrica interna: la repressió de la dictadura (1925) i d'adveniment de la República (1930) van significar en l'opinió pública un desig de llibertat (...) que es manifesta a través d'imatges utòpiques paral·leles» (Vallverdú, 2007: 24). L'èxit de les proeses de viatges de Bertrana es tradueix també en la difusió de la seva experiència mitjançant conferències com la pronunciada a l'Ateneu Barcelonès al novembre l'any 1930,⁹ on realitza declaracions com aquesta:

(...) Parlem de viatges, al cap i a la fi sembla que és l'única cosa que jo he fet en aquest món i per a la qual tinc aptituds. No és cap sort el fet d'haver pogut viatjar, perquè ho pot fer tothom que s'ho proposi. El que cal, com a qüestió prèvia, és resistència física, i voluntat per realitzar-ho. En mi tot ha estat instint i impulsió, però jo no aconsellaria a cap senyoreta que prengui aquests camins.

A banda de refermar-se en el seu paper de dona rebel que no s'adiu a la dedicació als afers de la vida domèstica propis de la figura de la “senyoreta” petitburgesa de la que es distancia constantment, Bertrana també fa referència de forma indirecta als canvis que s'estan produint en la conceptualització de l'experiència viatgera. Tal com assenyala Riudor (2008: 137), la figura mitificada de l'artista romàntic viatger del segle XIX popularitzada mitjançant coneguts personatges com el britànic Lawrence d'Aràbia ens dibuixava fins aleshores un tipus de viatger intrèpid i pertanyent a les elits socials i intel·lectuals del seu país d'origen que decideix explorar territoris inhòspits per tal d'oferir-nos les seves impressions sobre aquests espais exòtics, però a partir de finals del S.XIX i principis del segle XX, aquesta figura comença a deixar pas a la del turista. Tot i que aquesta figura també necessita un poder adquisitiu considerable per emprendre un viatge, les noves tecnologies aplicades als sistemes de comunicació que donen com a resultat innovacions com l'ús del vapor en el ferrocarril i els vaixells o l'obertura del canal de Suez permeten uns desplaçaments molt més ràpids, còmodes i econòmics, un fet que unit al context sociopolític de pacificació a bona part de les colònies sota domini europeu afavoreix la creació de la indústria turística.

⁹ La conferència és recollida a l'article *A l'Ateneu barcelonès. Conferència d'Aurora Bertrana de La Veu de Catalunya*, 5-XI-1930 (edició vespre), p.3 (Real, 2001: 32).

D'aquesta manera, quan Bertrana diu que l'experiència del viatge és oberta “a tothom que s'ho proposi” està fent referència a aquesta explotació del viatge com una experiència turística democratitzada que ha deixat de ser exclusiva d'aristòcrates amb gran poder adquisitiu, malgrat que els paquets turístics dissenyats per empreses com la de l'empresari anglès Thomas Cook encara conviuran durant un temps amb les experiències dels viatgers exploradors. En aquest sentit, l'experiència viatgera de Bertrana oscil·la entre les dues figures, ja que té interès per conèixer de primera mà els territoris i les cultures que visita amb un esperit proper al del viatger explorador, però al mateix temps duu a terme l'empresa sota l'emparament de les comoditats que caracteritzen l'experiència del viatger-turista. Tot i així, l'autora es mostra crítica amb la rapidesa i la manca d'aprofundiment en el coneixement dels espais visitats que caracteritzen l'experiència purament turística del viatge:

Per a que el viatge sigui profitós en el sentit educatiu, cal per damunt de tot emprendre'l sense diners. Jo no crec en el viatges a base d'Agència Cook ni de limitació de temps. (...) Qui més qui menys dels que m'escolteu reconeixerà en mi la superficialitat dels viatges a corre-cuita. Les ciutats i els paisatges passen com en un film. És una desfilada prodigiosa de colors i formes que s'esvaeixen sense deixar rastre.¹⁰

L'altre front d'acció en què Bertrana centra la seva activitat a partir del retorn a Catalunya l'hem de relacionar amb la seva vinculació al món de la política i a la seva preocupació per aconseguir que les dones de classe obrera poguessin accedir al sistema educatiu. Després de la sobtada victòria d'Esquerra Republicana a les eleccions municipals de l'any 1931 i de la proclamació de la República a l'estat espanyol que afavoreix l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya l'any 1932, el panorama intel·lectual català recupera l'embranchida perduda durant els anys de la dictadura de Primo de Rivera, i Bertrana aprofita aquest context per tractar d'impulsar un projecte centrat en «reunir un cert nombre de dones preparades intel·lectualment, les quals s'havien d'encarregar d'instruir les dones de classe treballadora que ho volguessin. El seu desig era transmetre el goig de la lectura, la música, l'art en general i també ensenyar nocions indispensables d'higiene i puericultura» (Bonnín, 2003: 118). Tanmateix, aquesta iniciativa de l'autora acabarà fracassant perquè «les que s'hi apuntaren, dones intel·ligents i d'idees avançades, eren tanmateix burgeses per tradició i per educació; no havien comprès el projecte d'Aurora» (Íbid.), de manera que l'autora va acabar desvinculant-se de l'espai anomenat amb «un nom tan poc obrerista com Lyceum club» (Íbid.), ja que esdevé una mena de societat recreativa força allunyada del seu projecte inicial.

¹⁰ Extracte de la conversa *La dona i el viatge* que Aurora Bertrana realitza amb el grup excursionista de Terrassa l'any 1931 (Bonnín, 2003: 116).

Tot i que l'apropament de Bertrana al feminisme es duu a terme des d'una perspectiva moderada que podríem atribuir fàcilment als plantejaments ideològics de les feministes de classe burgesa dels anys 20 i 30, Bonnín també destaca el distanciament de Bertrana respecte als posicionament que figures del feminisme burgès català com la ja citada Carme Karr encarnaven, ja que «aquest feminisme encoratjava el dret a la cultura de la dona, però no la seva independència» (2003: 37). Tanmateix, el discurs que l'autora realitza amb motiu de la inauguració del Lyceum Club l'any 1931 sota el títol de *El nostre feminisme* ens remet novament a aquest foment de la instrucció cultural de les dones com a fita màxima que el moviment ha d'assolir, de manera que aquesta necessitat d'independència de les dones queda esmorteïda i no sembla ser recuperada per l'autora fins a la redacció de *El Marroc sensual i fanàtic*, on sí que hi trobem una crítica contundent a la supeditació de les dones musulmanes als desitjos de les figures masculines que restringeixen el seu accés a la vida pública.

La vinculació posterior d'Aurora Bertrana a Esquerra Republicana també es troba relacionada amb l'interès de l'autora per recuperar el projecte frustrat de creació d'una mena centre universitari obrer femení. D'aquesta manera, sembla que les converses amb l'intel·lectual i amic Ventura Gassol convencen a Bertrana de que la materialització d'aquest centre només es pot dur a terme amb l'ajut d'un partit polític amb capacitat d'obtenir representació a les Corts espanyoles, motiu pel qual l'autora acaba formant part de les llistes del partit a les eleccions celebrades l'any 1933. Tot i que finalment Bertrana no és escollida diputada i per tant no aconsegueix tirar endavant la seva iniciativa, cal tenir en compte que el fet d'haver estat vinculada a ERC durant aquest període comportarà el seu necessari exili a Ginebra durant l'inici de la postguerra, i també suposarà l'associació de la seva figura a una ideologia política esquerrana, malgrat que Bertrana tendeixi sempre a matisar aquestes caracteritzacions excessivament taxonomitzadores sobre els seus posicionaments ideològics mitjançant reflexions ambigües que impossibiliten la seva adscripció a una postura homogènia.

Malgrat el convuls panorama polític estatal a partir de l'any 1934 que derivarà en l'empresonament de companys de Bertrana com el citat Ventura i Gassol o Martí Barrera per haver defensat l'Estat Català proclamat pel president Companys, l'autora decideix emprendre el seu viatge al Marroc l'any 1935. Tot i que Bertrana no dóna compte de la travessia prèvia fins a arribar a Tetuan –la primera ciutat del Marroc des d'on comença a redactar els seus articles per a *La Publicitat*–, Bonnín (2003: 125) fa referència a la seva tasca prèvia de guia turística per la Península d'un grup de senyores, les quals costegen les seves despeses fins a arribar a

Gibraltar. En canvi, l'autora sí que s'ajustarà a una altra de les convencions habituals de la literatura de viatges mitjançant l'elaboració de la justificació del seu viatge que encapçala *El Marroc sensual i fanàtic* a mode de pròleg, un fet que com assenyala Marcillas es troba lligat en el cas de les dones viatgeres a «una relación directa entre el género biológico y la escritura. La condición sexual condiciona el viaje de la mujer de la segunda mitad del siglo XIX e incluso de las primeras décadas del XX, motivo por el cual necesita explicar la vivencia de forma diferente a como lo hace un hombre» (2012:229).

Tanmateix, aquesta necessitat de distanciar-se de l'experiència viatgera dels autors masculins esdevé contradictòria, ja que «en un buen número de ocasiones las autoras contribuyen, inconscientemente, a nutrir con sus textos el sistema de valores de un patriarcado que las condena a la eterna justificación» (Íbid., 230), de manera que aquesta operació amb la que aparentment es busca reclamar un espai per les autores que volen reflectir la seva experiència com a viatgeres comporta al mateix temps la perpetuació d'una sèrie de paràmetres associats a una escriptura femenina que no es pot desprendre de l'ordre patriarcal i androcèntric en què es desenvolupa.

