

## DE ODALISCAS, VELOS, HARENES Y BABUCHAS: EL ARQUETIPO DE SHEREZADE EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

YASMINA ROMERO MORALES  
Universidad de La Laguna

---

El objetivo del presente artículo es poner el foco de atención en uno de los personajes marroquíes femeninos más habituales en la narrativa española del siglo XX, aquel influenciado por la mítica Sherezade. Para ello, se han analizado un total de sesenta y dos fuentes literarias —novelas y relatos— escritas únicamente por mujeres. La metodología utilizada, atravesada por la necesaria perspectiva de género, estará sustentada en las bases teóricas de las críticas postcoloniales y los estudios culturales.

PALABRAS CLAVE: Sherezade, literatura española, mujeres escritoras, alteridad, orientalismo.

**On Odaliskes, Veils, Harems and Moorish Slippers: The Archetype of Scheherazade in 20th-century Spanish Narrative**

The aim of this article is to focus on one of the most common Moroccan female characters in twentieth-century Spanish narrative, a character influenced by the mythical Scheherazade. The article analyzes the archetype in sixty-two literary sources —novels and short stories— written by women. The analysis takes a necessary gender perspective, and is grounded on the theoretical principles of postcolonial criticism and cultural studies.

KEY WORDS: Scheherazade, Spanish literature, women writers, otherness, orientalism.

---

Edward W. Said consideró que España era una excepción notable al contexto general europeo en lo referente al orientalismo. Y es que, según señala, “más que en cualquier otra parte de Europa, el islam formó parte de la cultura española durante varios siglos, y los ecos y pautas que perduran de tal relación siguen nutriendo la cultura española hasta nuestros días” (2003: 9).

Esa es la razón por la que muchos escritores y viajeros europeos que buscaban lo exótico del mundo árabe empezaban en lo que hoy denominamos España y no al otro lado del Estrecho.<sup>1</sup> Porque “España es una nación que resulta a la par orientalizada y orientalizadora” (Martin-Márquez, 2011: 175) y es “sujeto y objeto de la

---

<sup>1</sup> Para el estudio del orientalismo particular que existió en España, véase Litvak (1985).

curiosidad romántica por lo oriental” (Eguizabal, 2011: 11). Después de todo, conviene recordar que la percepción de “España como Oriente” fue bastante generalizada en el repertorio romántico europeo y originó muchas obras literarias como *Carmen* (1847) de Merimée o *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Irving.

De todas maneras, a pesar de esta especificidad, también España ha tenido un Oriente fabulado fuera de sus propias fronteras que casi en la totalidad de los casos se le ha hecho emanar, real o figuradamente, de un contexto árabe-islámico.<sup>2</sup> La postura ha sido unánime, el Oriente español siempre se ha encontrado en África, en particular en Marruecos, por su proximidad geográfica, histórica y cultural. Marruecos ha caracterizado —y caracteriza— la realidad de la política exterior española y las relaciones culturales con el mundo árabe-islámico. Es por este motivo por el que el orientalismo en España ha sido denominado por algunos autores como *africanismo* (Morales Lezcano, 1988; Moga Romero, 2006: 101; Martín Corrales, 2002: 55). Esto no altera el resultado en demasía, aunque sin lugar a dudas otorga un rasgo distintivo, es un africanismo que versiona a la española el orientalismo de Said, pero con la única divergencia de hacer de Marruecos su marco único.

Así, no es de extrañar la larga trayectoria del binomio orientalismo y narrativa española, y como hemos señalado, el orientalismo ha sido para España principalmente Marruecos. De ahí que la narrativa española, de ficción o no, tenga en lo marroquí uno de sus temas más recurrentes si dejamos al margen la trama de la Guerra Civil española de 1936. Es más, incluso en las novelas que versan sobre el señalado conflicto, Marruecos suele tener reservada su propia parcela, ya que el personaje del marroquí —ahí exclusivamente masculino— es de aparición habitual.

