

Fantasías del harén y nuevas Sherezades

Harem fantasies and new Scheherazades

PRESENTACIÓN

p. 5 y 6

Fantasías del harén

La palabra "exponer" sugiere, en uno de sus diversos sentidos, una paradoja que implica a un tiempo conocimiento y riesgo. Porque, cuando se expone, se da a conocer algo que, al mismo tiempo, se deja al alcance de cualquier acción externa, favorable o desfavorable. Esta paradoja se ajusta de un modo muy preciso a la nueva exposición que presenta el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: "Fantasías del harén y nuevas Sherezades" se basa en la ambivalencia de la mirada occidental sobre una realidad lejana y exótica, una realidad que, de hecho, nos resulta bastante desconocida. "Harén" y "serrallo" son palabras que, a nuestros oídos, tienen más a ver con cierta mitología que nos hemos formado en Occidente sobre algunas sociedades orientales que con una noción histórica localizable geográficamente. Fatema Mernissi, profesora de sociología en Marruecos, estudiosa del papel de la mujer en las sociedades islámicas y escritora de renombre, nació en un harén de Fez. Espoleado por su último libro, *El harén occidental*, el CCCB presenta ahora, bajo su guía, una aproximación a la realidad del harén y sus imágenes.

Para el CCCB, es un nuevo intento de reflexionar sobre la interculturalidad. El año pasado, la muestra "Fez, ciudad interior" ya significó una puerta abierta a este debate, con el cual, además, el CCCB quiere dar respuesta a una realidad de la que participa, ya que se halla en un barrio de Barcelona en el que el contacto entre comunidades y culturas muy diversas es en este momento muy intenso. De este modo, el CCCB hace una nueva contribución a su vocación fundacional de aportar

una voz racional y crítica a las nuevas realidades urbanas. Es un camino necesario que valoro muy positivamente y que está encontrando la respuesta del público. Que continúe así, porque de ello se beneficia toda la sociedad.

Manuel Royes

Presidente de la Diputación de Barcelona y del Consorcio del CCCB

Poder masculino, poder femenino

Felizmente, en casi todas las cosas de la vida el factor humano es decisivo. A los hombres les cuesta aceptarlo, porque creen en el carácter necesario, es decir, restrictivamente racional, de su poder y de su capacidad de decisión. A las mujeres no tanto, porque saben que el poder no se posee, se ejerce, y conocen la complejidad de la economía del deseo. Esta exposición habla de esto: de dos maneras distintas de tejer la sociedad que podríamos representar como el poder masculino y el poder femenino. Fatema dice que el hombre árabe ha sabido gozar del poder de las mujeres, algo que echa en falta en el hombre occidental, que, a juzgar por el modo de representarlas, siempre ha pensado "que las mujeres sólo podían ser atractivas si eran estúpidas". Esta exposición es también un manifiesto contra los estereotipos.

"Fantasías del harén y nuevas Sherezades" no habría existido sin el factor humano: el encuentro fortuito -todos los encuentros lo son- con Fatema Mernissi en Barcelona, un día en que visitó mi despacho y expandió sobre él toda su aura, su fuerza comunicativa de moderna Sherezade. Después nos volvimos a encontrar en Marruecos y me hizo ver -y, en cierto modo, entender- algunas realidades culturales del pasado y algunos movimientos cívicos actuales que,

sin ella, me habrían pasado desapercibidos. Allí, sobre el terreno, comprendí la banalidad de los clichés, aunque vayan vestidos de sofisticación occidental. Y verifiqué lo que muchos años antes había aprendido de Michel Foucault: todas las instituciones sociales tienen su contrapoder y su resistencia. También el harén. Con Fatema viajamos a Fez, dónde quiso mostrarme el harén en el que había vivido de niña. Sus ojos brillaban de ilusión al acercarnos al caserón. Y su frustración fue visible cuando nos abrieron la puerta y entramos en un laberinto de minúsculos apartamentos para emigrantes llegados de las montañas. El harén, decía Fatema, era un mundo y una cultura. Y las relaciones mucho más complejas que lo que las fantasías occidentales dan a entender. Esta exposición es también la confrontación de dos imaginarios: las fabulaciones del orientalismo occidental y las construcciones fantásticas de la experiencia real del harén. Dos caminos que se cruzan en un momento histórico: por los días en que Kemal Atatürk prohibió el harén en Turquía, Matisse pintaba su *Odalisca con pantalones rojos*. Europa iba por detrás de la realidad. El poder directo, incapaz de cuestionarse a sí mismo, de los hombres y la capacidad de subvertirlo que Sherezade representa atrapando al Sultán en la trama inacabable de *Las mil y una noches*. Ésta es la idea que recorre una exposición que evoca la memoria histórica, cultural y artística para conducirnos a un mundo globalizado y en plena transformación, en el que las nuevas Sherezades tienen un papel decisivo en el despertar de sociedades civiles cuya voz apenas era reconocida.

Josep Ramoneda

Director del CCCB

Fatema Mernissi

Escritora, doctora en sociología y profesora de la Universidad Mohamed V de Rabat

Amina Okada

Conservadora jefe, Musée National des Arts asiatiques-Guimet, París

INTRODUCCIÓN**¿ESTÁ EL SATÉLITE DESTRUYENDO LAS FANTASÍAS DEL HARÉN? EL ASCENSO DE LAS MUJERES EN EL ISLAM DIGITAL Fatema Mernissi**

p. 11 a 13

Algo extraordinario sucede actualmente en el Mediterráneo musulmán: la súbita emergencia de las mujeres como poderosas comunicadoras en las emisiones de televisión por satélite. Sólo en Egipto, "de las 80.000 personas que trabajan en la radio y en la televisión, 50.000 son mujeres" y han desarrollado con éxito "estrategias para conseguir (*istiad*) ocupar puestos importantes en las jerarquías directivas y también como líderes de las emisoras de radio y televisión".¹ Si definimos como "Islam digital" todos los productos informativos que llegan a los consumidores de los países islámicos vía satélite, empezando por la industria de las emisiones televisivas por satélite, podemos afirmar que las mujeres árabes están consiguiendo moverse con éxito en esta nueva galaxia. Este es uno de los fenómenos más sorprendentes acaecidos después del ataque del 11 de septiembre, empezando por las explosivas presentadoras y reporteras de al-Jezira TV. Estas mujeres no son simples instrumentos manipulados por las televisiones por satélite, la mayoría de las cuales son propiedad de la nobleza saudí. Las estrellas de al-Jezira son damas económicamente poderosas porque atraen a anunciantes a la emisora gracias a su capacidad de atraer a grandes audiencias. Muchas de ellas poseen la "fórmula mágica" de Sherezade, que combina la capacidad intelectual con unas técnicas de comunicación persuasivas que cautivan a sus espectadores. El moderno fenómeno de la invasión del Islam digital por mujeres, lo describo en el epílogo de este catálogo. Pero lo que ahora quiero subrayar es que la visita de la exposición "Fantasías del harén y nuevas Sherezades", una retrospectiva sobre el papel de las mujeres en el arte islámico, nos ofrece la clave para comprender el rápidamente cambiante y enigmático Islam de hoy. "Fantasías del harén y nuevas Sherezades" es la clave para comprender el Islam digital moderno porque lo aborda desde dos puntos de vista aparentemente

contradictorios: el primero es la manera en que el hombre musulmán retrataba a las mujeres en las miniaturas que pintaba; el segundo, el modo en que las musulmanas modernas, en tanto que artistas, fotógrafas, cineastas, pintoras o escultoras, se reinventan a sí mismas y el mundo que las rodea. Creo que el interés específico de esta exposición radica en la ruptura de los límites espaciotemporales que normalmente "aprisionan" y distorsionan nuestra visión de la civilización musulmana. En primer lugar, esta exposición supera las fronteras temporales entre pasado y presente, porque nos muestra simultáneamente a las mujeres tal como eran retratadas por los hombres en las antiguas miniaturas y cómo las artistas modernas se representan a sí mismas. La mayoría de exposiciones de arte islámico muestran el pasado y realizan un viaje atrás en el tiempo. Esta exposición permite entender el pasado y ofrece la oportunidad de penetrar en el Islam contemporáneo tal como lo han inventado sus artistas femeninas.