En aquest sentit, el treball de Bertrana, lluny de defugir aquesta contradicció, opta per explotar-la al màxim: com ja havíem pogut constatar mitjançant la comparació que Marcillas realitza de la literaturització de l'experiència viatgera de l'autora catalana respecte a la «discreción en cuanto al propio sexo en la narración» (Íbid., 229) que Vita Sackville-West mostra en la redacció de les seves experiències com a dona viatgera a Pèrsia, la presència de Bertrana al llarg del conjunt de proses que conformen *El Marroc sensual i fanàtic* es troba volgutament associada a la seva condició de dona, un aspecte que també hem pogut constatar que s'evidencia de forma més o menys explícita al llarg de tot el seu treball literari i periodístic previ. Com bé assenyala l'estudiosa, l'objectiu d'aquesta visibilització obeeix al fet que «la catalana deja bien claro que es ella quien viaja, una mujer con un objetivo concreto, escribir. En su narración no desea prescindir de los inconvenientes surgidos a lo largo del viaje, a causa de su sexo (...). Si bien la condición sexual puede coartar su actividad como viajera, la escritura le permite exponer la aventura como más convenga a sus intereses» (Íbid., 230), motiu pel qual *El Marroc sensual i fanàtic* ha de ser entès també com un nou exercici de reafirmació de la seva imatge pública de dona independent que se serveix de l'escriptura per seguir potenciant aquesta projecció al mateix temps que l'empra de filtre per apropar-se als espais i les cultures amb les que entra en contacte.

D'aquesta manera, la sexualització de la seva figura que Bertrana atribueix al pròleg de l'obra a les sospites que la seva feminitat occidental aixeca entre la població local i en els mateixos representants de les elits colonials residents al Marroc permetrà a l'autora disposar d'una excusa per legitimar les seves transgressions de les convencions culturals pròpies del territori, unes accions que en molts casos es troben relacionades amb la seva ferma voluntat de conèixer “l'ànima de la dona musulmana”. Tot i que el desplaçament d'aquesta insistència en remarcar el seu gènere femení cap als representants del gènere masculí presents al territori respon parcialment a l'estratègia discursiva descrita per Marcillas, aquesta operació també permet a Bertrana justificar el “fracàs” de la seva empresa, tal com assenyala Francesca Bartrina en la seva comunicació sobre la intersecció del gènere i la colonització en l'obra de l'autora: «les conseqüències que generarà la llibertat d'accés restringida, motivada per la condició genèrica de l'autora, tenen una forta presència a la novel·la» (2001: 53).

Malgrat que «les mostres de feminitat externa de la viatgera esdevenen un emmascarament» (Íbid.,52) a partir del qual resulta encara més difícil establir el desitjat lligam amb les “germanes musulmanes” per la frontera cultural que separa els codis de la feminitat occidental de l'oriental, Bartrina també constata que «les pàgines d'Aurora Bertrana tenen el mèrit de reflectir les pròpies contradiccions i de no voler perdre mai la veu de l'altre: vol deixar-se impregnar per la diferència, encara que aquesta la sotragui tan fort que la faci tornar enrere» (Íbid., 57), de manera que en aquest intent d'aprehensió de l'alteritat per part de l'autora hi trobem també reflectit el conflicte que li suposa haver d'acarar-se a les realitats de la població marroquina a partir d'aquest constructe de la dona viatgera independent que ha anat bastint al llarg de tota la seva trajectòria professional, un aspecte del qual no es pot desprendre completament.

Consegüentment, hem d'entendre que a darrere de la presentació de *El Marroc sensual i fanàtic* com un seguit d'impressions viatgeres en les quals es prioritza l'ofrena d'una «anècdota neta i clara» (1936: 20) s'hi amaga tot un procés previ de construcció d'una determinada imatge pública que en aquest cas dificulta la possibilitat d'establir un diàleg intercultural amb la població local, de manera que “la Sargantaneta” es veurà obligada a buscar noves estratègies expressives i a aprofundir en l'ús d'altres com la ja citada ironia per seguir donant compte de les experiències viscudes en el seu intent d'acostament a les realitats de la població marroquina.

3. El tractament de l'alteritat a *El Marroc sensual i fanàtic*

Per poder copsar plenament en quin context políticocultural es produeix la redacció de *El Marroc sensual i fanàtic* (1936) per part d'Aurora Bertrana hem de remetre'ns a la constitució dels dos protectorats existents en el període en què l'autora realitza el seu viatge –és a dir, el protectorat espanyol i el francès. Tot i que històricament l'estat espanyol acumula tot un historial previ de disputes per la possessió de territoris marroquins que li reporta el manteniment del domini de Ceuta i Melilla fins a l'inici del segle XIX, l'anomenada guerra d'Àfrica que s'inicia com a conseqüència de la progressiva debilitat del sultanat marroquí és el fet que propicia l'establiment de tots dos protectorats. D'aquesta manera, el tractat de pau signat a Fes l'any 1912 atorga a França el control territorial de bona part del Marroc, de manera que importants espais urbans com la mateixa Fes, Rabat, Casablanca i Marràqueix queden sota domini francès. Per la seva banda, el protectorat espanyol s'estableix un any després del francès, i s'estén fonamentalment per la zona nord del Marroc –coneguda com el Rif–, tot i que també compta amb dos territoris més situats al sud –Ifni i Tarfaia.

Així mateix, cal tenir en compte el procés global de colonització en què es produeix aquest repartiment del Marroc entre tots dos estats, ja que per França l'establiment d'aquest protectorat contribueix a refermar el seu control sobre el nord d'Àfrica, el qual ja tenia garantit gràcies a la colonització de territoris veïns com el d'Algèria i que veu posteriorment ampliat amb el control de Tunísia. La ubicació estratègica d'aquests territoris constitueix a més una amenaça pels interessos d'altres potències colonials europees com el Regne Unit, la qual veu perillar l'estabilitat de la seva ruta comercial a l'Índia per possibles intervencions franceses. En canvi, en el cas de l'estat espanyol l'establiment d'aquest protectorat s'ha de relacionar amb el manteniment dels centres penitenciaris situats al nord del Marroc i amb la necessitat de recuperar part del prestigi colonial perdut arran de la pèrdua de les darreres colònies americanes i de les Filipines a finals del segle XIX.

En aquest sentit, l'estat espanyol viu immers al llarg d'aquestes tres primeres dècades del segle XX en la polarització de dues visions polítiques oposades sobre la seva presència al Marroc: d'una banda, ens trobem amb els partidaris de l'empresa colonial iniciada per l'estat, els quals queden agrupats sota el corrent ideològic conegut com a africanisme que fomenta un discurs en clau imperialista per avalar la presència colonial al Marroc. De l'altra, hi ha les

valoracions de l'empresa colonial dutes a terme fonamentalment a través de la premsa¹¹ que es mostren crítiques amb l'elevat cost de les campanyes militars que cíclicament s'han de dur a terme per controlar les insurreccions dels pobles marroquins, ja que aquestes accions militars impliquen el desplaçament constant de contingents d'arreu de l'estat al territori¹².

Tot i que no explicita l'existència d'aquests posicionaments polítics, Bertrana és plenament conscient de com aquest desplegament militar per part dels estats espanyols i francès s'ha d'associar a tot un procés més ampli de colonització legitimat per discursos imperialistes que avalen la supremacia de les societats europees respecte a les cultures orientals, sota les quals plana l'ombra del fanatisme religiós i el subdesenvolupament intel·lectual. Malgrat que l'autora ens digui que «si jo fos més artista que apòstol, dedicaria aquest llibre a la palpitant qüestió colonial» (Bertrana, 1936: 91), la seva opinió sobre la colonització espanyola i francesa del Marroc es troba implícitament associada a les valoracions que realitza de l'obra colonial duta a terme per part de tots dos estats en els seus respectius protectorats i amb les apreciacions que realitza sobre les mateixes elits colonials que encarnen la consecució d'aquest projecte al territori. Tanmateix, cal tenir en compte que Bertrana duu a terme moltes d'aquestes apreciacions des d'una posició deliberadament ambigu, un fet que fa força difícil delimitar amb precisió la seva visió ideològica sobre el fet colonial.

D'aquesta manera, les valoracions que Bertrana realitza sobre el projecte colonial al protectorat espanyol es troben força condicionades per la crítica a l'actuació dels polítics espanyols, els quals considera que «no van ser prou forts en la defensa dels nostres interessos quan hi va haver la repartició del Marroc» (Garcia Ramon, 2008: 227). Així mateix, Garcia Ramon també assenyala que l'autora «no s'identifica mai amb aquest procés colonial espanyol (...) per dues raons. D'una banda, perquè és una dona i aquest fet li permet viure la implicació d'Espanya al Marroc des de la barrera, ja que (...) les dones no es consideraven –o no se les considerava– elements actius en política. D'una altra banda, el fet de ser catalana no li facilitava gens la identificació amb la política colonial espanyola» (Íbid.). Tot i que els condicionants exposats per l'estudiosa es veuen recolzats per aspectes històrics i biogràfics com la ja citada manca de suport de l'empresa colonial espanyola a Catalunya per part de l'opinió pública o les

¹¹ Tal com assenyala Marta Vallverdú (1999: 28), «a partir de 1922, les veus que denunciaven la incompetència política a la zona del Protectorat es generalitzen (...). En general, es critica que el domini sobre el Marroc ha estat exercit sobre una perspectiva de conquesta, no de colonització, com ha fet França», una crítica que Bertrana reproduceix en les seves valoracions sobre l'empresa colonial espanyola.

¹² Tot i així, també ens trobem amb suavitzacions d'aquestes postures davant de les possibilitats comercials que els territoris del protectorat ofereixen als empresaris dels sectors industrial i agrícola, dins dels quals hi ha força representació d'empresaris catalans.

reticències d'Aurora Bertrana per vincular-se excessivament a la política professional arran de la seva entrada a les llistes d'ERC per les eleccions a les corts espanyoles l'any 1931,¹³ també hem de tenir en compte com l'autora decideix presentar-nos la seva visió a l'entorn d'aquest fet.