Sin embargo, en este trabajo se pone el foco de atención en los personajes marroquíes femeninos, en concreto, en aquellos influenciados por la mítica Sherezade y que aparecen en la narrativa española publicada por mujeres durante el siglo xx. Un conjunto de sesenta y dos fuentes literarias, novelas y relatos, que viene a paliar el olvido acostumbrado al que son reducidas las mujeres escritoras —de justicia es admitir que no sólo de esta temática— donde a pesar del éxito que pudieron obtener en el momento de publicación de sus textos, hoy de pocas de ellas se recuerda siquiera su nombre.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> A modo de anécdota, recojo lo señalado por Todorov (2008: 82) cuando relata que en la conquista española a América los conquistadores llamaban, por extensión semántica, a todos los lugares de culto no-cristianos mezquitas. Así, proyectaban lo familiar sobre lo desconocido.

<sup>3</sup> Las autoras aunadas para este trabajo de investigación son veintidós: Carmen Martel, Concha López Sarasúa, Encarna Cabello, Marisa Villardefrancos, Regina Flavio, Concha Linares-Becerra,

La metodología utilizada, atravesada por la necesaria perspectiva de género, estará sustentada en las bases teóricas de las críticas postcoloniales y los estudios culturales, disciplinas que tienen en común preferir una concepción epistemológica de análisis de la realidad, optar por una lectura ideológica de la cultura y detenerse en los efectos del conocimiento engendrado bajo el yugo del poder de legitimados aparatos de dominio político.

### El arquetipo de Sherezade en la narrativa española del siglo XX

El análogo personaje de Sherezade, que aparece en la narrativa española de tema marroquí del pasado siglo xx, nació de la influencia que tuvo en el inconsciente colectivo la traducción al francés de una obra en árabe titulada *Cuentos persas y turcos, o las mil y una noches* (1704).<sup>4</sup> La aparición en Europa de esta obra, primero en francés y, posteriormente, en inglés y español,<sup>5</sup> logró crear un masivo interés por este tipo de cuentos orientales a los que no tardaron en surgirle imitaciones. De ahí que en la narrativa española de ficción de tema marroquí sea frecuente este personaje circuido en velos, cual Sherezade imaginada, que rebosa sensualidad y exotismo. Una representación femenina irreal que no tiene analogía con ningún tipo de mujer marroquí que los españoles que visitaran Marruecos pudieran haberse encontrado durante el siglo pasado, pero sí con esos harenes prototípicos evocados paradigmáticamente por cuadros como *El baño turco* (1862) de Ingres. Es más, toda esta aproximación al arquetipo de Sherezade en la narrativa española recuerda a esa obra de Ingres con forma de medallón que representa a veintiséis mujeres desnudas. Y lo recuerda porque, al igual que en el cuadro, en estas ficciones parece que estamos observando la escena a través de la mirilla de una puerta o de una cerradura, un placer visual escopofílico. Se acentúa de esta manera el carácter furtivo de la mirada que observa y que encierra a la “otra” marroquí en el rol de objeto; al tiempo que se nos hace saber que estamos espiando y que no hemos sido invitados a esa escena privada a la que sólo tienen acceso los familiares

---

Mari Paz Estévez de Castro, Cristina Fernández Cubas, Carmen de Burgos, María Charles, Carmen Martín de la Escalera, María Teresa de Jadraque, María Viñuelas, Blanca Ibáñez Blanco, Josefina María Rivas, Rosa de Aramburu, María Adela Durango, Margarita Astray Reguera, Rosa María Aranda, Julia María Abellana, Carmen Nonell y Dora Bacaicoa.

<sup>4</sup> Las traducciones de *Las mil y una noches* comenzaron con la de Antoine Galland al francés en 1704 y de ahí se fueron sucediendo muchas otras como las de Lane, Richard Francis Burton, Mardrus, Hammer-Purgstall o Weil. En lengua castellana, hay tres traducciones fundamentales: las de Vicente Blasco Ibáñez —desde el francés— y las de Cansinos Assens y Juan Vernet, traducidas directamente desde el árabe.