Cuando paseáis por las salas en las que se exponen las miniaturas del imperio mogol, paseáis por la India mogola del siglo XVII. Como explica Amina Okada, conservadora del Museo nacional de arte asiático - Guimet, en su artículo "En los harenes de la India mogola", la India musulmana fascinó a Occidente. Había una buena razón: mujeres como la deslumbrante reina Nur Jahan sólo podían hallarse allá. ¿Dónde encontraréis, en el mundo entero, una dama de harén como Nur Jahan (1577-1645) que caza tigres, posee barcos mercantes, acuña moneda imperial en su nombre, promulga leyes y consigue tener tiempo para escribir poesía, cantar y danzar? Los diplomáticos occidentales no fueron los únicos hipnotizados por Nur Jahan, también lo fueron los hombres musulmanes, que no han dejado de describir sus proezas hasta nuestros días. A pesar del estereotipo según el cual a los hombres musulmanes no les gustan las mujeres fuertes, Nur Jahan ha fascinado a algunos de ellos, empezando por el erudito egipcio de origen turco Omar Kahhala, quien la describió en estos términos en su *Enciclopedia de musulmanas célebres*, publicada en 1955: "Era una reina india, llena de gracia y belleza. Hablaba el persa y el árabe, y tenía un conocimiento perfecto de ambas culturas. Estaba

Autoras**Patricia Almarcegui**

Profesora de literatura española y comparada en la Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona

Erika Bornay

Profesora de historia del arte de la Universitat de Barcelona

Rose Issa

Comisaria independiente de arte contemporáneo sobre Medio Oriente y norte de África

Sophie Makariou

Conservadora de la sección islámica en el Departement des Antiquités Orientales, Musée du Louvre, París

instruida en la música y otras artes sofisticadas. Regía su reino de manera perfectamente racional, establecía impuestos y seguía de cerca y al día los asuntos del país". ¿Por qué cito a Omar Kahlala? Porque como erudito musulmán no duda, cuando escribe historia, como los artistas musulmanes de la era mogola cuando pintaban sus miniaturas, en reconocer el poder de las mujeres ni en mostrar la fascinación que sentía por dicho poder. Esta atracción masculina por las mujeres fuertes es, de hecho, una característica distintiva de la civilización islámica que existía en el pasado y que hoy resurge con las estrellas de la televisión por satélite, como descubriremos más adelante, en el epílogo titulado "El satélite, el príncipe y Sherezade". Y esta característica del disfrute masculino por el poder de las mujeres, tan intensa en el arte islámico, veo que en Occidente se ha perdido. Las mujeres de los harenes de Matisse y Picasso son tan pasivas y frívolas como las mujeres de las revistas de moda occidentales de hoy: las mujeres sólo pueden ser atractivas si son estúpidas, éste es el enigma occidental que he intentado comprender en mi libro *Sheherazade goes West*, traducido en diversos idiomas como *El harén en Occidente*. ¿Por qué, en Occidente, las mujeres para ser bellas han de renunciar a su capacidad intelectual? Y, ¿por qué los hombres orientales se sienten tan atraídos por mujeres intelectualmente poderosas? Éste es el enigma que esta exposición contribuye a resolver. Lo que más me gusta de ella es que no pretende dar ninguna lección, ninguna respuesta: apenas ayuda a ensamblar las piezas del rompecabezas. Un segundo hecho que la hace reveladora es que rompe con el estereotipo según el cual todo lo bueno (la democracia, los derechos de las mujeres, etc.) es occidental y todo lo malo (el menosprecio de la mujer y la desigualdad sexual, etc.), oriental. En este sentido, recorrer las salas de esta exposición en este agitado y belicista período posterior al ataque del 11 de Septiembre, es una experiencia sorprendente y liberadora. Liberadora, porque reduce nuestra ansiedad al reducir nuestro miedo del extranjero, del diferente, de los occidentales si somos orientales y viceversa. ¿Por qué? Porque destruye los miedos

entre hombres y mujeres, extraños y sin embargo tan parecidos. Conflictivas como son nuestras diferencias sexuales o culturales, necesitamos desesperadamente al otro para conseguir la plenitud emocional. Porque exposiciones como ésta, que nos ayuda a viajar plácidamente a Oriente, nos llevan a meditar sobre los espantosos estereotipos construidos. Por eso, este tipo de exposiciones te permiten deshacer el estereotipo y, entonces, recuperar suficiente energía para entrar en diálogo. Mac Luhan decía que "la propaganda acaba donde empieza el diálogo". Para dialogar, necesitas desarrollar la confianza en ti mismo, es una lección que he aprendido con los años. Cuando me siento amenazada o humillada o, por el contrario, cuando me siento superior y arrogante, soy incapaz de dialogar. Este tipo de exposiciones son experiencias liberadoras, porque te permiten identificar cómo se combinan las piezas del rompecabezas de los propios estereotipos -que, de hecho, son armas defensivas que despliegas para protegerte. Solamente cuando veo cómo uno las piezas que me asustan puedo reordenarlas de otro modo. Un buen ejercicio para tratar con el miedo es hacer collares: suelto las perlas y las cuentas de plata y vuelvo a ensartarlas una a una. La gente cree que hago collares por vanidad: no, ensarto collares como un ejercicio para resolver ideas que me obsesionan y asustan, estereotipos. Exposiciones que, como ésta, te permiten cruzar las fronteras del tiempo y del espacio, y viajar entre, por un lado, Matisse, Picasso y las miniaturas musulmanas, y desde aquí saltar al reino imaginario de las artistas musulmanas contemporáneas, te dan alas. Con alas puedes viajar y establecer diálogos. Lo que me hace ser tan optimista sobre el diálogo posible y explica mi interés obsesivo, desde el ataque del 11 de Septiembre, por el Islam digital es que creo que el satélite ofrece oportunidades maravillosas de comunicar y construir puentes a quienes, como vosotros o como yo misma, no somos ricos príncipes saudíes. Permitted, pues, que, al final de este catálogo, me embarque con vosotros en un viaje digital con "El príncipe, el satélite y Sherezade". Porque más que nunca necesitamos enseñarnos a nosotros mismos cómo navegar por el tiempo y el espacio. Creedme, cuando

empiezas a pensar de este modo, la clásica distinción entre Este y Oeste, entre Oriente y Occidente, deviene literalmente absurda. Salvo que la uséis con propósitos de mera comunicación, como los sufíes. Los sufíes, que son los místicos del Islam, dicen que necesitas viajar y comprender a los extraños porque, si no, no sabes quién eres. *Safar*, la palabra árabe equivalente a "viaje", conocida por los occidentales gracias a la cultura del turismo ("safari"), significa "desenmascarar" (*kashfi 'qina*). Según muchos sufíes, el "viaje" se llama "*safar*", porque desvela el ser real del *musafir* ("viajero")... La cara oculta se hace visible". El viaje, *safar*, como experiencia de descubrimiento de uno mismo, implica moverse en el espacio, "cubrir la distancia" (*qat' al-massafa*), abandonar el terreno conocido para penetrar en territorios ignotos. En el Corán, la raíz de esta palabra (SFR) tiene relación con la luz "y el amanecer cuando brilla enfrente" (*wa al-subh ida asfara*) e "ilumina las caras" (*wujuhun musfara*). Los árabes denominan *safir* al embajador, porque es el emisario en los países extranjeros "y tiene por cometido la mediación" (*al-safir, al-rasul wa-l-muslih bayna al-qwam*). *Safar*; "viajar", ayer un lujo, es hoy para nosotros, por suerte, una experiencia que podemos permitirnos. Y en este planeta globalizado y digitalizado, viajar es para todos nosotros la única posibilidad, por peligrosa que a veces pueda ser, de reforzar nuestra comprensión de nosotros mismos. Necesitas crear a un extranjero, aunque no exista, que te ayude a saber quién eres: en este sentido, necesito mantener mi estereotipo del occidental, los europeos que viven en la otra orilla de mi Mediterráneo, para resolver quién soy. En una palabra, lo que sugiero es que no deberíamos ser demasiado duros con nosotros mismos: ¡no me pidáis que me deshaga de todos mis estereotipos sobre Occidente! ¡Si lo hago, dejaré de saber quién soy! Así pues, os deseo una buena visita a través de las oscuras salas de la exposición y que salgáis sanos y salvos, y con todo vuestro bagaje de estereotipos.