Per exemple, si ens remetem al capítol amb el qual s'inicia l'obra *–Nacionalistes–*, la simpatia que Bertrana manifesta sentir pels nacionalistes marroquins és ràpidament contraposada per la reiteració de la seva tasca purament literària al territori: «llevat dels paisatges, aspectes caràcter racial i costums, no m'interessava res més. La política (a la qual una vegada vaig atansar-me per equivocació) no pot interessar un escriptor lliure i sincer sinó a distàncies respectables (Bertrana, 1936: 26-27)», de tal manera que en aquest cas els condicionants del gènere i del catalanisme remarcats per Garcia Ramon són emmascarats per la presentació del seu projecte com una iniciativa literària de caràcter apolític. Tot i que amb aquesta declaració es reforça la imatge de la dona poc interessada en la política professional en favor del potenciament de la de la intel·lectual que es troba per sobre d'aquests afers mundans, també és cert que amb aquesta operació Bertrana s'estalvia donar un suport explícit al moviment nacionalista marroquí, probablement perquè si ho fes depassaria les seves crítiques a l'obra colonial del protectorat espanyol articulades fonamentalment a l'entorn de la seva ineficàcia.

Així mateix, també hem de tenir en compte el seu menyspreu cap als colonitzadors provinents majoritàriament del sud de la Península que s'instal·len als territoris del protectorat espanyol. Les diferències interculturals existents entre la població peninsular porten a Bertrana a considerar que aquests colons de procedència majoritàriament andalusa «es troben en llur propi element en terres de Mahoma. Llevat de les mesquites i les gel·labes i haics (...) tot l'altre té tants punts de contacte que les comparacions es multipliquen» (1936: 90), motiu pel qual el seu distanciament de l'empresa colonial espanyola al Marroc sí que va en aquest cas més enllà de la crítica a la mala gestió política per part de l'estat, però ho fa únicament per centrar-se en l'associació dels pobles del sud de la Península amb el tarannà bàrbar amb el que s'identifiquen els costums del poble marroquí, un fet que ajuda a perpetuar la ineficaç consecució del projecte colonial espanyol.

¹³ Bonnín (2003: 118) fa referència a la dificultat d'adscriure la ideologia política de Bertrana al programa d'un partit polític concret: «Aurora sabia del cert que la seva ideologia era esquerrana, però en haver de prendre partit, no sabia cap on inclinar-se», i també dóna compte de l'esforç que suposava per ella seguir les convencions de la política professional durant la campanya electoral: «no li agradava fer mítings i desconfiava d'homes tan intel·ligents que deien beneiteries (...) es limitava a llegir unes quartilles que es referien a expansió cultural, llibertat controlada, però mai no es referia a partits polítics» (Íbid, 119-120).

Aquesta manca d'adscripció al projecte colonial espanyol ha de ser llegida en paral·lel a la valoració positiva de l'obra colonial duta a terme al protectorat francès, la qual posa en entredit el «principi antiinvasiu i anticolonial» (Bertrana, 1936: 89) que l'autora manifesta en altres fragments de l'obra. D'aquesta manera, el seu anticolonialisme queda parcialment inhabilitat per la seva admiració pels colons francesos, als quals considera «els únics representants d'Occident al Marroc» (Íbid., 90) i als que lloa pel fet que «des del primer a l'últim, mostren als musulmans un orgull racial i una superioritat moral que tal volta només existeix sinó en llurs imaginacions, però que és necessària per a governar» (Íbid., 90). Malgrat que reconegui que aquest exercici de poder per part de les elits colonials pugui estar basat en pressupòsits falsos, el fet és que la seva ponderació contribueix a l'acceptació del colonialisme com un fet inapel·lable, de manera que «un cop assumida aquesta realitat, creu que la tasca colonitzadora s'ha de realitzar dignament» (Garcia Ramon, 2008: 226). En aquest sentit, sembla que l'autora hi veu reflectida en l'obra colonitzadora francesa la possibilitat de dur a terme una tasca civilitzadora que aporta els aspectes més valuosos de les cultures europees al territori marroquí, en contraposició a l'assimilació dels colons espanyols a la cultura local de la qual es distancia.

Tanmateix, Bertrana evidencia també des de l'inici de l'obra les sospites que la seva condició de dona causen entre les elits colonials, ja que com assenyala Marcillas (2012: 221), l'empresa de la dona viatgera continua sent copsada a Occident «com una transgressió doble ya que, al convertirse en viajera, la mujer invade un espacio reservado hasta el momento al género masculino», i en el cas de Bertrana podem fins i tot parlar d'una triple transgressió per la seva decisió de realitzar aquest viatge sola. D'aquesta manera, quan Bertrana confessa a la “Justificació” inicial de l'obra que «les poques molèsties i contrarietats que m'han embarassat en terra de moros no eren filles ni de la temperatura, ni de les bèsties, ni de mals físics, ni d'homes africans, sinó dels europeus d'Àfrica» (1936: 17) i ho associa al fet que «per a aquest senyor, poblador, colonitzador, viatger o funcionari, una dona sola al Marroc (...) no pot ésser altra cosa que allò que somnia i tem tothora: una *femella disfressada*, plena de possibilitats, però també de perills» (Íbid., 18) ens remet a l'imaginari propi d'unes societats europees que, tot i ser considerades com el paradigma de la modernitat i el progrés, no poden percebre l'activitat d'una dona viatgera des d'una òptica que no impliqui una certa sospita d'espionatge i conspiració vers els interessos dels colonitzadors al territori.

Malgrat que l'autora considera que aquesta sospita que plana sobre la seva figura disminueix als territoris del protectorat francès, també remarca que no desapareix del tot, de tal

manera que fins i tot aquelles elits colonials que Bertrana considera que realitzen una millor obra colonial al Marroc mantenen prevencions sobre la seva activitat. Tot i així, un dels fragments de l'obra en el qual podem veure més clarament en què es tradueixen aquestes sospites és narrat amb un to marcadament irònic per l'autora:

Una de les escenes més pintoresques d'aquest drama va desenvolupar-se al despatx d'un dels caps de policia de Tetuan. (...) Jo li havia explicat, punt per punt, tot el que ell semblava desitjós de saber, i, ara, el meu esguard buit resistia el seu en espera de noves escomeses. El comissari, visiblement insatisfet, volia saber més; ambicionava complicacions. (...) Ni ell ni els seus superiors, amb un poc d'olfacte i responsabilitats, no podien creure en la bona fe de les meves excursions literàries. (...)

- Del meu passat –vaig afegir– recordo una llunyana estafa comesa contra una gran companyia nacional. Un dia vaig viatjar sense bitllet de la plaça de Catalunya a Gràcia.
(Bertrana, 1936: 119-120-121)

Mitjançant la ridiculització de les accions d'aquest comissari que tracta d'interrogar-la durant la seva estada a Tetuan, Bertrana aprofundeix la seva crítica a la feina dels funcionaris espanyols, als qual troba «molt poc eficaços i amb una manca evident de professionalitat» (Garcia Ramon, 2008: 232), però alhora denota la necessitat que tenen de perpetuar una determinada narrativa sobre el paper que ha d'encarnar la seva figura de dona viatgera en un context cultural com el de l'Àfrica colonial. De fet, la mateixa autora reproduïx novament en clau irònica quins paràmetres hauria d'acomplir per adaptar-se a aquesta imatge de *femella disfressada* que s'espera d'ella:

Tinc la seguretat que els que van pel món amb algun delictes amagat troben un ressò de simpatia en el cor dels policies sentimentals. La meua ignorància del món va fer-me emprendre aquest viatge sense la preparació necessària. Un altre cop en faré alguna, a veure si em deixen tranquil·la. Robaré un portamonedes, passaré quelcom de contraban, faré l'ullet a qualsevol oficial de qualsevol exèrcit, li demostraré que em moro de ganes de conèixer estratègia militar, encara que el meu esperit pacifista pateixi només en somniar que existeixen éssers i també objectes preparats per a matar homes. (Bertrana, 1936: 126)

Tanmateix, tampoc hem d'oblidar que aquests retrats irònics del tractament rebut per part del funcionariat al territori permeten a Bertrana perpetuar la seva imatge de dona independent i rebel que duu a terme una tasca periodística i literària per voluntat pròpia, sense la necessitat d'un acompanyant masculí o d'un motiu ocult com l'espionatge que justifiqui el seu viatge. Tal com remarca en la seva valoració sobre l'actitud de les dones que formen part

de les elits colonials instal·lades al Marroc (Bertrana, 1936: 57), la seva voluntat és la de realitzar un exercici d'apropament a les realitats culturals de la població local i en especial a les de les dones musulmanes, motiu pel qual es desmarca del seguiment d'activitats pròpies de la vida cultural occidental com la d'anar al cinema que duen a terme aquestes dones de la burgesia europea, un gest que la situa novament en l'òrbita de la transgressió de les convencions de gènere que hauria de seguir com a dona occidental petitburgesa.