<sup>5</sup> Tanto la traducción al inglés como al español se llevó a cabo siempre desde la versión en francés. Habrá que esperar a Rafael Cansino Assens, en la década de los 50, y a Juan Vernet, en los 60, para contar en castellano con una traducción directa desde el árabe.

más directos (Villardefrancos, 1953: 13) o, en los casos más laxos, los amigos cercanos de la familia (Martín de la Escalera, 1945: 144).

Sin embargo, no fue la representación más abundante en la narrativa analizada la que mayor base factual tuvo respecto a las verdaderas mujeres marroquíes que habitaron al otro lado del Estrecho la mayor parte del siglo xx, sino la mujer cubierta de pies a cabeza que apenas mostraba el talón de su pie o su mirada de ojos negros. La verdad es que, durante gran parte del siglo pasado, fue casi imposible ver a las verdaderas mujeres marroquíes con el rostro descubierto, por lo que intentar conseguirlo fue una auténtica obsesión para la mirada occidental. Qué duda cabe que, en su inmensa mayoría es, también, una mirada de hombres. Por ello, en su afán de poseerlo todo, de abarcarlo todo, aunque fuera sólo con la mirada, se recurrió a artificios para representar a las mujeres marroquíes con la cara descubierta. Entre estos artificios, estaba el literario.<sup>6</sup>

En los textos escritos sobre el Marruecos inventado, las mujeres locales en muchas ocasiones sucumbían al deseo occidental de dejarse mirar. Nace así la “otra” marroquí como mujer del harén, con la única función de convertirse en fantasía occidental: la *mora-sherezade*.<sup>7</sup> Una respuesta a la frustración y ansiedad que causaba encontrarse, una y otra vez, con una mujer marroquí completamente cubierta. Por supuesto, esto no quiere decir que la marroquí cubierta de pies a cabeza y la *mora-sherezade* se complementen necesariamente, pero sí que pueden llegar a hacerlo dentro de la misma figura arquetípica poseedora de las dos dimensiones arquetípicas. Un mismo personaje femenino aparece ora cubierto por la calle y, ora, es la protagonista semidesnuda de un baile sensual de puertas adentro del espacio doméstico.

Vistas así las cosas, el personaje de la *mora-sherezade* no es el más abundante del *corpus* seleccionado, pero sí el segundo en frecuencia y hoy en día considerado un “cliché de la historia colonial” (Martín-Márquez, 2011: 157). En las próximas páginas me acercaré a su caracterización más importante: su aspecto externo, esto es, la indumentaria que se le supone en ese harén imaginado que, obviamente, es más español que marroquí.

---

<sup>6</sup> Otro fue la fotografía, principalmente la tarjeta postal y que Alloula (2012: 4) denomina el fantasma del pobre, porque por poco dinero mostraba estantes repletos de sueños. En la tarjeta postal se recurrió a muchachas judías —más dispuestas a ser fotografiadas sin cortapisas a cambio de unas monedas— y luego a escribir bajo el pie de foto: mujer *mora*.

<sup>7</sup> De aquí en adelante, se utilizará el término *mora* como denotación léxica, ya que es el término más usado por las autoras estudiadas para designar a la población autóctona. En ningún momento está utilizado de manera irrespetuosa o peyorativa.