Notas

1 'ABD AL-HADI, Hissam, "The Empire of Women: Among 80.000 employed in Radio and Television, 50.000 are women", un estudio

publicado en el número del Ramadán de la revista egipcia *Rose El Youssef*, núm. 3886, 30 de noviembre-6 de diciembre de 2002, p. 43-45. *Rose El Youssef* fue una de las primeras revistas de vanguardia creada por una mujer, Fatema El Youssef, que empezó su publicación en 1925.

Selección de citas de las obras de Fatema Mernissi

El harén en Occidente, Espasa Calpe, Madrid 2001
Sueños en el umbral, Muchnik, Barcelona 2000

¿Quiénes eran esas mujeres que retrataron los artistas musulmanes en las miniaturas? [...] ¿No prohibía el islam la representación de la figura humana? Entonces, ¿cómo es que hay una tradición pictórica? [...] A pesar de la hostilidad del islam contra toda representación humana, el mundo islámico posee una tradición pictórica fabulosa [...]. Si los árabes tenían por musa a Sherezade, los persas pintaban princesas aventureras como Shirin, que cazaban animales salvajes y recorrían continentes enteros a lomos de veloces corceles. En cuanto a los Gran Mogol, o turcos-mongoles de Asia central, dieron al mundo islámico fantásticas pinturas con temas de amor y erotismo, en los que la mujer parecía fuerte e independiente, y el hombre, inseguro y frágil. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 191 y 188]

A un criminal que está empeñado en asesinarle, hacerle cambiar de opinión contándole cuentos es un logro extraordinario que requiere de la víctima, Sherezade, un dominio perfecto de tres talentos estratégicos: compilar una cantidad ingente de información, conocer muy bien la mente del criminal y comportarse con sangre fría. El primero es de naturaleza intelectual: reunir unos conocimientos ricos y variados de los que poder extraer las historias. En las primeras páginas del libro se describe la sabiduría enciclopédica de Sherezade: "había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 58]

¿Qué le sucede a nuestra reina cuando viaja a Occidente? ¿Qué

cambios introdujeron los artistas occidentales en Sherezade para que cupiera en sus fantasías, una vez cruzó la frontera? [...] Lo extraño es que en aquellas traducciones no había ni rastro de la Sherezade intelectual, porque las únicas cosas que interesaban a los occidentales eran las aventuras y el sexo. Pero éste, limitado de manera forzada a una sola forma de expresión femenina (los vestidos y la danza), desviaba la atención del lector del tremendo diálogo que se producía entre ambos sexos. Por eso, en la Europa cristiana es imposible encontrar el episodio en que Samar, la voz quebrada de una mujer asustada, habla en medio del silencio profundo de la noche con un hombre inseguro y atormentado. El interés por las aventuras, típico de los occidentales, quedó reducido durante un siglo entero a héroes masculinos como Simbad, Aladino o Alí Babá. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 72 y 76]

Dunyazad se sentó al pie del lecho. El rey le arrebató la virginidad a Sherezade y después se sentaron a hablar. La hermana menor dijo: - ¡Por Dios, hermana mía! Cuéntanos una historia para distraernos del insomnio de esta noche.

- De mil amores, si este rey bien educado lo permite.
- Cuando el rey oyó estas palabras, como quiera que también estaba desvelado, se alegró y se dispuso a escuchar el relato.

[Final de "El rey Sahryar y su hermano Sah Zamán", *Las mil y una noches*, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 2001, vol I, p. 15]

Entonces, Dunyazad dijo a su hermana Sahrazad: "Qué hermosas son estas palabras, que absorben el corazón de las miradas encantadoras! ¡Qué estupendos son estos libros prodigiosos y estas anécdotas admirables!" Sherezade contestó: "¡Pues eso no es nada en comparación con lo que os contaré la próxima noche, si vivo y el soberano me concede la vida!" Al día siguiente, la aurora difundió su luz y el rey se levantó, con el pecho dilatado, en espera del resto de la historia. Se dijo: "¡Por Dios! No la mataré antes de haber oído el resto de su historia". [...] Sahrazad se dio cuenta de que amanecía e interrumpió el relato para el cual le habían dado permiso.

[Final de la noche mil en "Historia de Maruf el zapatero", *Las mil y una*

noches, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 2001, vol. II, p. 1513]

El harén imperial otomano fascinó a Occidente casi hasta la obsesión. Este harén turco es el que inspiró cientos de cuadros orientalistas en los siglos XVIII, XIX y XX. [...] [F.M., *Sueños en el umbral*, p. 47]

Cada vez que pronunciaba la palabra harén, la mayoría de los hombres sonreía [...] Para mí, la palabra harén no sólo es sinónima de la institución de la familia, sino que además nunca se me ocurriría asociarla con la diversión ni con algo jovial. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 11 y 24]

¿Por qué crees tú que nuestros antepasados musulmanes construían palacios amurallados con jardines interiores para tener encerradas a las mujeres –me preguntaba una y otra vez. Sólo los que se sienten tan desesperadamente frágiles y están convencidos de que las mujeres tienen alas podían crear algo tan terrible como un harén, una prisión con apariencia de palacio. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 17 y 18]

El *majiliss* comenzaba con la decisión de un grupo de personas afines de citarse en un lugar atractivo (un jardín o una terraza) para entregarse al puro placer de conversar y pasar un rato agradable. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 153]

En *Las mil y una noches* abundan las descripciones del ritual del baño, considerado un preparativo para actos importantes que implicaban el traspaso de una frontera más [...] Dado que esta idea del baño como ritual de limpieza enaltecedora estaba ausente en la cultura cristiana, no es de extrañar que muchos artistas occidentales, cuando acudía a sus mentes la fantasía de Oriente, se obsesionaran en representar escenas de baños. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 119]

El Califa preguntó: "¿Cuál es tu nombre?" "Tawaddud." "¿Tawaddud! ¿Qué ciencia sabes?" "¿Señor mío! La gramática, la poesía, el derecho canónico, la interpretación del Corán, la filología; conozco la música, la ciencia de la partición de herencias, la aritmética, la geometría, la topografía y las antiguas tradiciones. [...] He

estudiado las ciencias exactas, la geometría, la filosofía, la medicina, la lógica, la retórica y la composición; he aprendido de memoria muchos textos científicos, me he preocupado de la poesía y sé tocar el laúd; sé acompañarme con él en el canto, conozco la técnica de tocar y arreglar las cuerdas, y si canto y bailo, seduzco; si me arreglo y me perfumo, mato. En resumen: he llegado a un punto que solo alcanzan quienes están enraizados en la ciencia. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 108] ["Historia de la esclava Tawaddud", *La mil y una noches*, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 1998, vol. I, p. 1369]

Pensé en lo que habría ocurrido si Ingres se hubiera encontrado cara a cara con Shirin en el Bois de Boulogne. Imaginé que, si le hubieran encargado retratarla, probablemente le habría arrebatado las flechas y el caballo. Hasta le habría pedido que le diera la vuelta al caftán de seda y le habría quitado la ropa. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 195]