D'altra banda, també hem de tenir present com Bertrana se serveix en molts altres moments d'aspectes com la ingenuïtat i la innocència considerades com a inherents a la seva condició de dona per evitar les represàlies severes que la seva rebel·lió podria comportar si es deixés de banda aquest biaix de gènere, com en el cas de la seva negativa inicial a abandonar Xauen per petició de la policia davant el manteniment de les sospites d'espionatge que la persegueixen durant bona part de la seva estada als territoris del protectorat espanyol (Bertrana, 1936: 127). Aquesta estratègia de presentar-se a sí mateixa com una figura innocent que només es mou per una àvida curiositat de conèixer els costums culturals del territori esdevé també l'element clau que li permet entrar en contacte amb homes marroquins de diversos estatus social i accedir també a alguns espais vetats per a les dones musulmanes. Tanmateix, l'autora tornarà a trobar prevencions relacionades amb el seu gènere en aquest intent d'establir contacte amb homes musulmans, tot i que en aquest cas l'aspecte preocupant que comporta la seva figura se centra en els valors occidentals a partir dels quals està configurada la seva feminitat. D'aquesta manera, ja des de la "Justificació", l'autora en adverteix de la impossibilitat de moure's pel Marroc sense que es produeixi una sexualització de la seva figura:

A Europa –descartant les puntes que tenen veïnatge amb l'Àfrica– (...) el nostre tracte freqüent amb homes, des del començament de la vida, ens posen en condicions de conèixer on rauen els veritables esculls de les relacions socials entre els dos sexes, i aprenem aviat a deslliurar-nos-en. Al Marroc, aquest saber navegar en mars intersexuals no us serveix de res, per tal com allí la dona sola no trobarà zones navegables sinó en aigües purament sexuals. (Bertrana, 1936: 19)

Malgrat que les escenes amb les elits colonials descrites anteriorment posen de manifest que existeixen esculls per raó de gènere en les relacions de l'autora amb representats de les cultures europees que no poden ser superats –la forçosa sortida de Xauen per la impossibilitat de convèncer a la policia de que no amaga cap motiu ocult per ser a la ciutat n'és un exemple (Bertrana, 1936: 128)–, Bertrana opta per dibuixar la seva relació amb els homes musulmans a partir de la preconfiguració occidental d'Orient, la qual tendeix a potenciar aspectes com el sexisme i la misogínia existents en aquestes cultures per establir-hi un lligam indissoluble que

faci impossible generar-ne una definició que obviï o no expliciti clarament aquests aspectes com en el cas de les interaccions de l'autora amb els colons europeus. Tal com assenyala Edward Said a dues obres cabdals dels estudis postcolonials –*Orientalism* (1978) i *Culture & Imperialism* (1993)–, la difusió d'aquesta imatge d'Orient creada des d'Occident es duu a terme mitjançant la instrumentalització de les cultures occidentals, les quals esdevenen una poderosa eina per legitimar la configuració d'un Orient «jeràrquicament inferior associat sempre a unes geografies imaginàries que el presenten com l'àmbit el que és bàrbar, sensual i absolut» (Garcia Ramon, Nogué, Zusman, 2008: 19), un fet que alhora ajuda «a configurar la pròpia identitat occidental mostrant-la com un espai de civilització, racionalitat i democràcia» (Íbid.).

D'altra banda, també cal destacar com aquest contacte dels occidentals amb aquells subjectes que encarnen la diferència pot respondre «a un moviment dinàmic: provoca una incomoditat i una inseguretat amb la representació interioritzada que tenim de nosaltres mateixos» (Bartrina, 2001: 57), sobretot si es transgredeix la mirada antropològica objectificadora que autors com la mateixa Bertrana mantenen en altres obres i s'intenta entrar en el terreny del diàleg intercultural. En aquest sentit, les interaccions que Bertrana manté amb homes musulmans tendeixen a oscil·lar entre la fascinació davant de la diferència i el rebuig a la mateixa quan es confirma que l'altre que l'encarna «no pot ser incorporat ni anostrat» (Bartrina, 2001: 56), tot i que cal tenir en compte que totes dues posicions contribueixen en última instància a perpetuar la imatge occidental d'Orient descrita anteriorment.

D'aquesta manera, podem trobar passatges de *El Marroc sensual i fanàtic* que evidencien la presència de totes dues reaccions per part de l'autora en els seves interaccions amb membres de la població local:

Heus aquí els servents amb la bacina i l'àmfora de coure i les fines tovalloles de lli. Passen davant dels comensals i s'aturen enfront de cadascun. Un dels criats para el recipient per recollir l'aigua que l'altre aboca sobre llurs mans. Els senyors àrabs s'esbandeixen les mans amb calma, molt dignament. Jo penso: «Quin contrast entre aquests homes i els de l'altre Marroc, ferotge, guerrer, fanàtic i pollós». Avui la sort m'ha somrigut i puc contemplar al volt d'una taula baixa de coure, asseguts en coixins, amb les cames encreuades i els peus descalços, aquest grup d'interessants personatges, amb el llarguíssim llenç blanc i fi estès damunt dels genolls, en salvaguarda de llurs riques vestidures. (Bertrana, 1936: 50)

La clara divisió entre els representants del Marroc que l'autora valora positivament i els que li generen rebuig s'articula a partir dels paràmetres exotitzadors que contribueixen a

configurar l'orientalisme occidental, i que com podem observar en aquesta escena es troben associats a un determinat estatus social i poder adquisitiu que predisposa a l'autora a lloar els representats de les classes benestants marroquines en detriment d'aquells que formen part dels grups socials menys afavorits i més associats al fanatisme religiós,¹⁴ els quals encarnen el Marroc més allunyat de la civilitat apreciada per la mirada occidental. La descripció de la preparació del banquet en termes sumptuosos i sensuals respon a un imatge atractiva d'Orient creada a la mesura d'Occident a partir de tot un seguit de productes culturals que l'autora ha consumit de forma més o menys conscient¹⁵ a l'hora de bastir la seva narració, de tal manera que sovint hi trobarem en aquestes descripcions una preponderància de sentits com el tacte i l'olfacte per copsar la suavitat dels teixits o la dolçor de les flaires amb què s'opta per representar de forma generalitzada espais i trobades com la descrita.

Tanmateix, aquests mateixos sentits també juguen un paper determinant en el rebuig que l'autora manifesta pels representants del Marroc més allunyat del luxe i la sofisticació:

He de beure'n tres vasos en un atuell greixós, entelat, en el qual, abans que jo, ha begut tota la família. Resisteixo heroicament (el mot no és exagerat) no solament la brutícia i el mal humor de l'amo, sinó les mil picors i pessigolles, veritables o imaginàries, que van cames amunt, cames avall, sota el meu vestit de fil. Ho aguanto tot. Estic disposada al turment per presentar als llegidors una imatge verídica de moro. (Bertrana, 1936: 82)

El relat d'aquesta experiència al capítol “Cabila” suposa a més la sortida puntual de Bertrana dels entorns urbans en què se sol moure durant gran part de la seva estada al Marroc, uns espais en què l'empremta de l'occidentalització és molt més fonda i visible.¹⁶ D'aquesta manera, el retrat de la vida d'aquesta família humil que viu a la muntanya posa de manifest la impossibilitat de l'autora d'abstreure's de la seva condició d'europea de classe benestant a l'hora de romandre en aquest espai, un fet que la porta a revestir la seva experiència d'heroïcitat justificada per la seva voluntat d'oferir una imatge verídica de l'espai als seus lectors, tot i

¹⁴ Trobem una mostra clara del rebuig propiciat pels excessos atribuïts al fanatisme religiós al capítol “Els Hamatxes” (Bertrana, 1936: 63), en el qual l'autora descriu l'èxtasi en què entren els membres d'aquest grup religiós durant una cerimònia ritual a partir de l'aprensió que sent per la violència autoinfligida a la que se sotmeten durant l'acte.

¹⁵ Cal tenir en compte com l'exotisme de l'Orient tractat amb els mitjans de comunicació moderns s'ha comercialitzat a l'Europa del anys 30 per la reiteració del tema, de tal manera que una part de la mirada exotitzant des de la qual Bertrana copsa les realitats amb les que entra en contacte al Marroc està marcada per «la superficialitat i la conversió de l'estètica de l'exòtic en clixé comercial» (Vallverdú, 1999: 51).

¹⁶ Tanmateix, Garcia Ramon (2008: 229) assenyala com aquesta tendència de Bertrana a moure's en espais urbans contribueix també a potenciar una visió determinada del tractament de les dones musulmanes al Marroc, ja que «la dona urbana és la que pateix de forma més clara la segregació i la reclusió en espais propis».

realment aquesta imatge es troba connotada per la seva aprensió a la brutor i a l'hostilitat a la qual associa els objectes de la llar i l'actitud del patriarca que la regeix.

Així mateix, les reaccions dels homes musulmans ens espais on la presència d'una dona no és habitual també són retrats per l'autora:

La periodista europea i el jove musulmà anaren plegats al teatre, i el moro de la porta va romandre tan profundament astorat en veure una dona disposada a assistir a comèdia, que oblidà demanar-li l'entrada. (...) Milers de parells d'ulls es fitaren en mi, amb una curiositat respectuosa. Vaig causar tanta sensació que, en descórrer la cortina, fins el protagonista de l'obra restà un moment com astorat, amb l'esguard clavat en l'estranya aparició. Va trigar un moment a començar. «¡Una fembra al teatre! ¡Que Al·là venjador deturi el seu braç justicier! ¿No s'enfonsaria l'edifici o s'hi calaria foc». (Bertrana, 1936: 34-35-36).

Novament, l'autora opta per narrar l'escena amb un to irònic amb el qual ridiculitza l'escàndol que la seva presència al teatre causa entre els assistents, els quals són tots homes àrabs. Ja des de l'inici del capítol –“Teatre àrab”–, Bertrana ens dóna a entendre que la seva presència en aquest espai està intentant ser impedida mitjançant dues invitacions incomplertes de dos membres de les elits socials marroquines de Tetuan, però finalment l'autora hi assisteix gràcies a l'ajut d'un jove marroquí de classe humil. Amb aquesta referència a l'estatus social dels tres individus, Bertrana denota com per sobre de l'amabilitat i la cortesia que caracteritzen els costums de les elits socials marroquines vers els estrangers s'imposa la necessitat de preservar certs espais públics com el del teatre d'una presència femenina, ja que suposa una transgressió dels costums culturals tradicionals, tot i que aquesta és una tendència que pot veure's atenuada en el cas d'individus més joves i amb un estatus social inferior que no implica una assumpció del rol de preservadors de l'ordre social tradicional.¹⁷ Paradoxalment, la consciència d'aquest fet no fa enrere l'autora sinó que sembla esperonar-la, una actitud que hem d'associar un cop més a la imatge pública de dona rebel i independent que Bertrana ha anat bastint des de l'inici de la seva trajectòria periodística i literària i que s'alimenta per tant de transgressions com aquesta, tot i que també hem de ser conscients dels privilegis que la seva posició de dona blanca occidental li atorguen a l'hora de poder accedir a espais com aquest on en canvi no seria tolerada la presència d'una dona àrab.