### **La *mora-sherezade* frente al espejo: la indumentaria del harén**

La estrategia representacional que articula a la *mora-sherezade* ha tenido una larga vida en la fantasía colectiva y ha respondido a los deseos voyeristas de la mirada occidental: un personaje creado a propósito para el uso y abuso de esta narrativa. Un espécimen femenino manipulado que representa la otra cara de la moneda de la “otra” marroquí cubierta en telas de pies a cabeza. De ahí que el público lector la reconozca de inmediato como la *femme fatale* de esta narrativa, porque responde a todos los tópicos del personaje-tipo y, como tal, se la cosifica en los textos cual fetiche erótico. Las ficciones la describen misteriosa, subversiva, hipersexualizada, en ocasiones fumadora, con cuerpos curvos, ondulantes y exuberantes que, en cierta manera, tienen tantas formas que carecen de una propia.<sup>8</sup> Subyace aquí, de modo evidente, la naturaleza perversa de ser representadas como objetos sexuales y se incide, tangencialmente, en que las mujeres de ámbito árabe-islámico son más cuerpo que mente. En una de las novelas incluso se dice que existe un “clásico tipo de mahometana” (Viñuelas, 1946: 132) y, en otra, un “molde clásico árabe” (Villardefrancos, 1953: 7).

No es nuevo. Si se contaran las páginas dedicadas a la descripción detallada del cuerpo del hombre y la descripción detallada del cuerpo de la mujer, comprobaríamos que abundan mucho más las dedicadas a ellas. El cuerpo de las mujeres ha sido descrito, pintado, cantado y tallado infinitas más veces que el de los hombres. Sucede lo mismo en estas ficciones, ellos no participan de la descripción evaluadora de sus atributos físicos así que, en esta narrativa, la mirada de las autoras es androcéntrica. Ellas son en una y en otra esfera el objeto mirado y no el sujeto que mira.

Bajo esta óptica, la *mora-sherezade* responde a una imagen artificial y sofisticada de la “otra” marroquí, con un ideal de belleza imposible que sólo existe en la axiomatica orientalista que la engendra, pero que ha colonizado el imaginario occidental. La *mora-sherezade* tiene una “belleza perfecta” (Aranda, 1945: 192); “verdadera hermosura autóctona” (Flavio, 1938?: 103); “sensual como una hetaira” (Aranda, 1945: 201), como “una hurí de las que danzan junto a arroyos de leche y miel del Paraíso” (Ibáñez Blanco, 1956: 230-1), “tiene la actitud humana y divina de una diosa” (Aranda, 1945: 202), porque son como “diosas coronadas de turbante” (López Sarasúa, 2000: 36), verdaderos “ídolos orientales” (Nonell, 1956: 51) que llegan a ser cuestionadas por los protagonistas de las tramas: “Dime, ¿Verdad que eres una hurí del Paraíso?” (Ibáñez Blanco, 1956: 125).

---

<sup>8</sup> Mary Ellmann describe en la literatura británica y estadounidense al estereotipo literario femenino desde una falta total de forma, “formlessness” (1968: 74). Ellmann vio la analogía sexual de este estereotipo de modo claro “softbody, softmind” (ibid.).

Con esta insistencia en la belleza de la mora-sherezade se consigue responsabilizarla de su destino en la medida en que ella misma es la que atrae sexualmente a sus depredadores. Se infiere en los comentarios que se hacen en las ficciones, la propia mora-sherezade es la artífice de la tentación que genera: “he visto un rostro de sin par belleza” (Ibáñez Blanco, 1956: 125), “Yamina, que eres la morita más guapa que he visto en mi vida” (Aranda, 1945: 201), o lo que le susurra la comadrona Lala Hanuxa a la niña que ayuda a nacer: “Crececerás y serás la más bella de todas las muchachas del monte. Tan bonita has de ser, que las mujeres se pondrán amarillas y los hombres encarnados cuando te vean. Serás rica y amada. Ese es tu sino” (Aramburu, 1937: 17).

Respecto a las bases morales de la belleza que, ya desde Platón, asociaban lo bello a la virtud, la mora-sherezade subvierte la tradición y es doblemente peligrosa: no se espera que una joven belleza se comporte como una malvada bruja, dado que el imaginario social nos ha dicho que en este caso suelen ser buenas. Una vez más, Marruecos, la otredad, donde hay lugar para lo que no se acepta en la sociedad de origen, pero también escenario de la paradoja, de la ambivalencia y de los contramodelos.