– En mi harén prefiero que mi odalisca vaya totalmente desnuda, como en *La Gran Odalisca* de Ingres. Desnudas y calladas, esas son las dos cualidades principales de las mujeres de mi harén –dijo Jacques con un tono ceremonioso que excluía cualquier disensión. – Esto sí que es raro –me atreví a comentar [...]. El hombre musulmán siente todo su poder viril cuando tapa con un velo la cara de la mujer, y la acosa en medio de una calle si no lleva puestos cientos de chadores encima de la ropa normal. Y a los occidentales como tú os vuelve locos quitarle todos los velos. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 125]

Mira: por ejemplo, los hombres occidentales, a diferencia de lo que describes sobre tus miniaturas musulmanas, no se representaban a sí mismos en los harenes que pintaban. En el harén de Ingres no encontrarás ningún compañero. Acaso algún esclavo de vez en cuando, pero no al señor. [...] El erotismo en la pintura occidental –prosiguió– consistió siempre en un hombre mirando a una mujer desnuda a la que congela en el marco de un cuadro. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 210]

Samar es una de las muchas palabras árabes cargadas de

sensualidad: tan solo significa conversar durante la noche. Pero conversar en voz queda en medio de la penumbra puede estimular sensaciones increíbles en los amantes. Y si hay luna se logra un *Samar* perfecto. [...] Entre las sombras de las noches con luna el diálogo entre un hombre y una mujer, tan dificultoso durante las horas del día, se convierte en algo posible. La confianza entre los dos sexos tiene más posibilidades de florecer cuando se desvanecen el orden diurno, propenso a los conflictos. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 50 y 51]

En la psique musulmana, amar es aprender a cruzar la línea que nos enfrenta con el reto de lo diferente. También es descubrir la riqueza maravillosa del ser humano, la pluralidad, la diversidad de las criaturas de Alá. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 199]

Enamorarse es experimentar con la diferencia, es abrirse a los peligrosos placeres de sensaciones y emociones desconocidas en las que el temor y el afán de descubrir están fatalmente conectados. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 158]

Terminé citando a Jahiz, un escritor del siglo IX que publicó varios ensayos en los que analizaba la seducción de la *Jarya*, declarando que era totalmente irracional esperar que una mujer diestra en múltiples disciplinas como la danza, la música y la poesía no utilizara su poder para dominar a su señor. El tipo de amor (*‘isq*) que inspira una *Jarya* con talento "es una enfermedad que reduce a los hombres a una total vulnerabilidad", ya que los embelesa y envuelve en un complicado tejido de emociones que operan en diferentes niveles. "Este *‘isq* incluye y nutre una gran variedad de sentimientos –señala Jahiz–. Enlaza el sentimiento amoroso (*hub*), la pasión erótica (*hawa*), la afinidad (*mushakala*) y las ganas de mantener su compañía (*ilif*". [F.M., *El harén en Occidente*, p. 48 y 49]

¿Qué sucede con los sentimientos del hombre cuando la belleza femenina es una imagen fabricada por él mismo? [F.M., *El harén en Occidente*, p. 165]

Estábamos a punto de salir cuando advertí que la *Odalisca con pantalones rojos* fue acabada de pintar en 1921 [...]. Esa fecha es un

hito en la historia del islam, y en el instituto me enseñaron muchas cosas al respecto. Fue la fecha de la liberación de las mujeres en Turquía, que formó parte de la lucha nacionalista. En los años veinte, mientras Matisse se dedicaba a representar a mujeres turcas como esclavas del harén, Kemal Atatürk promulgaba leyes muy avanzadas sobre materias feministas, que garantizaban a las mujeres el derecho a la educación, a votar y a ser elegidas. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 128]

Como consecuencia de aquellas leyes, que habrían de transformar el mundo islámico, abriendo las puertas de la política moderna a las mujeres, nada menos que diecisiete de ellas resultaron elegidas para el Parlamento turco de 1935. Aquel fue el primer Parlamento elegido democráticamente en la historia de Turquía, gobernada hasta entonces por los otomanos, una de las dinastías más poderosas de déspotas que la historia musulmana haya conocido jamás. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 128]

En 1909 los Jóvenes Turcos prohibieron el harén, y el sultán de Turquía tuvo que abrir la puerta del suyo y liberar a sus esclavas, entonces convertidas en ciudadanas de la primera República de la historia del islam. [...] El Código Civil turco, adoptado en 1926, declaró ilegal la poligamia, otorgó el derecho al divorcio a ambos esposos por igual, así como derechos sobre la custodia de los hijos. Enseguida llegó la emancipación femenina, y en las elecciones locales de 1930 se garantizó el derecho a voto. En 1934 este derecho se amplió a todo el territorio nacional. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 129]

En Occidente, la belleza femenina corresponde a la imagen que los hombres han fabricado: ya sea en un lienzo o en una película, siempre aparecen desnudas, siempre calladas, indiferentes a los logros alcanzados por las mujeres de carne y hueso en la vida real. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 131]

En Occidente se comprendió a Sherezade y el harén de un modo superficial, cosmético y superfluo. Su petición de diálogo entre los hombres y las mujeres no encontró eco en Occidente. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 89]

LA FASCINACIÓN DEL VIAJE A ORIENTE. LADY WORTLEY MONTAGU Patricia Almarcegui

p. 14 a 33

Si se trazaran sobre unos mapas los recorridos y los destinos de los viajeros europeos, se vería cómo en su mayor parte coinciden. Unos y otros mostraron el mismo interés en sus itinerarios y se siguieron entre sí. Si durante el Renacimiento el destino del viaje se orientó mayormente hacia las Indias Occidentales y al final del siglo XIX y comienzos del XX hacia el Pacífico, la historia de la geografía del viaje de 1720 a 1860 pasa por aquel Este lejano llamado Oriente. Un punto cardinal, una designación relativa (depende siempre de la situación del observador) cuyo espacio para el europeo se vinculó al hoy llamado Oriente Medio. El interés por este punto cardinal se inauguró gracias a los objetivos geográficos, comerciales y políticos sobre nuevos territorios; pero también gracias a los presupuestos de un pensamiento que defendía una experiencia estética y un subjetivismo, que encontró en la magia de lo lejano y lo excepcional su síntesis. El espacio oriental maravillaba, subyugaba y descubría la necesidad de un mundo diferente, desconocido, extraño, misterioso y alejado, que hasta entonces se había encontrado fuera de la experiencia. Herder había expuesto la idea de la igualdad de las culturas y el concepto de *Volksgeist*, que sostenía la coherencia interna de los pueblos unidos por un espíritu común, lo cual conformó un concepto de humanidad análogo a una gran familia. Así, se creyó que las individualidades culturales podían ser integradas en un todo y se asimilaron las peculiaridades del Otro en la mejor sociedad posible, la civilizada. Como ya había sostenido Descartes, la relación con el Otro se establecía como un método necesario para el conocimiento individual. El Otro era importante en la medida en que servía para el viajero. De esta forma, la percepción del nuevo espacio oriental terminó siendo menos un choque de diferencias, que la búsqueda en el Otro de las características de uno mismo. De este modo, se organizaron una serie de discursos con los que el europeo fue construyendo su imagen de Oriente, fruto de los cuales surgió una curiosa y extraña

geografía mucho más cercana a un imaginario cultural que a los hechos mismos. A la luz de las últimas cuestiones que ha generado el sistema de interpretaciones dominantes de Oriente, resulta de extraordinario interés el estudio de estos discursos dentro de lo que supuso el proceso de construcción de la identidad del sujeto moderno. Un proceso que se determinó a través del contacto con el Otro. La relación que estableció el viajero del siglo XVIII con él, demostró cómo en el proceso del viaje se fueron poniendo en evidencia, los miedos, las ansiedades y las singularidades que quien se trasladaba transportaba como signos desde el comienzo de su itinerario. Así, se puede afirmar que la formación de la identidad se realizó gracias al contacto con el Otro.