¹⁷ A l'obra s'evidencia una major tendència a l'occidentalització entre els homes musulmans més joves, com en el cas de les cigarretes i el cafè que els assistents de menor edat al banquet descrit al capítol “Gueda” (Bertrana, 1936: 53) prefereixen enfront del tradicional te verd que prenen els homes més grans. També apreciem una major tendència per part d'aquests homes joves a accedir a les peticions de Bertrana per conèixer a les dones que formen part del seu nucli familiar, tot i que es mantenen les prevencions davant d'un acostament excessiu per part de l'autora : «els més joves i modernitzats em deixaven *veure* la família» (Íbid., 28).

Tanmateix, la imatge més associada a les interaccions que Bertrana manté amb homes musulmans ens remet a la seva funció de guardians de les dones marroquines amb les quals l'autora vol intentar establir contacte. Generalment, la manifestació del seu interès per conèixer les “germanes musulmanes” sorprèn els seus interlocutors masculins, els quals ho consideren una pèrdua de temps que no s'adiu al perfil de la intel·lectual occidental que tenen al davant: «sembla mentida – deia clarament llur mirada– que una dona europea, intel·ligent i instruïda, que els homes hem considerat digna d'assistir a les nostres reunions i d'interessar-se pels nostres problemes, es preocupi d'una cosa tan lleugera, banal i mancada d'importància com les nostres dones» (Bertrana, 1936: 28). D'aquesta manera, l'autora s'enfronta a evasives constants a l'hora d'entrar a les llars dels homes musulmans per conèixer a les dones que formen part del nucli familiar, i fins i tot en aquells casos en què aconsegueix accedir a espais com l'harem on romanen les mullers dels homes de classe benestant ens trobem amb la interposició constant d'una presència masculina que impossibilita l'establiment d'un diàleg real amb elles. A més, cal remarcar que el que es presenta al davant de l'autora en les seves visites als harems és únicament una projecció generada per encaixar amb la imatge d'aquests espais tipificada des d'Occident, en la qual les dones que conformen l'harem se supediten humilment a la voluntat del marit:

El baixà esguarda satisfet les seves dones, cobertes de sedes, de brodats i de joies. (...) Jo endevino els drames d'aquella llar, malgrat que les dones del baixà no han dit ni diran res que orienti devers els secrets de llurs vides amagades, sensuals i turbulentes. «Som perfectament benaurades». «Ens estimem les quatre com veritables germanes». «No hem vist res del món, però la vida ens és tan suau i folgada, en la casa del nostre amo i senyor, que per res no la canviariem». I el baixà somriu satisfet en veure com es saben la lliçó, i com la reciten al moment necessari. (Bertrana, 1936: 73-74)

Tanmateix, també cal tenir en compte com Bertrana hi aboca a sobre d'aquesta assajada representació la seva mirada de dona occidental, en la qual s'hi endevina una condemna a la poligàmia que perviu en el món àrab per la conceptualització d'aquesta pràctica com un instrument més de subjugació de les dones àrabs a la figura del marit. Conseqüentment, considera que totes les respostes que les mullers del baixà li donen sobre la seva vida dins l'harem són fruit de l'estat d'alienació en què viuen per la seva reclusió en l'àmbit privat de la domesticitat i sota el control de la figura d'autoritat masculina, de tal manera que les gelosies

que segons Bertrana han de condicionar la seva vida conjunta no seran mai verbalitzades en públic.¹⁸

Aquesta conceptualització de l'home musulmà com una figura que manté sempre un control inapel·lable sobre els destins de les dones musulmanes condiona inevitablement els intents de d'acostament que Bertrana intenta dur a terme amb elles, ja que tot i que l'autora pretengui apel·lar a la seva condició de dona per transcendir les fronteres culturals que la separen d'aquestes dones musulmanes, la impossibilitat d'aprehendre les seves experiències des d'una mirada no victimitzadora que les relega constantment a la imatge de la dona sotmesa als desitjos d'una figura masculina d'autoritat emparada per la llei islàmica dificulta enormement l'establiment d'una interacció entre iguals.

Tot i que podem parlar d'un apropament cap a les dones musulmanes per part de l'autora diferent al que es produeix en el cas dels homes musulmans per aquesta voluntat de conèixer de primera mà les seves experiències i opinions, aquest intent de diàleg que podria remetre'ns a la generació del tercer espai teoritzat per Hommi Bhabha, a les zones de contacte que possibiliten la transculturalitat descrites per Mary Louise Pratt o a la frontera en la que se situa Gloria Anzaldúa¹⁹ no pot acabar de desprendre's de la divisió dicotòmica entre les realitats culturals dels occidentals estrangers associats a la figura dels colonitzadors i les de la població oriental local, la qual se sosté gràcies a la dinàmica de subjecte descriptor-subjecte descrit sobre la qual s'ha bastit l'orientalisme occidental que Bertrana reproduïx sovint en la seva narració.

D'aquesta manera, escenes com la de que es produeix a la presó de dones de Xauen on l'autora escolta els relats d'algunes de les empresonades donen compte de la interposició constant de la seva mirada de dona occidental en l'aprehensió d'aquestes vivències:

Menana, amb un infant nounat als braços, esguardava sovint les altes parets del pati, i sospirava.
(...)

¹⁸ Aquesta projecció de Bertrana encaixa força amb algunes de les descripcions que Fatema Mernissi dona de la realitat als harems musulmans, amb les quals l'autora tracta de desmitificar la imatge hedonista que s'ha generat d'aquest espai des de la mirada androcèntrica occidental: «quan m'imagino un harem, penso en un lloc densament poblat on tothom es vigila mútuanament. (...) Pel que fa a les dones casades, la satisfacció sexual és impossible perquè han de compartir el seu home amb centenars de «col·legues» frustrades» (2001: 25).

¹⁹ Aquests tres referents teòrics són citats per Godayol (2008) en la seva valoració de l'aprehensió de l'alteritat que Bertrana realitza a l'obra. Tot i que fins a cert punt sí que podem parlar de «moments of contact and contagion between languages and cultures» (Íbid., 220) en aquest apropament de l'autora a les realitats de la població local, l'hibridisme i la fluctuació identitària als quals l'estudiosa fa referència queden atenuats per la tendència generalitzada de Bertrana a reafirmar la seva condició de dona occidental lliure quan valora aquestes interaccions.

- Però, ¿què has fet per merèixer aquest rigor?
- El meu delictes és greu. Vaig fugir de casa, refugiant-me a la llar paterna. Jo duia ja l'infant a dins, i *ell* em maltractava quan venia embriac.
- ¿La justícia va fallar contra tu?
- El cadí era parent i amic del meu espòs.

(...) A la porta, l'escarcellera em contemplà amb malícia:

- ¿T'agrada conversar amb les delinqüents?
- Sí –li responc amb serietat–. Per a una dona lliure com jo, les petites culpes d'aquestes pobres presoneres resulten una lliçó d'humilitat, de resignació i de modèstia.

(Bertrana, 1936: 104-105-106)

Tot i que algunes de les dones que relaten la seva experiència a “Presó de dones” manifesten obertament la seva consciència d'haver estat empresonades de forma injusta, aquest distanciament final que Bertrana fa de la seva figura com a dona occidental lliure enfront de les dones musulmanes emmascara l'existència d'aquesta consciència autònoma en favor d'una narrativa crítica amb la criminalització que es fa de les seves accions mitjançant l'aprofitament d'un codi de conducta –la xara–²⁰ transposat a l'àmbit judicial, de tal manera que assistim un cop més a la legitimació d'una narrativa que ens dibuixa un Orient culturalment endarrerit enfront de les polítiques més igualitàries en matèria de gènere que teòricament regeixen les cultures occidentals modernes.

Així mateix, també ens trobem amb altres escenes en què l'autora referma la seva condició de dona lliure occidental de forma encara més vehement, com en el cas del rebuig que provoca la seva presència al cementiri de Xauen d'on acaba sent expulsada pel baixà, tot i que prèviament ja ha constatat les mirades de reprovació per part de les dones musulmanes que assisteixen a l'acte:²¹ «I orgullosa de deturar tot un poble, amb el seu baixà al capdavant, seguit de confraries, músics (...) ases, gossos, puces i polls, vaig anar-me'n amb la meva kòdak inútil a prendre una cervesa al casino» (Bertrana, 1936: 100). Amb aquesta darrera acció, Bertrana evidencia un cop més com la reivindicació de la seva condició de dona occidental passa sovint per realitzar una valoració pejorativa d'aquells espais i actes on aquesta condició constitueix

²⁰ La xara no és un dogma indiscutible, sinó un codi de conducta que admet diferents interpretacions. En l'àmbit jurídic, aquest codi serveix de referència per ponderar la gravetat de l'ofensa comesa per la persona acusada. En el cas del Marroc, l'escola en la qual s'ha basat bona part de la interpretació d'aquestes ensenyances de Mahoma és la fundada pel jurista Malik ibn Anas, de l'islam sunita.