Como se ha dicho, la belleza siempre ha ocupado un lugar privilegiado entre las características atribuidas de modo tradicional al género femenino y la mora-sherezade se pone al servicio del estereotipo. Este discurso de la belleza, que parece inofensivo a simple vista, en la medida que ensalza cualidades, no es emancipador sino nocivo. Sobre todo porque logra que las mujeres carezcan de cualquier tipo de subjetividad individual para ponerlas al servicio del punto de vista del “otro” que observa. Es el mito de la belleza del que hablara Naomi Wolf que, además, responsabiliza a la mujer de su propio destino fatal. La mora-sherezade bella de manera exagerada es, desde este enfoque, un cuerpo otreado, objeto de contemplación y, tal y como ha observado Gil Calvo, generadora de nuevos mecanismos de sumisión basados en el aspecto físico (2000: 240-4). Es decir, salvo excepciones puntuales, la representación de la mora-sherezade es víctima de una contención, de una apropiación e imposición simbólica y normativa que invisibiliza la diversidad corpórea del resto de mujeres que no entran en ese corsé normativo.

Así, una de las estrategias representacionales en las que se insiste durante su descripción es que poseen el don de la eterna juventud y, por ello, en la mayoría de las ocasiones se las describe no muy alejadas de la infancia: “una muchacha árabe, casi una niña” (Estévez de Castro, 1954: 12), una “niña mujer” (Cabello, 1995: 88), “niña-novia” (Bacaicoa, 1955: 23), con una “figura de adolescente” (Nonell, 1956: 47), y es que la mora-sherezade es “muy joven, recién salida de la adolescencia” (Nonell, 1956: 126). Se recoge el siguiente diálogo entre dos españoles:

—¿Qué edad crees tú que tendrá Zahara? [...]

—Yo qué sé. Catorce, quince, dieciséis años...  
 —¡Qué barbaridad! Son infernales estas chiquillas.  
 (Villardefrancos, 1953: 15).

Algunas investigadoras como Fátima Mernissi han denunciado que este deleite por la belleza prepuberal de las mujeres es de factura más occidental que oriental —Rorty (2000: 221), a su vez, ha señalado que la infantilización es una de las formas más usuales de la deshumanización— y cuando es oriental, no siempre de universo árabe-islámico. Lo argumenta con ejemplos cotidianos de publicidad que, enmascarados como supuesta opción estética, obligan a las mujeres a combatir su edad (Mernissi, 2006: 244-ss). Las ficciones analizadas le dan la razón, dado el gusto del orientalismo por detener la fluidez del tiempo, lo cual consigue forjar un imaginario de la alteridad que ubica sus límites en un espacio ahistórico y atemporal donde todo es posible. De ahí que no sólo se diga que la mora-sherezade es casi una niña, sino que en muchas ocasiones se asegure directamente que es muy difícil saber sus años porque tienen “esa edad incierta que tan frecuente es entre las mujeres árabes” (Rivas, 1949: 47) o que la propia aludida ni siquiera lo sepa: “Si a Nefisa le preguntaran cuántos años tiene, el asombro se reflejaría en los ojos húmedos y largos” (Aramburu, 1937: 8).

Su descripción, por tanto, responde a las típicas odaliscas, bañistas turcas y sensuales bailarinas de la danza del vientre que tanto han aparecido en los lienzos propios de los orientalistas más románticos. Aunque, al contrario del personaje femenino de las convenciones pictóricas orientalistas, la mora-sherezade analizada en estas fuentes tiene la piel morena y el pelo y los ojos negros. Recordemos que “moreno” es una derivación de “moro”, con el sentido de “color oscuro”, ya desde el siglo XII y XIII (Coromines, 2008: 379).