Para el viajero del siglo XVIII, la alternativa de Oriente se configuró como una huida que manifestaba la pérdida de horizontes de su contexto y una búsqueda de aquellos presupuestos que no encontraba en su propio espacio. Oriente fue deseado y se transfiguró en una región del deseo; un deseo que se constituía como incompleto, irrealizable, pues remitía constantemente a una alteridad. Por esta razón, muchas veces se representó como una desilusión; aquello que tanto había costado alcanzar nunca podría coincidir con el territorio del deseo y tendría que describirse mediante una decepción. Cuanto más se intentó dar forma a ese espacio, más se alejaron las representaciones del Oriente real.¹ En tales circunstancias, mientras este destino se erigía como otra alternativa, otra posibilidad de lo ya conocido, por una extraña inversión de signos, la percepción de Oriente se convirtió en una apatía maléfica, constituida como negatividad de Europa. Como dirá Berchet,² cada cultura tuvo la necesidad de producir y desear un fantasma inverso de barbarie frente a su ideal de civilización para que se alzara como un contramodelo negativo, y los modelos, dirá, son siempre indisolubles de sus contramodelos. Europa necesitó a Oriente para definirse. Y creó una imagen negativa del Otro en la que poder proyectar sus miedos y ansiedades. Como escribirá Juilliard,³ Oriente se convirtió en un concepto para definirse negativamente respecto al Otro y también una imagen que permitía soñarse a sí mismo en un mundo maravilloso.

Oriente devino para Europa el escenario de un imaginario múltiple que nacía desde un punto de vista exterior, en el que se proyectaba uno mismo y no se dejaba hablar al Otro, y posterior, con una escritura realizada fuera del espacio visitado, elaborada a partir de las notas tomadas durante el viaje. Y se estableció como un discurso imaginario que no permitía ni aproximarse al Otro, ni reflexionar sobre él; pues se había convertido en una construcción de la imaginación.

En este contexto, Mary Pierrepont (1689-1762) –Lady Mary Wortley Montagu, por su matrimonio con Edward Wortley Montagu, embajador inglés ante el Imperio Otomano– sintetizó y conformó en sus *Cartas* las principales características de la dialéctica de la mirada del viajero del siglo XVIII a Oriente. Y, en sus descripciones del harén, fue la primera persona europea que accedió a este espacio prohibido, una forma de construir su identidad a partir del conocimiento de la condición femenina turca.

Lady Montagu viajó entre agosto de 1716 y octubre de 1718 a Rotterdam, Viena, Praga, Leipzig, Hannover, Sofía, Edirne, Estambul, Génova, Turín, Lyon y París. Con la correspondencia que escribió durante su viaje, principalmente a Lady Mar, su hermana, a sus amigas inglesas, a Alexander Pope y al abad Antonio Conti, más los diarios que escribió durante su traslado,⁴ se publicaron en 1763 sus *Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu*... Una edición que causó un gran impacto y se convirtió en una obra de referencia para autores tan destacados como Voltaire, Johnson, Gibbon, Walpole y Richardson,⁵ quien, por ejemplo, la convirtió en el personaje de miss Barneveldt en su novela *Sir Charles Grandison*.

Por aquel entonces, Turquía simbolizaba para el europeo la síntesis del Islam, debido a los elementos turcos, persas y árabes que componían su cultura. A pesar de que la capital del Imperio Otomano se había establecido como un interlocutor necesario para Europa, gracias a los intereses comerciales e incluso políticos que ambos compartían, para la mayoría de sus habitantes seguía representando un mundo ajeno y extraño que se convertiría en objeto de fascinación y daría lugar a la moda llamada *turquerie*, que Lady Montagu alimentó con sus *Cartas* de forma decisiva.

A principios del siglo XVIII, apenas había mujeres que viajaran a Oriente.⁶ Las que viajaban lo hacían acompañando a sus maridos o con motivo de una peregrinación religiosa. Habría que esperar a finales del siglo XVIII y hasta el XIX para encontrar a viajeras sin compañía, que fueron vistas de inmediato como heroínas románticas y se basaron en las *Cartas* de Lady Montagu para preparar y documentar sus visitas a los harenes. Algunas de ellas fueron Sophia Lane Poole (esposa del primer traductor al inglés de *Las mil y una noches*, Stanley Lane Poole), que residió en un harén y editó, *The Englishwoman in Egypt, Letters from Cairo Written During a Residence there in 1842/3/4* (1844), y Anne Harvey, autora de *Turkish Harems and Circassian Homes* (1871), que describió sus dificultades para acceder a estos espacios prohibidos.

La fascinación por Oriente que manifestó Lady Montagu en su obra se vio influenciada de manera determinante por la lectura que maravilló a toda Europa: las *Mille et une nuits*, un texto que se constituyó en una constante referencia y una fuente etnográfica y de anécdotas en sus *Cartas*. La obra se tradujo al francés en doce tomos en 1704-1717, a partir de los cincuenta manuscritos en árabe que Antoine Galland, secretario del embajador del rey portugués en Turquía, adquirió durante su visita a Oriente entre 1679 y 1688. La fascinación que produjo la publicación de la obra fue tal que puede decirse que conformó el imaginario oriental europeo. A partir de su lectura, no hubo viajero que no comparase las descripciones de Oriente con la traducción de Galland. Todo tenía que ser como en las *Mille et une nuits*; un mundo sensual, maravilloso e irreal, teñido de fantasía y exotismo. Sin embargo, ese Oriente era una representación que provenía del imaginario europeo. En su traducción, Galland había adecuado la obra a la sociedad dieciochesca francesa a la cual iba dirigida, obviando partes que él consideraba impropias y tiéndolas con su imaginación. No obstante, esta obra no fue lo suficientemente expurgada y tuvo que ser rehecha de nuevo para adaptarla al público victoriano inglés. Fue Stanley Lane Poole quien lo llevó a cabo en 1859. Sería otra famosa traducción, las *Arabian Nights* de Richard Burton, en 1882-

1886, la que volvería a dotar al texto de los episodios eróticos que Galland había suprimido. Esto permitió que se dirigiera a otro tipo de público, aunque evitó que fuese leída por las mujeres de la sociedad inglesa de la época. Como escribiera Lady Montagu a su hermana, mostrando las influencias de las *Mille et une nuits* en sus *Cartas*: "Me figuro que imaginarás que te he entretenido hasta aquí con un relato que por lo menos ha recibido muchos aderezos de mi parte. ¡Se parece demasiado, dirás, a *Las mil y una noches*, tantas servilletas bordadas y una gema grande como un huevo de pavo! Olvidas, mi querida hermana, que esos mismos cuentos fueron escritos por un autor de este país y, exceptuando los encantamientos, son una representación real de las costumbres de aquí".⁷ La viajera inglesa tuvo una excelente educación. Prima segunda de Henry Fielding, con una amplia y estupenda biblioteca en su casa, que había ido organizando su padre, con un preceptor de latín y otro de francés, conformó lo que puede afirmarse como una educación ilustrada, que le ayudaría enormemente a realizar sus descripciones de Turquía. Para preparar su viaje al Imperio Otomano, la viajera leyó los libros siguientes: Paul Rycout, *The History of the Turks: From the year 1678, To the Year 1699* (1799); Richard Knolles, *The Turkish History from the Original of that Nation to the Growth of the Ottoman Empire with the Lives and Conquests of their Princes and Emperors* (1687); George Sandys, *A Relation of a Journey* (1615) y John Sanderson, *The Travels of John Sanderson in the Levant: 1584-1602* (1614). Y, para informarse sobre la vida en los harenes: Robert Whither's, *Description of the Grand Signor's Seraglio of Turkish Emperor's Court* (1650) y Jean Dumont, *A New Voyage to the Levant* (1696). Todas estas obras representaron el harén de forma muy diferente a como lo haría más tarde la viajera inglesa. Ésta aplicó el espíritu crítico típico del viajero moderno para analizar e interpretar la condición de la mujer que lo habitaba. En definitiva, la viajera estaba siguiendo las características que desde el viaje clásico se habían establecido como condiciones esenciales del traslado. Veamos cómo se establecieron estas singularidades hasta llegar al siglo XVIII.