²¹ L'aspecte que incentiva aquestes mirades recriminatòries té a veure amb la càmera fotogràfica que acompanya a l'autora al llarg del seu viatge: «però elles no es calmaren, i llurs esguards més fulminants es clavaven sovint en la meua innocent màquina fotogràfica» (Bertrana, 1936: 97). Cal recordar que l'islam considera il·lícites les reproduccions gràfiques de la divinitat o d'una criatura a la qual se li rendeix culte, motiu pel qual l'ús de l'aparell podria suposar una ofensa enmig de l'acte de sacrifici que s'està a punt de realitzar.

una transgressió excessiva de les tradicions culturals i religioses, de tal manera que amb aquesta actitud desafiant acaba eixamplant sovint les diferències culturals que la separen del poble marroquí amb el qual pretén entrar en contacte.

En canvi, al capítol “Dauïa, Limina i Gmar” ens trobem amb un diàleg entre la primera de les tres protagonistes i l'autora en el qual sí que es remarca més clarament l'existència d'una veu femenina capaç de transgredir els codis morals que tipifiquen la conducta de la bona dona musulmana, un fet que curiosament provoca una remarca reprovatòria per part de Bertrana:

Va confessar-me que tenia promès. (Aquesta manca de discreció no la comenten sinó les musulmanes sense principis).

– ¡Si sabessis el fàstic que em fa!

(...) Per consolar-la, li faig:

– Quan t'hi trobis, si ell és bo, ja l'estimaràs. Fins i tot n'estaràs gelosa. El dia que vulgui prendre una nova muller et sabrà força greu.

Dauïa esclafeix de riure.

– ¿Una altra muller? No té prou diners per a això.

– ¿I si es fa ric, i si vol imitar els grans mercaders i els baixàs?

– Oh, millor, millor. Que es firi una altra dona, que estimi una altra dona. ¡Que l'altra dona tingui *els fills!*

– Dauïa, ¡no diguis barbaritats!

– ¿Per què *barbaritats*? Dic el que penso.

(Bertrana, 1936: 58-59)

Novament, aquesta resposta per part de Bertrana s'ha d'associar a la seva aprehensió occidental enfront de les pràctiques poligàmiques existents al Marroc, motiu pel qual la resposta pragmàtica que Dauïa li dona suposa un escàndol per la seva conceptualització del vincle matrimonial des d'una visió romantitzada que no té en compte aspectes com la vigència dels contractes matrimonials per conveniència social i econòmica a Occident. Així mateix, aquesta reacció per part de l'autora també ha d'enllaçar-se amb les diverses constatacions que realitza al llarg de l'obra sobre els canvis que s'estan produint en la societat marroquina arran del procés d'occidentalització en què sembla immers el territori, sobretot en relació amb els avanços tècnics –la imatge d'una dona vestida amb l'haic tradicional que va en bicicleta (Bertrana, 1936: 176) o la còmica escena que s'esdevé a Fes a l'interior d'un autobús pel contacte que es produeix entre musulmans, jueus i cristians pels viratges que realitza el vehicle

(Íbid., 150) en són exemples—,²² de tal manera que la imatge d'Orient generada des d'Occident a partir de l'exotització dels seus costums culturals tradicionals comença a desdibuixar-se i provoca sovint el lament de l'autora, tot i que al mateix temps reproví elements d'aquestes tradicions com els que perpetuen el tracte sexista de les dones musulmanes i també es permeti ironitzar davant l'avenç imparable d'aquesta occidentalització.

En aquest sentit, les visites de Bertrana als prostíbuls de Tetuan —descrita al capítol “Meretrius”— i Casablanca —al capítol “El Busbir”— posen de manifest la necessitat de l'autora d'entrar en contacte amb un dels arquetips que basteixen l'orientalisme occidental al qual s'aferra parcialment. En aquest cas, es tracta figura de la ballarina exòtica, la imatge de la feminitat àrab més tipificada per l'orientalisme, sobretot gràcies a la mirada masculina que s'encarrega de la seva codificació a partir del segle XIX. En les descripcions dels balls i de les atencions que les dones del bordell de Tetuan els dispensen a ella i al seu acompanyant, trobem per tant unes figures femenines fàcilment associables a les de les odalisques:

(...) La jove mestressa aixecà els braços, plegà les mans darrera la nuca i començà de moure els malucs. D'antuvi imprimí al ventre un moviment suau i cadenciós que a poc a poc esdevingué rotatiu. Les pedres del cinyell li lluien tant com els ulls i com les dents, que ara i adés mostrava en un somriure adreçat a l'hoste. Les cames, delicades i fermes, romanien sempre en el mateix lloc (...); només el ventre, flexible i expressiu, voltava frisós o lassat, es dilatava i es contraïa, mostrava palpitations i onades de passió. (Bertrana, 1936: 47)

La descripció d'aquesta dansa realitzada per la ballarina Zaida davant de l'autora i del seu acompanyant masculí²³ es duu a terme per petició del segon, i respon clarament a la dinàmica que s'instaura en les visites de la parella al prostíbul, en les quals la presència de Bertrana acaba sent més aviat ignorada. Tot i que l'autora realitza un nou intent d'acostament a les vivències d'aquestes dones, les diferències culturals i l'estranyesa que causa la presència d'una dona occidental en un espai com aquest impossibiliten novament l'establiment del diàleg:

²² Totes dues escenes contenen també elements de transgressió en relació amb les accions dutes a terme per dones musulmanes. En el primer cas, la cama nua de la ciclista que es deixa veure per sota de l'haic transgredeix els codis de cobriment corporal que imposa aquesta vestimenta tradicional, mentre que en el segon els contactes dels cossos de les *fàssies* amb cossos masculins per les sotragades del vehicle són involuntaris, però també atempten contra les convencions culturals i religioses musulmanes que subscriuen aquestes dones marroquines.

²³ Aquest acompanyant masculí forma part de les «poques però honroses i emocionants excepcions d'éssers correctes, desinteressats, nobles i amables» a les quals Bertrana fa referència a la “Justificació” de l'obra (1936: 20). Es tracta d'homes europeus i marroquins que amb la seva actitud cooperativa envers la tasca periodística de Bertrana queden exclosos de les valoracions globals que l'autora realitza sobre les actituds dels colons europeus i els homes àrabs.

«elles es limitaven a les respostes més breus i menys categòriques «de vegades», «potser», «això depèn» (...) La meua presència omplia les joves meretrius d'una tímidesa invencible» (Bertrana, 1936: 43). Conseqüentment, l'escena es desenvolupa per respondre al desig de l'home occidental pel qual està sent representada, i la descripció que Bertrana en fa reproduceix amb fidelitat la voluptuositat que caracteritza la sensualitat d'aquesta feminitat oriental que es manifesta d'acord amb els paràmetres exotitzadors amb els que Occident l'ha anat configurant.

En canvi, en la seva visita a El Busbir de Casablanca, l'autora es troba amb unes dones molt més desinhibides davant la presència d'una dona europea en aquest poble-prostíbul creat fonamentalment per satisfer els desitjos dels clients occidentals:

En aquest moment el diàleg és interromput per un núvol d'odalisques. (...) L'aparició d'una europea en companyia d'un home sembla que no les impressiona gens. Elles admeten, tot d'una, possibilitats insospitades; qui sap si noves probabilitats de guany. No solament la meua indiscreta visita a llur barri reservat no les sorprèn ni les ofusca, sinó que en oferir-se, ingènues i prometedores, al nouvingut (...) m'embolcallen amb la mateixa onada de simpatia i complicitat. Són els éssers més pregonament civilitzats que he trobat al Marroc. Les úniques que faciliten amplament la meua tasca informativa, sense malfiar-se de mi, com tots els altres. (Bertrana, 1936: 178-179)

El que Bertrana considera una actitud cooperativa per part d'aquestes dones sembla ser en realitat una nova posada en escena orquestrada per satisfer el desig i la curiositat dels potencials clients occidentals del prostíbul, de tal manera que les atencions que aquestes dones dispensen a l'autora i al seu nou acompanyant masculí de forma desimbolta no són fruit d'un alliberament de les convencions de gènere que tipifiquen l'actitud submissa i reservada de les dones musulmanes sotmeses a les figures d'autoritat masculines, sinó que responen a l'estratègia que cal seguir per aconseguir captar l'interès d'aquests visitants, tal com Bertrana remarca en el seu lament final sobre el procés d'occidentalització al que considera que s'han vist sotmeses aquestes dones: «És trist de reconèixer que allí on l'obra de civilització occidental s'ha lluit amplament i ha trobat millors deixebles és en aquest immens prostíbuls marroquí» (Íbid.).²⁴

²⁴ Bartrina fa la mateixa constatació, i afegeix: «per bé que l'autora busca en el seu viatge comunicar-se amb l'altra, amb l'oriental, es veu obligada a constatar que aquesta comunicació només és possible si l'altra està occidentalitzada o si viu al marge de les normes de la seva societat» (2001:54). Aquesta darrera remarca sembla fer referència a la figura de la jove Dauña, tot i que com hem pogut constatar, el diàleg que manté amb Bertrana també es troba força condicionat per la mirada occidental des de la que aprehen les transgressions de la jove marroquina.

Tot i que aquestes dones viuen recloses en un illot d'habitatges per poder exercir de forma de forma regulada la prostitució, tenen un cert marge de llibertat en els seus moviments que contrasta amb la reclusió als espais domèstics privats de les llars on romanen la major part de les dones marroquines amb les quals Bertrana entra en contacte. La figura que encarna de forma més acusada els paràmetres de la dona musulmana que accepta aquesta vida entre murs la trobem descrita al capítol “Fakiha”, en el qual l'autora ens dóna a conèixer la història de Kdija, la noia santa de Xauen: «Kdija semblava complaure's en la modèstia de la llar paterna. No desitjava res més sinó filar i brodar lli (...) a l'ombra de la parra centenària que cobricela el pati emblanquinat» (Bertrana, 1936: 109).