Los ejemplos de mora-sherezade morena se multiplican. Se dice que sus “cuerpos [son] de azabache” (López Sarasúa, 2000: 36), sus “ojos de azabache” (Bacaicoa, 1955: 11) también y que en Marruecos se estaba en un “mundo de aceituna” (Villardefrancos, 1956: 27) en referencia al color de la piel de sus habitantes que son “negros como demonios” (Burgos, 1989: 212). De vez en cuando aparece alguna salvedad, como la protagonista de *Noche nupcial sin novia* (1956) cuya piel es de una “blancura semejante a la azucena” (Ibáñez Blanco, 1956: 14) o Lala Sineb de *¿Qué buscabais en Marrakech?* (2000) que tiene los ojos claros, por lo que no deja de mirárselas en las ficciones como si esta mora-sherezade “fuera un espécimen raro” (López Sarasúa, 2002: 133) y es que, como admite Alonso de Etxezarra (1993), la “única pincelada diferente es el recuerdo de una mora rubia” (Charles, 1993: 40). La razón de fondo es la amenaza que esto supone a un discurso representacional hegemónico sustentado en categorías fijas.

La discriminación racial basada en el cromatismo ha sido habitual en los ambientes de otredad y, qué duda cabe, resulta mucho más eficaz el color oscuro del “otro” para una fácil y rápida identificación. Por eso, en estas ficciones hasta los niños son sujetos de oscuridad, poseen “negra tez” (Burgos, 1989: 2012) y las mujeres pueden tener diversas tonalidades de piel que pueden ser comparadas “al negro café turco, al café con leche europeo, y a la leche con unas gotas de café” (Ibáñez Blanco, 1956: 255) pero todas ellas serán siempre morenas y, por tanto, se inferirá de ellas el simbolismo asociado a ese color, entre el que destaca, por supuesto, el miedo.<sup>9</sup> Dice Spivak que esta “nomenclatura se basa en la aceptación implícita de que ‘blanco’ es transparente o ‘sin color’ y se constituye en reacción a la autorrepresentación de los blancos” (2010: 168).

La verdad es que el canon literario occidental de belleza femenina ha estado durante siglos mediado por el modelo de mujer impuesto por el petrarquismo: tez clara y cabello rubio. No obstante, autores como Richard Dyer han asegurado que las odaliscas de los cuadros orientalistas eran de piel blanca, además, como parte de un mecanismo representacional que buscaba vincularlas a la inacción, a la pasividad (1997). La odalisca, bailarina o bañista señalaba, de este modo, su disponibilidad sexual, además de resultar más deseable una representación femenina que respetase los esquemas convenidos de belleza europea para su “consumo metafórico” (Martin-Márquez, 2011: 160). El planteamiento de Dyer es coherente con esta narrativa al vincular la pasividad con la piel blanca, ya que los personajes marroquíes son aquí morenos porque no son pasivos, es más, se repite que son bárbaros y violentos. Por ello, cuanto más se buscaba demonizar a la población autóctona, más negra debía ser su piel, una estrategia literaria en consonancia con los cuentos de hadas donde los cabellos rubios y dorados han constituido, desde siempre, más una señal de bondad que de atractivo estético. Tal y como sostiene Fanon “en el inconsciente colectivo del *homo occidentalis*, el negro, o si se prefiere el color negro, simboliza el mal, el pecado, la miseria, la muerte, la guerra, la hambruna” (2009: 163).

En cuanto a su indumentaria, se busca responder al orientalismo más romántico que alude a vestimentas de emplazamientos lejanos y maravillosos. Las mujeres marroquíes que responden al arquetipo mora-sherezade en las ficciones se describen “vestidas como princesas de cuentos de Bagdad con sus trajes de sederías multicolores, sus brazaletes de oro rutilantes y sus delicados tatuajes de *henné*

---

<sup>9</sup> Durand analiza el simbolismo del color negro y, además de señalarnos la consabida valoración negativa, también lo relaciona con el pecado, la angustia, la rebelión, la depresión e incluso el dolor y el mal. Señala reveladoramente: “el antisemitismo no tendría otra fuente que esta hostilidad natural por los tipos étnicos oscuros” y, remata, “así se explica en Europa el odio inmemorial al moro” (2005: 96-97).