En el siglo XIII, santo Tomás había

legitimado las bases del espíritu experimental moderno. En la *Summa theologiae*, había separado la mala curiosidad, relacionada con la inestabilidad y la *evagatio mentis*, de la buena curiosidad, relacionada con la estabilidad y la *studiositas*. De esta forma, la *curiositas* devino *studiositas* y el mundo comenzó a ser considerado un "campo de investigación" abierto para el hombre. Todo ello influyó en la legitimación de la experiencia individual y afectó al viaje, creando un nuevo tipo de traslado crítico y empírico en el que el hombre se interrogaba por las causas y las razones de los fenómenos que percibía. Poco a poco, el traslado se fue convirtiendo en un fin en sí mismo, realizado por un sujeto consciente de sus propios medios, de su libertad y de su independencia. Una independencia que podía proyectarse mejor en el viaje que en otras formas, pues en la movilidad que éste implicaba el hombre podía ejercer plenamente su libertad de acción. Frente al viaje clásico, el viaje moderno se liberó de la necesidad de partir, y la voluntad y el deseo de emprenderlo fueron sus motores. Asimismo, aquello que se había estudiado podía ser proyectado en el nuevo espacio. Y el viaje se instauró como la manera de completar un saber incompleto. La experiencia práctica que complementaba la teórica, lo aprendido, era el viaje y éste adquiría su dignidad gracias al conocimiento que ofrecía. Sin embargo, sólo la comprobación *in situ* de lo que ya se había aprendido confirmaba el conocimiento adquirido. Y únicamente existía una manera de comprobarlo: a través de la mirada. La mirada engendraba conocimiento y era portadora de él. La observación creaba presente, el acto de observar, de testimoniar, reproducía la simultaneidad del hecho de ver un objeto y una acción, reconstruyendo un instante del tiempo. Gracias a ella, el hombre podía reconstruir sucesos del pasado a los cuales no había asistido y que otros viajeros y otras fuentes habían descrito por él. Si durante la Edad Media la vista y los demás sentidos habían simbolizado la corrupción, en el siglo XVI, Francis Bacon sentó las bases del empirismo mientras los dignificaba y afirmaba que constituían el trámite natural entre la mente humana y la naturaleza. En el momento en que el hombre comenzara a buscar y reconocer la huella de Dios en la creación, la

corrupción de los sentidos habría finalizado y el método inductivo reconquistaría la inocencia primigenia de la mirada. De esta forma, la disciplina de la observación experimental, a partir del siglo xvii, supuso la correspondencia natural entre espíritu y naturaleza, fuente del progreso de las ciencias. Y al traslado se le concedió una dignidad filosófica. Poco a poco, la observación directa abrió el campo a la subjetividad. Observando, comparando, estudiando el exterior, se sentaron las bases para, simplemente, cambiar un día de espacio y volverse hacia uno mismo y comenzar a observarse, compararse, estudiarse, interrogarse... Lo que se podría llamar una "estética empírica", fruto de la observación directa, caracterizada como una singularidad específica del viajero de los siglos xvii y xviii, abrió el campo a esa subjetividad.

Así, cuando Lady Montagu defendía la mirada como prueba de veracidad y autenticidad de lo visitado, estaba también adoptando las características del viajero del siglo xviii. Para ella, el objetivo principal del viaje lo constituía la experiencia que éste le proporcionaba. El traslado le permitía aplicar en el nuevo espacio los sentidos y la mirada, comprobar cómo lo que percibía coincidía con lo estudiado. Como escribió en una carta a uno de sus más grandes admiradores, Pope, no existe una forma mejor de aprender que la experiencia que aporta el viaje, la cual permite comprobar a través de la mirada que lo que se ha leído es verdad. Por esta razón, dirá también Lady Montagu que muchas de las obras de los viajeros ofrecen información errónea cuando describen un harén, puesto que la entrada en ellos está vetada a los hombres y no ha existido nunca una mirada que permita certificar su autenticidad y veracidad: "Quizás le sorprenda recibir esta descripción tan distinta de otras con las cuales la han entretenido los escritores corrientes de viajes, a quienes les encanta hablar de lo que no saben. Sólo por motivos muy especiales o en alguna ocasión extraordinaria tienen los cristianos la posibilidad de ser admitidos en la casa de un hombre de alcurnia, y sus harenes son siempre terreno prohibido. De modo que sólo pueden hablar de la parte externa".⁸

La escritura de Lady Montagu se caracterizó por la forma en que

describía al Otro. La viajera consiguió que los turcos se vieran; gracias a sus palabras, los turcos se dejaron ver. Las *Cartas* mostraron un modelo de acercamiento estético (el pintor Jean Auguste Dominique Ingres se dará cuenta perfectamente de ello) que actualizaba lo visitado, en una voluntad ya *pintoresca*, característica de la época: "Sus bonitas doncellas, que en número de veinte formaban fila en la sala del consejo del sultán, me trajeron a la mente los cuadros de las antiguas ninfas. Creo que la naturaleza jamás ha ofrecido una escena de tanta belleza. Les hizo una señal para que tocaran y bailaran. Cuatro de ellas comenzaron de inmediato a interpretar suaves aires en sus instrumentos [...]. Nada podía ser más ingenioso y más adecuado para sugerir ciertas ideas; las melodías eran tan suaves, los movimientos tan lánguidos, acompañados de pausas y caídas de ojos, medio se caían y luego se recuperaban con tanta gracia que tengo la certeza de que el más frío y rígido de los mojigatos de la tierra no podría haberlas mirado sin pensar en algo de lo cual no puede hablarse".⁹

Como se ha señalado anteriormente, el viajero del siglo xviii se trasladó para completar con la experiencia práctica del viaje su formación teórica. De esta manera, pasó más que a constatar sobre el terreno los libros leídos, a comprobar si sus contenidos coincidían o no con el nuevo espacio y, si no era así: "à le corriger".¹⁰ El país recién visitado apareció como legible y penetrable, como un texto concreto en el que encontrar marcas, huellas e impresiones.¹¹ Y lo que parecía extraño se interpretó a partir de lo conocido, las diferencias se redujeron a usos y costumbres y lo recién visitado se relativizó. Si apenas existía separación entre el contenido de lo que se había leído con lo descrito, la escritura devino una repetición discursiva de otras narraciones. Y de este modo, el relato de viajes se estableció como una reescritura de otros anteriores, donde "j'ai vu" se convirtió evidentemente en "j'ai lu".¹² Como escribió Lady Montagu: "Uno de mis compatriotas, el señor Sandys, cuyo libro no me cabe duda habrá leído usted como el mejor de su casta, al hablar de estas ruinas las supone pertenecientes a la fundación de una ciudad iniciada por Constantino

antes de construir Bizancio, mas no veo ninguna buena razón para tal supuesto y tiendo a creerlas mucho más antiguas".¹³

De esta forma, la literatura de viajes realizaba una referencia al pasado, puesto que suponía una constante reescritura. Y el lugar visitado se traducía en un tiempo y un espacio anterior; aquél en el que podía existir una vinculación con el origen del viajero, pero que siempre representaba un pasado para el otro lugar. El ilustrado no se encontró con un Otro, sino con un Yo anterior: "Leí aquí su Homero con infinito placer y encuentro varios pasajes explicados cuya belleza antes no comprendía del todo; muchas de las costumbres y de los trajes entonces en boga se conservan aún y no me extraña hallar aquí más restos de una época tan lejana que los que se encuentran en otros países, pues los turcos no se toman la molestia de introducir sus propias costumbres, tal como han hecho en general otras naciones que se imaginan más adelantadas".¹⁴ Durante su viaje a Turquía, Lady Montagu visitó los interiores de cuatro harenes: el de la esposa del Gran Visir, Arnand Jalit Bajá; el de Fátima, mujer del Kâhya Ibrahim o segundo funcionario del Imperio; el que usaba el Gran Visir cuando viajaba por los alrededores de Estambul y el de Hafise, viuda del sultán Mustafá II. Estas visitas le permitieron reflexionar sobre la condición de la mujer en Europa y Turquía, así como definir y construirse a partir del contacto con el Otro. Desde su juventud, se había manifestado en contra de los presupuestos sociales a los que estaba obligada la mujer europea: por ejemplo, cuando se negó a casarse con el marido que le había dispuesto su padre o al manifestarse favorable al naciente movimiento feminista inglés en el periódico, *The Nonsense of Commonsense*.