Aquesta actitud submissa i obedient de la fakiha s'uneix als seus extraordinaris coneixements de l'Alcorà i li atorga aquesta condició de santedat que tanmateix és ràpidament copsada pels membres de les elits colonials occidentals, els quals pretenen explotar-la per dur a terme un procés d'occidentalització de les dones musulmanes, ja que Kdija esdevé un model de conducta per les joves marroquines de la ciutat de Xauen. Tanmateix, Bertrana ens reporta el fracàs de l'empresa amb una marcada ironia envers les aspiracions occidentalitzadores dels colonitzadors (Íbid., 111-112), un fet que hem d'associar a les seves constants referències a l'estoica resistència que Orient manifesta sobre Occident, malgrat que a darrere d'aquesta admiració s'hi amaga novament la necessitat occidental de preservar els referents culturals associats a les tradicions que configuren l'imaginari occidental sobre Orient,²⁵ entre els quals es troba també la mitificació d'aquesta figura femenina virtuosa que encarna la fakiha.

D'altra banda, també cal posar en relació la imatge de la jove fakiha amb les de les diverses dones anònimes musulmanes que, a diferència de Kdija, sí que veiem sortir puntualment de l'àmbit privat de la domesticitat en les narracions de Bertrana, tot i que ho fan sempre cobertes amb l'haic tradicional. Tal com se'ns revela en la definició d'aquesta peça de roba –«mantell mongívol que usen les dones»– (Bertrana, 1936: 255) al “Nomenclàtor” que l'autora inclou al final de l'obra, la seva valoració de l'haic es duu a terme d'acord amb els paràmetres socioculturals que regeixen la feminitat occidental, de tal manera que el cos cobert de les dones musulmanes sota aquesta peça de roba esdevé per Bertrana una nova mostra de la repressió cap al seu alliberament legitimada pel codi de conducta islàmic tradicional. Tanmateix, com assenyala Mernissi (2001: 207), Occident també imposa uns cànons de bellesa

²⁵ Una part d'aquesta necessitat de mantenir viva aquesta narrativa sobre Orient s'explica pel període de crisi cultural que Europa experimenta durant els anys 20, moment en què també es produeix una major exportació d'idees artístiques, sociològiques i filosòfiques orientals pel qüestionament dels valors culturals propis (Vallverdú, 1999: 41).

patriarcals als cossos de les dones basats en la constant exposició de la seva anatomia, de tal manera que el model de bellesa canònica s'encarna en el cos jove i «l'home occidental imposa a la dona més gran i madura el vel de la lletjor».

D'aquesta manera, mentre la descripció de les vestimentes tradicionals dels homes tendeix a ser més purament descriptiva –tot i que també s'aprecien referències exotitzadores, sobretot en relació amb els colors vius de les gel·labes–, en el cas de les descripcions de la vestimenta de les dones Bertrana remarca especialment aquest factor del cobriment gairebé total dels seus cossos, fins al punt en què arriba a parlar d'elles com a «fantasmes femenines» (Bertrana, 1936: 142) associant el cobriment a la blancor de la roba. Tot i així, això també provoca que la seva atenció se centri en la seva mirada, l'únic element del cos femení que queda al descobert quan s'empra aquesta vestimenta i que com Márquez (2004: 403) assenyala en la seva interpretació del treball de Mernissi és junt al somriure una de les principals armes de seducció de les que disposa la dona musulmana: «para Oriente, los labios y los ojos son delatores de nuestros sentimientos. A través de miradas y sonrisas nuestros pensamientos pueden ser transmitidos aún sin querer hacerlo (...). Según ella, bajar el rostro ante los hombres para esconder la mirada no es tanto un signo de sumisión sino de protección para evitar descubrir sus pensamientos». Conseqüentment, moltes de les accions que Bertrana interpreta com a fruit de la submissió i el pudor inherents a l'actitud de la bona dona musulmana poden estar condicionades per aquesta altra interpretació de la mirada femenina oriental.

Finalment, també cal que fixem la nostra atenció en les apreciacions que Bertrana realitza al capítol “Els xeüls” a l'entorn de l'homosexualitat i la prostitució masculina i la insinuació velada de l'existència de pràctiques sexuals entre dones:

I quan ja no ambicionàvem ni més atractiu ni més encantament, heus aquí que els adolescents encaputxats s'aixequen d'un bot, es desembarnussen i es mostren amb tot l'encís equívoc, atractiu i luxós de l'abillament femení. (...) Si l'home va ben vestit i té l'aspecte generós, un dels xeüls (probablement el més bell) avança devers l'espectador (...) Llavors aquest es treu una moneda d'argent o de coure i, mullant-la amb la seva saliva, la planta al mig del front del noi.

En la discreta fondària del palau, al volt d'un gran taula baixa (...) sobre brodats coixins, uns greus personatges, ricament abillats, esperen. Entre cadascun d'ells hi ha un petit espai, just per a les anques primes del petit xeül. (...) Al pis de dalt, les dones inútils i plenes de tedi tramen complots i es consolen mútuament dormint les unes en la flonjor dels braços... de les altres. (Bertrana, 1936: 199-200)

L'acarament de Bertrana a l'existència d'aquests prostituts masculins és dut a terme d'acord amb paràmetres exotitzadors similars als emprats en les descripcions de les ballarines del prostíbul de Tetuan, malgrat que l'autora evidencia l'acusat contrast que li suposa veure com uns subjectes de gènere masculí es vesteixen i reproduïxen uns moviments que ella considera propis d'una conducta femenina. Tanmateix, s'explicita clarament que estem a davant d'unes pràctiques de prostitució homosexual que es desenvolupen fonamentalment en l'àmbit dels banquets privats oferts per membres de les classes benestants i que són a més socialment acceptades gràcies a les diferències que la moral sexual musulmana presenta respecte a l'occidental (Bertrana, 1936: 196). En canvi, en el cas de l'homosexualitat femenina ens trobem únicament amb una insinuació velada per part de l'autora al final del capítol que s'empara en les seves sospites personals més que no pas un exercici d'observació i constatació del desenvolupament d'aquestes pràctiques, un fet que també contribueix a refermar el misteri que envolta el retrat de la sexualitat de les dones musulmanes tant a l'obra de Bertrana com en el tractament global que les produccions culturals occidentals tendeixen a fer de la sexualitat femenina oriental.

Tot i que en tots dos casos ens hem de situar en un procés d'aprehensió de la sexualitat oriental a partir d'una mirada occidental exotitzadora que provoca un cop més la coexistència de la fascinació i l'aprensió davant d'aquestes pràctiques que difereixen de l'heterosexualitat normativa, cal remarcar com la insinuació velada en el cas de l'homosexualitat femenina contribueix a potenciar una narrativa castradora de la sexualitat de les dones àrabs, ja que Bertrana ens les dibuixa un cop més com a víctimes de la reclusió en l'àmbit privat de la domesticitat, mentre els homes gaudeixen de la seva sexualitat a l'espai públic.²⁶ Conseqüentment, tant els xeüls com les dones musulmanes queden integrats en l'àmbit dels subjectes feminitzats sense agència pròpia, mentre que els homes àrabs de classe benestant encarnen un cop més la figura de l'altre oriental moralment decadent que tanmateix resulta essencial per perpetuar la imatge d'un Occident racional i civilitzat.

²⁶ Mernissi (2001) assenyala com la reclusió a l'àmbit privat de l'harem esdevé cabdal en la construcció de la sexualitat de la dona musulmana elaborada pels autors occidentals, els quals ens presenten a unes figures femenines passives i sempre subjugades als desitjos sexuals de la figura masculina d'autoritat que res tenen a veure amb les figures femenines presents en la tradició literària oral àrab, les quals empren la seva intel·ligència com a eina de seducció.

4. Conclusions

Parlar amb els altres o pels altres?

It was only when subalterns figures like women, Orientals, black and other “natives” made enough noise that they were paid attention to, and asked in so to speak. Before that they were more or less ignored (...). To convert them into topics of discussion or fields of research is necessarily to change them into something fundamentally and constitutively different. And so the paradox remains.

Edward W. Said

Si no he escrit un llibre sobre l'ànima femenina musulmana és perquè he cregut descobrir que les dones musulmanes no tenen ànima (...). Les tradicions, els principis alcorànics la superioritat masculina, tot conspira contra el desenvolupament de l'esperit femení musulmà.

Aurora Bertrana

Al llarg d'aquest treball s'ha pogut constatar com es produeix la configuració de la imatge pública d'Aurora Bertrana com a dona viatgera, una imatge basada en el seu esperit individualista i rebel presentat com a fonamental per la consecució dels seus viatges. Tal com es desprèn de la lectura de les seves *Memòries*, Bertrana era conscient de la importància d'aquest aspecte a l'hora de literaturitzar les seves experiències viatgeres; consegüentment, en el cas de la seva estada al Marroc ens trobem amb unes narracions en les quals és força present l'esperit de l'aventurera intrèpida que tendeix a la transgressió de les convencions culturals pròpies del territori.

Tanmateix, aquest tarannà aventurer de l'autora s'ha d'associar en aquest cas al seu origen europeu, ja que moltes de les transgressions que Bertrana realitza són en part possibles gràcies a aquest origen que l'associa al grup de les elits colonials europees presents al territori, tot i que al mateix temps també es trobi amb prevencions i prohibicions per dur a terme algunes d'aquestes transgressions per part dels mateixos colons europeus i dels homes musulmans amb els quals entra en contacte durant el seu viatge. Malgrat que algun d'aquests impediments s'exerceix amb contundència i s'impossibilita per tant l'accés de l'autora a certs espais o el contacte amb alguns membres de la societat marroquina – especialment en el cas dels seus intents per entrar en contacte amb dones musulmanes –, Bertrana també denuncia aquests entrebancs a la “Justificació” de l'obra, un fet que acaba contribuint a refermar la seva imatge de dona rebel que també és capaç d'enfrontar-se a les dificultats que se li presenten en l'exercici de la seva tasca periodística i literària al Marroc.