[sic.]” (Aramburu, 1937: 28) o como si fueran “una princesa de Bagdad circuida [sic.] de velos” (Villardefrancos, 1953: 14). La mora-sherezade viste de “colores vivos y chillones” (Aranda, 1945: 162) porque así son sus ropas, “un confuso revoltijo de telas de colores” (Jadraque, 1954: 19). Sus pies, calzados en babuchas.

Con todo, la mora-sherezade no sólo aparece cubierta de ricas telas venidas de lejanos emplazamientos orientales, muchas veces se subraya su otredad salvaje señalando que estaba desnuda. Va desnuda en el *hammam*, por ejemplo, o sin apenas ropa (López Sarasúa, 2002: 208). Que la mora-sherezade vaya de esta guisa es una forma de oponerla —qué duda cabe— a las mujeres españolas, la desnudez está permitida en estas ficciones pero sólo, y únicamente, para la “otra” marroquí.<sup>10</sup> Esta narrativa de tema marroquí desaprueba o respalda así comportamientos adecuados para uno y otro tipo de mujer. La mujer española y la “otra” marroquí responden de este modo a un “deber ser”, a un supuesto y adecuado comportamiento social que se sustenta a partir de presupuestos socioculturales.

Con todo, la desnudez de la mora-sherezade llama la atención a las autoras españolas. La fascinación por el mundo islámico y sus excentricidades tanto geográficas, culturales, como morales, hace que algunas escritoras hagan hincapié y aseguren que la religión islámica prescribe que las marroquíes vayan íntegramente afeitadas. Se cuenta que algunas jóvenes en el *hammam* caminan erguidas “tratando de ocultar con la mano el pubis rasurado” (López Sarasúa, 2002: 208). Algo que otro personaje femenino español desaprueba y condena con rotundidad, sobre todo al saber que la joven marroquí que lo hiciera era la criada de la casa y para ello utilizó la maquinilla de afeitar del señor: “para afeitarse en salva sea la parte! ¡Qué costumbres, Señor! [...] Menos mal que una es como es y le da pena. ¡Qué vicios tiene esta gente, Señor!” (López Sarasúa, 2000: 45).

En ningún caso las autoras hacen una lectura con perspectiva de género de por qué las musulmanas de las tramas se rasuran. No señalan que fue una prescripción de índole higiénica que ha perdurado hasta la actualidad; o que, además, es una forma de mantener la frontera dicotómica entre el dominador y la dominada;<sup>11</sup>

<sup>10</sup> La explotación de la desnudez de mujeres de países colonizados a modo de espectáculo o atracción ha sido una práctica habitual en Occidente. Famoso es el caso de las Amazonas de Dahomey, actual República de Benín, en el siglo XIX. Así lo cuenta Pilar Pedraza en *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009), donde asegura que estas mujeres desnudas eran: “la viva estampa del enemigo capturado, domesticado y convertido en espectáculo erótico dotado de salvajismo y con un grado de desnudez en público impensable en el caso de las mujeres blancas, es decir, de las mujeres humanas” (2009: 75).

<sup>11</sup> Si las mujeres conservan vello en su cuerpo, esto las hace virilizarse, asemejarse a los hombres y, por tanto, diluye la frontera dicotómica que los separa. Cuenta la tradición que Santa Librada, en España, crío barba para alejar a un pretendiente al que su propio padre había prometido su mano y que fue crucificada como castigo. Pedraza recoge su leyenda y asegura que “habla su

pero tampoco que vincula la sexualidad femenina a la perversión.<sup>12</sup> Esta costumbre que, en efecto, tiene su correspondiente factual entre las mujeres musulmanas — aunque también entre las judías—, es motivo de desprecio en las ficciones.