La viajera disfrutaba introduciéndose en los harenes disfrazada con la vestimenta turca, en un intento de identificarse con las mujeres del país. Sin embargo, al mismo tiempo que se producía esta identificación, parecía convertirse en un objeto estético y exótico, objeto de observación y personaje de su propio relato, que podía ser admirado como una muestra más del espacio visitado: "Ahora estoy ataviada con un vestido turco, si bien creo que convendrías conmigo en que es

admirablemente favorecedor. Tengo intención de enviarte mi retrato.

Entre tanto, acepta esta mi descripción".¹⁵ Como señala Damiani, el traje fue a veces una indulgencia para ella, usada más como vanidad personal que con una función seria.¹⁶

Para la mayor parte de los viajeros que describieron el harén, este espacio se convirtió en el símbolo de la alteridad oriental. Su interior devino la imagen de un pequeño microcosmos, una microsociedad en la que se hallaban todos los elementos con los que se relacionaba a Oriente. El absolutismo del sultán, que enclaustraba y poseía a las mujeres. El matrimonio oriental, identificado con la poligamia, símbolo de barbarie. Y la esclavitud de la mujer, signo de incivilización. Para aquellos viajeros, la condición femenina se identificó exclusivamente con la poligamia (necesaria en Oriente, tal como había sostenido Montesquieu, ya que los calores de esta geografía excitaban los deseos del hombre) y la mujer se limitó a ser descrita con sus velos y en un espacio preciso, el del harén. Fuera de estas representaciones, no tenía identidad. Es decir, la mujer se definía con aquello que no podía hacer.

Y como imagen de un contramodelo o de una alteridad oriental, se convirtió en una metáfora de la sociedad francesa, que servía para denunciar la condición de la mujer en este país. Lady Montagu aprovechó la narración del sometimiento de las mujeres del harén al sultán para condenar la condición femenina europea: "Todas sus damas [...] están dispuestas a morir de celos y envidia [por el sultán] [...]. Mas esto no me pareció ni mejor ni peor que cuanto ocurre en los círculos de la mayoría de las cortes, donde se observa la mirada del monarca y se espera cada una de sus sonrisas con impaciencia y éstas son enviadas por aquellos que no las obtienen".¹⁷

Las descripciones de los harenes de la viajera se convirtieron en una forma de construir su identidad, y el viaje a Oriente, en una oportunidad para hablar por fin por sí misma: "Hasta los treinta y cinco años las mujeres son tenidas por muchachas inexpertas y en el mundo no pueden hacer ruido alguno hasta alrededor de los cuarenta [...]. Me satisface ser en este momento insignificante si con ello puedo alimentar la esperanza de hacer oír

mi voz cuando en otra parte no puede siquiera aparecer".¹⁸ Lady Montagu proyectó su imaginario en estas visitas y creyó encontrar un espacio de libertad para la mujer, tal como parecían haberlo encontrado tantos y tantos viajeros. Mientras Europa presentaba una escena social pervertida que había que evitar, Oriente simbolizaba el lugar donde se podían proyectar la mayor parte de los deseos, sin encubrirlos o vivíroslos secretamente. Estos deseos se erigían en una denuncia de las vanidades sociales que ofrecía el país visitado, pero que, sin embargo, permitían ser gozados por una moral natural, es decir, libre de toda sospecha. Contra los excesos de la espiritualidad cristiana, el pensamiento más "sensualista" que ofreció Oriente se destinó a organizar un programa de "agradables sensaciones". Todo se vivió como una conciencia libre de culpa. Así, el harén fue visto por Lady Montagu, por un lado, como un espacio inviolable al que nadie podía acceder, convertido en un lugar donde las mujeres podían gozar libremente de sus pasiones. Y por otro, como un espacio que permitía que las mujeres estuvieran unidas, lo que, en el caso extraño de que fuera necesario, les permitiría formar un grupo de presión frente al poder. Al contrario que en Europa, donde estaban solas ante el sometimiento al padre y el marido. En definitiva, en el harén desaparecía la censura omnipotente de la sociedad europea a la que estaba sometida la mujer: "Las damas turcas son, quizás, más libres que ninguna otra dama del universo, y las únicas mujeres del mundo que llevan una vida de ininterrumpido placer, libres de ocupaciones, y dedican todo su tiempo a hacer visitas, a bañarse o a la agradable diversión".¹⁹ Lady Montagu se convirtió en la única persona que podía entrar en estos espacios misteriosos y hacer visible lo que había sido invisible hasta entonces. Es decir, podía introducirse en el misterio y la esencia de lo que se había definido como microcosmos oriental, con cuyo desvelamiento se establecía la imagen de un Oriente que finalmente parecía despojarse de sus velos. El harén devino entonces sujeto y objeto; objeto de curiosidad y sujeto de representación. Y sus mujeres, objetos penetrables para la viajera y los posteriores viajeros que pudieron acceder a estos interiores.

Yegenoglu fue más allá e interpretó las representaciones del harén de Lady Montagu a partir de los presupuestos del discurso colonial y feminista. Si la viajera inglesa visitó Oriente fue únicamente gracias al traslado de su marido, de tal modo que sus descripciones se conformaron como una mirada por y gracias a él. Asimismo, su discurso se caracterizó por un deseo de control: en el fondo deseaba rescatar el cuerpo de los sujetos/objetos del harén para hacerlos visibles. Y para ello, usó su autoridad para entrar en este espacio, lo cual le concedió un enorme poder. Ella sabía perfectamente que era la primera mujer europea que había entrado en un harén: "Me invitaron a cenar en casa de la esposa del Gran Visir, y con gran placer me preparé para una ceremonia jamás ofrecida a ninguna cristiana".²⁰ Por otro lado, Lady Montagu pudo acceder también a otros espacios orientales prohibidos para los hombres. Durante su viaje a Sofía (Bulgaria), visitó un baño turco. Esta subjetiva descripción se convirtió en una de las fuentes básicas del cuadro de Ingres, *El baño turco* (1862). El pintor francés reprodujo en sus diarios pasajes completos de la carta del 1 de abril de 1717²¹ de la viajera, en la traducción francesa de 1805. De este modo, el texto de Lady Montagu se conformó como el Oriente real de Ingres. Tanto en el cuadro como en la narración de las *Cartas*, el placer y el deseo asociados al carácter oriental se vieron multiplicados al describirse un gran número de mujeres en el baño: "Calculo que en total habría unas doscientas mujeres".²² Lady Montagu representó este lugar con una mirada que mostraba a las mujeres más como objetos exóticos que como sujetos que pudieran hablar por sí mismos: "Caminaban y se movían con la misma gracia majestuosa que describe Milton al referirse a la madre de todas nosotras. Había entre ellas algunas tan bien proporcionadas como cualquiera de las diosas dibujadas por el lápiz de Guído o Tiziano, en su mayoría tenían la piel brillante y blanca, cubiertas solamente por su hermoso cabello peinado en muchas trenzas que les colgaban sobre los hombros, embellecidas con perlas o cintas; eran una representación perfecta de las figuras de las Gracias".²³ La viajera aprovechó la narración para representarse a sí misma como un

objeto estético más dentro del baño.

Sin embargo, frente a "tantas mujeres desnudas, en distintas posturas"²⁴ aparecía dignificada y en una posición privilegiada, pues no se había quitado el traje de amazona que llevaba puesto. Incapaz, con todo, de soportar el calor del baño turco, se vio finalmente obligada a desabrocharse la camisa y "a mostrarles las ballenas [del interior del vestido], algo que las satisfizo mucho".²⁵

Más de un siglo después, Ingres pintaba a veintiséis mujeres en actitud pasiva. Deleitándose con ellas mismas, permanecían encerradas en un espacio privado, sólo apto para quien observase el cuadro, al cual, además, había dotado de la forma de un ojo de cerradura que le otorgaba un deseo mayor de ser observado. Asimismo, en *El baño turco* no existía nada realmente que se pudiera identificar con el espacio de un baño, y todo parecía una excusa para representar la sensualidad que ya en el siglo XIX se había identificado como rasgo esencial de la mujer oriental. En conclusión, en el cuadro de Ingres se podían adivinar los códigos sociales y morales burgueses europeos.