Tot i així, també hem pogut observar com l'exercici d'aprehensió de l'alteritat que encarnen els homes i dones marroquins amb els que Bertrana estableix contacte es troba marcat per aquesta mateixa condició de dona europea lliure de l'autora, de tal manera que sovint ens trobem davant d'unes barreres de caràcter subjectiu que dificulten la generació d'un diàleg entre iguals amb aquests personatges. Tot i que la seva ferma voluntat de retratar la vida de les "germanes musulmanes" ens reporta una mirada sobre l'Orient que es distancia de l'orientalisme més androcèntric que ha fomentat a la sexualització exotitzant d'aquestes figures femenines, la seva tendència a presentar a aquestes dones a partir de la victimització entenent que els seus destins estan sempre supeditats a figures d'autoritat masculines contribueix a alimentar el retrat d'unes societats i cultures orientals endarrerides, fanàtiques i irracionals, un retrat que també es dibuixa a partir d'aquest mateix orientalisme creat des d'Occident. Conseqüentment, Bertrana duu a terme una descripció de les vides de les dones musulmanes en què la seva veu ens arriba estafeta, ja que ha passat prèviament pel filtre de la seva mirada de dona europea que considera impossible l'alliberament d'aquestes dones en un context sociocultural massa allunyat encara del progrés i la racionalitat als que per contrast queden associats Occident i les seves cultures.

La descripció d'Orient que oscil·la entre la fascinació d'arrel exotitzant i l'aprensió davant d'aspectes considerats com a bàrbars que també apreciem a l'obra de Bertrana sorgeix de l'aproximació global de les cultures occidentals a les tradicions orientals, les quals aprecien la possibilitat d'incorporar estètiques, ideologies i valors orientals per renovar-se gràcies al procés de reformulació en què es troben immerses des dels anys 20, tot i que alhora també rebutgin altres trets d'aquestes cultures pel caràcter retrògrad que se'ls atorga. En el cas del treball de Bertrana, la fascinació es concentra en la sofisticació i el luxe que envolten els espais freqüentats per membres de les classes benestants marroquines, mentre que el rebuig es focalitza en les tradicions culturals d'arrel religiosa, un aspecte que segons l'autora legitima el tractament masclista dels homes musulmans cap a les dones i que també contribueix a potenciar l'actitud submisa de la dona musulmana, fet que facilita l'acceptació voluntària de la seva reclusió generalitzada en l'àmbit privat de la domesticitat. En canvi, l'anàlisi que autores com la marroquina Fatema Mernissi realitzen de la feminitat musulmana ens revelen l'existència de tot un seguit de produccions culturals orientals que interpreten aspectes com l'abaixament de la mirada típic de les dones àrabs davant la presència d'un home com a fruit d'un exercici d'autoprotecció, no pas per submissió davant d'una figura masculina d'autoritat com s'interpreta des de l'òptica occidental.

D'aquesta manera, el que Bertrana ens ofereix és el resultat del seu intent d'establir un diàleg amb la població marroquina, un intent que tanmateix es veu condicionat per la impossibilitat d'establir aquesta comunicació des d'un espai que li permeti abstrure's de la seva occidentalitat. Conseqüentment, aquest fet propicia l'emissió de valoracions amb les quals es legitima una jerarquització cultural que situa l'evolució de les cultures occidentals per sobre de la de les cultures orientals, perpetuant així un cop més la imatge d'un Orient endarrerit respecte a Occident.

Bibliografia

- Bartrina, Francesca (2001), *Gènere, guerra i colonització en l'obra d'Aurora Bertrana*, dins Granell, Glòria; Montañà, Daniel i Rafat, Josep (coord.) (2001), *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bertrana, Aurora (1931), *L'amor al viatge*, conferència a l'Ateneu Martinenc.²⁷
- (1936), *El Marroc sensual i fanàtic*. Barcelona: Editorial Mediterrània. (Cito per l'edició³1992. Barcelona: Edicions de l'Eixample).
- (1973), *Memòries fins al 1935*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Bonnín, Catalina (2003), *Aurora Bertrana. L'aventura d'una vida*. Girona: Diputació de Girona.
- Garcia Ramon, M.D. (2008), *Aurora Bertrana: una mirada al Protectorat espanyol del Marroc*, dins Garcia Ramon, M.D.; Nogué, Joan i Zusman, Perla (2008). *Una mirada catalana a l'Àfrica. Viatgers i viatgeres dels segles XIX i XX (1859-1936)*. Lleida: Pagès Editors.
- Garcia Ramon, M.D.; Nogué, Joan i Zusman, Perla (2008), *Introducció. Viatgers catalans a l'Àfrica: entre el nacionalisme i el colonialisme*, dins Garcia Ramon, M.D.; Nogué, Joan i Zusman, Perla (2008), *Una mirada catalana a l'Àfrica. Viatgers i viatgeres dels segles XIX i XX (1859-1936)*. Lleida: Pagès Editors.
- Godayol, Pilar (2008), *Aurora Bertrana: bringing 'otherness' home*. Lectora 14, p. 219- 230. Bellaterra: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Gómez, Maribel (2003), *Aurora Bertrana. Encís pel desconegut*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Marcillas, Isabel (2012), *Literatura de viajes en clave femenina: los pre-textos de Aurora Bertrana y otras viajeras europeas*. Revista de Filología Románica. Vol. 29, núm. 2, p. 215-231. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Márquez Espinós, Mar (2004). *Sin carne, la carne: representaciones femeninas sobre el harén*, dins Arriaga Flórez, Mercedes (2004), *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*. Universidad de Sevilla: Arcibel Editores.
- Mernissi, Fatema (2001), *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62.

²⁷ La datació és emprada a partir de la referència de Gómez (2003). Tanmateix, la citació que s'inclou d'aquesta conferència al treball correspon al discurs amb el mateix títol que Bertrana va pronunciar l'any 1936 al mateix Ateneu Martinenc.

- Pla, Xavier (2001). *Lectura crítica de les Memòries d'Aurora Bertrana*, dins Granell, Glòria; Montañà, Daniel i Rafat, Josep (coord.) (2001), *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Real, Neus (2001), *De la xocolata amb melindros a la mostassa alemanya: Aurora Bertrana, un nou model de la intel·lectual catalana moderna*, dins Granell, Glòria; Montañà, Daniel i Rafat, Josep (coord.) (2001), *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2008), *Periodisme i literatura: Aurora Bertrana*. Caplletra 45, p. 9-31. Barcelona: València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Riudor, Lluís (2008), *Entre la curiositat i el plaer: del viatger al turista o la mutació d'una espècie*, dins Garcia Ramon, M.D.; Nogué, Joan i Zusman, Perla (2008), *Una mirada catalana a l'Àfrica. Viatgers i viatgeres dels segles XIX i XX (1859-1936)*. Lleida: Pagès Editors.
- Said, Edward W. (1989), *Representing the colonized: Anthropology's Interlocutors*, *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 2; p. 205- 225. Chicago: W.J.T. Mitchell, University of Chicago.
- Vallverdú, Marta (1999), *Visions de l'Orient a la Catalunya d'entreguerres (1918-1938)*. *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 136, p. 21-52.
- (2001), *Retrats de dones als Paradisos Oceànics*, dins Granell, Glòria; Montañà, Daniel i Rafat, Josep (coord.) (2001), *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- (2007), *Viatges literaris a la Polinèsia: Aurora Bertrana, Josep M. de Sagarra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



Treball de grau

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 5 de setembre de 2016

Signatura:



Membre de:

Reconeixement internacional de l'excel·lència

LE
RU



B:KC
Barcelona
Knowledge
Campus



Health Universitat
de Barcelona
Campus

Aurora Bertrana (1892-1974) assoleix el seu màxim reconeixement dins del panorama cultural català gràcies a la publicació de les seves proses de viatge als anys 20 i 30 del segle XX. La configuració de la seva imatge pública com a dona aventurera i rebel es genera a partir d'aquestes narracions, en les quals trobem reflectida la veu d'un jo femení interessat en retratar les realitats socioculturals dels grups de població amb les quals entra en contacte en els seus viatges, un exercici on destaca l'especial interès que l'autora manifesta per donar compte de les vides de les dones d'aquestes societats.

Aquest treball se centra en esbrinar com s'esdevé el procés de configuració d'aquesta imatge pública de l'autora i en com aquest factor influeix en l'aprehensió de l'alteritat que Bertrana duu a terme a *El Marroc sensual i fanàtic* (1936), obra on Bertrana ens presenta les valoracions extretes de les seves interaccions amb la població marroquina a partir de la seva visió de dona viatgera occidental.

Paraules clau: Aurora Bertrana, literatura catalana, literatura de viatges, dona viatgera, alteritat, colonialisme, orientalisme.

Aurora Bertrana (1892- 1974) achieves the highest recognition in the Catalan cultural scene thanks to her travelling novels and articles published during the 20 and 30 decades of the twentieth century. These works serve the author to build up her public image as an adventurous and rebel woman, and they also reflect a feminine “I” who is interested in portraying the sociocultural realities of the population groups that she meets on her trips. She also has a special interest on portraying in her work the lives of the women from these societies she has a chance to know.

This essay is focused on finding out which are the main factors that help Bertrana to create her public image, and it also works on how that image influences her task of apprehension of the otherness in *El Marroc sensual i fanàtic* (1936), a novel where Bertrana presents her appreciations of the Moroccan population based on her interactions with them from her occidental female traveller vision.

Key words: Aurora Bertrana, Catalan literature, travelling literature, female traveller, otherness, colonialism, orientalism.