Lady Montagu proyectó su imaginario en Oriente y tejió en su obra un diálogo entre ella misma y sus deseos. En una sociedad de hombres, en unos espacios que no se salían de las rutas y los monumentos descritos por los viajeros anteriores y en unas visitas a lo más selecto de la sociedad musulmana, no le quedó más remedio que imaginar, soñar e inventarse Turquía. Como ella misma señaló, con el acercamiento estético que caracterizó su forma de viajar, "cada escena me inspira una idea poética"²⁶ y cada nueva descripción, "un cambio de escena."²⁷ Y eso representó Oriente para Europa, un teatro y un escenario donde poder crear una imagen de sí mismo: "Este país es sin duda uno de los más magníficos del mundo. Hasta ahora, cuando veo me resulta tan nuevo que todos los días son como distintas escenas de una ópera nueva."²⁸

Lady Montagu, como tantos y tantos viajeros europeos por Oriente, reflejó en sus *Cartas* la posibilidad de definirse a partir del Otro. Su identidad se vio alterada en contacto con Oriente y le hizo definir y esencializar las características que sólo el viaje

ponía de manifiesto. En Oriente se podían denunciar la falta de aquellas mejoras sociales y políticas que formaban parte de esta geografía, pero también las transformaciones que todavía eran necesarias en Europa. En realidad, cuando se acusaba a Oriente, se estaban mostrando las ansiedades y las necesidades de los europeos. Europa necesitó a Oriente para definirse. Y la mirada sobre éste se volvió a modo de espejo convexo y reflejó la Europa que lo había producido. Cada Oriente es fruto de una historia y cada Oriente tiene su construcción. En definitiva, para el viajero de ese siglo, el Otro no es conocido; lo es únicamente en la medida en que se refleja y se proyecta uno mismo.

Notas

1 YEGENOGLU, Meyda, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 73.

2 BERCHET, Jean-Claude, "Le bonheur oriental", en AA.VV., *Orient en lumières*, Universidad de Grenoble III, Grenoble 1987, p. 98.

3 JULLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Harmattan, París 1996, p. 10.

4 MOULIN, Anne-Marie, y CHUVIN, Pierre, *Lady Mary Montagu. L'Islam au péril des femmes*, Maspero, París 2001, p. 8.

5 HALSBAND, Robert, *The life of Lady Mary Wortley Montagu*, Clarendon Press, Oxford 1960, p. V.

6 GRUNDY, Isobel, *Lady Mary Wortley Montagu*, University Press, Oxford 1999, p. 153.

7 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *Cartas desde Estambul*, Casiopea, Barcelona 1998, p. 174.

8 *Ibidem*, p. 135 y 136.

9 *Ibidem*, p. 142.

10 PASQUALI, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, París 1994, p. 53.

11 LITVAK, Lily, *El ajedrez de las estrellas. Crónica de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Laia, Barcelona 1987, p. 15.

12 MOUREAU, François, "L'Imaginaire vrai", en *Métamorphoses du récit de voyage*, Slatkine, París 1986, p. 166.

13 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 206.

14 *Ibidem*, p. 123.

15 *Ibidem*, p. 117.

16 DAMIANI, Anita, *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East 1715-1850*, American

University of Beirut, Beirut 1979, p. 67.

17 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 173.

18 *Ibidem*, p. 60.

19 *Ibidem*, p. 194.

20 *Ibidem*, p. 137.

21 SCHLENOF, Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, PUF, París 1956, p. 281. Otra fuente fundamental será la obra de MASTER, L. D., *Turc allant au Bain* (1568), véase THOMPSON, James, *The east imagined, experienced, remembered*, The National Gallery of Ireland National Museums, Dublin 1988, p. 24.

22 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 104.

23 *Ibidem*, p. 105

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 106.

26 *Ibidem*, p. 204.

27 *Ibidem*, p. 104.

28 *Ibidem*, p. 100.

EL HARÉN DE TOPKAPI

p. 34 a 41

Tras la toma de Constantinopla en 1453, el sultán Mehmet II Fatih (el Conquistador) convirtió Estambul en capital del imperio Otomano y en centro del Islam sunita, en sustitución de Bagdad. La caída de la ciudad y, con ella, del debilitado imperio Bizantino, no supuso sin embargo el fin de la presencia occidental en este enclave privilegiado. Mehmet II impulsó la reforma de la ciudad –conversión de Santa Sofía en mezquita, construcción de nuevos palacios y residencias– sin excluir al gran número de mercaderes europeos (principalmente venecianos y genoveses) asentados en el Bósforo que se instalaron en el barrio de Gálata. Estambul, centro del poder de la dinastía otomana, siguió siendo el lugar de referencia para comerciantes y viajeros europeos, la ciudad que abría las puertas a Oriente y ofrecía la imagen –más cercana y también más emblemática– del harén. Una de las primeras obras de Mehmet II fue la construcción del Eski Saray (Palacio Viejo) donde se instaló el harén imperial. Poco después, entre 1459 y 1465, fue construido el Yeni Saray (Palacio Nuevo), que en el siglo XVIII recibiría el nombre de Topkapi Sarayı (Palacio de la Puerta del Cañón). Este nuevo palacio se construyó sobre la acrópolis de la antigua Bizancio, en un emplazamiento extraordinario desde el que se

dominan el Mar de Mármara, el Bósforo y el Cuerno de Oro. En 1541, cuando un gran incendio destruyó gran parte de la primera residencia, Roxelana –por aquel entonces segunda mujer de Solimán– se instaló en el Palacio Nuevo con parte de sus esclavas y eunucos. Sin embargo, el harén no se trasladó completamente al Palacio de Topkapi hasta tres generaciones después, en tiempos de Murat III, nieto de Solimán. El Topkapi Sarayı fue residencia imperial hasta 1836: a partir de entonces los sultanes prefirieron instalarse en otros palacios construidos a orillas del Bósforo. La deposición de Abdul-Hamid II en 1909 significó el fin del último harén imperial.

A lo largo de cuatro siglos los sultanes edificaron, restauraron y reddecoraron pabellones y estancias según sus necesidades o gustos, haciendo del harén de Topkapi un lugar de compleja arquitectura. El harén ocupa una gran parte de la zona noroeste del Palacio. Tras cruzar la Puerta de los Carruajes se encuentran las habitaciones de los guardias, los eunucos negros y su jefe (*kizlar agassı*). Los eunucos negros son, junto al sultán y el bufón, los únicos hombres que pueden cruzar la puerta principal del harén. A pesar de su complejidad arquitectónica, puede dividirse el primer piso, la zona más importante, en grandes secciones que reproducen la jerarquía del harén. La zona de las *carıye* (esclavas) se halla tras los aposentos de los eunucos negros y también en el piso superior; las estancias de la sultana *valide* (madre del sultán) se encuentran junto al pabellón del sultán, aproximadamente en el centro del harén; cerca de ellas están las habitaciones de la primera y segunda *kadin* (esposa), y, contiguas a la zona de las esclavas, las de las otras esposas (generalmente tres). El resto del primer piso está dedicado al sultán, mientras que los apartamentos de los príncipes (que, salvo el príncipe heredero, viven en el harén sólo hasta su circuncisión a los once o doce años) están situados en los pisos superiores, en el extremo norte. Cada zona tiene su propio *hamman* (baño) y sus patios correspondientes. La intrincada disposición de las estancias ha sabido traducir el espacio de relaciones altamente jerarquizadas que es el harén, donde ascender significaba obtener