Para completar el atuendo de este arquetipo femenino están las joyas. El hombre mira “embelesado a la delicada mujercita vestida, pintada y alhajada como un ídolo” (Martín de la Escalera, 1945: 202). La mora-sherezade suele llevar su cuerpo cubierto de múltiples alhajas y piedras preciosas.<sup>13</sup> Estas joyas valiosas y suntuosas, como el resto de accesorios y objetos representados sobre o junto a la mora-sherezade, perpetúan un esquema y, la mayoría de las veces, están cargados de un significado simbólico. En este caso, la abundancia de joyas sirve para dotar a la mora-sherezade que las luce de exotismo y, sobre todo, de distancia. De ahí que muchas veces las piedras preciosas se describan como arcanas y mágicas, una manera de vincular a la “otra” marroquí con la superstición o la brujería de un arquetipo menos frecuente, pero existente también en esta narrativa, que las convierte en brujas.<sup>14</sup>

Se dice que la mora-sherezade lleva un “pesado cinturón recargado de oro que cerraba una hebilla de plata” (Martín de la Escalera, 1945: 199), “[l]as manos, las muñecas y la garganta las tenía cargadas de joyas” (Aramburu, 1937: 48) o que removía “el montón de piedras preciosas que su padre le había regalado para su adorno” (Martín de la Escalera, 1945: 76). Todos los personajes femeninos al amparo del arquetipo mora-sherezade tienen “diademas en la frente, la garganta rodeada de collares de coral, los tobillos y las muñecas abrumados por las pulseras voluminosas” (Aramburu, 1937: 148) y llevan pesados pendientes de los que “no

---

historia, pues, de la separación de sexos por el vello y de una abyección de la mujer diferente, que osa parecerse a un hombre, así como de la virilización de la mujer que no desea el matrimonio, sino conservar su autonomía” (2009: 28).

<sup>12</sup> Tanto en el islam, como en otras creencias de condición androcéntrica, ha sido frecuente la advertencia de depilarse el pubis. Esta prescripción tiene una interpretación, desde la perspectiva de género, que considera que era un modo de contrarrestar las armas seductoras que se le suponen a la mujer, cuyo cuerpo siempre se ha descrito como potencialmente impuro y como una amenaza constante para el hombre. Nos situamos así, en la línea de la tentación que inaugurara Eva y su controvertida manzana, de ahí que rasurar el pubis se convierta en estas religiones en una estrategia defensiva que mengua el misterio del sexo femenino —de alguna manera un pubis infantil—; sus genitales dejan de estar ocultos y secretos y, al mostrarse más visibles, se neutraliza la naturaleza amenazadora que se les supone.

<sup>13</sup> Para la importancia de las joyas en la recreación del exotismo árabe-islámico, véase Litvak (1985: 69-73).

<sup>14</sup> En el momento de publicación de este trabajo, otro estudio se encuentra en prensa sobre la representación de la “otra” marroquí como bruja en la narrativa española del siglo XX y aparecerá durante el año 2018 en *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*.

prescinde ninguna mujer por modesta que sea su condición” (Flavio, 1938?: 57). El caso es que las enumeraciones en torno a joyería son muchísimas, se habla de ajorcas en las muñecas, en los antebrazos y tobillos; argollas en las orejas, collares, diademas y pulseras. La “otra” marroquí lleva coral, plata, esmeralda, rubíes y, sobre todo, oro —según Propp, metal especialmente conspicuo en los cuentos tradicionales (2008: 420-422)—, oro hasta en las muelas (Martín de la Escalera, 1945: 105).

La riqueza y el derroche siempre han estado asociados a Oriente, recordemos a los Reyes Magos o a la Reina de Saba. Algunas autoras como Rana Kabanni han relacionado este supuesto lujo oriental con la libidinosidad y la ociosidad (2008: 40), y otros autores con el poder (Barthes, 2003: 399). Y puede parecer a simple vista paradójico que las joyas, símbolos de poder, se asocien en estas ficciones con las mujeres y no con los hombres. Sin embargo, Roland Barthes advierte que es porque “el hombre delegó rápidamente en la mujer la exhibición de su propia riqueza [...] la mujer atestigua poéticamente la riqueza y el poder del marido” (2003: 399). En este sentido, las joyas de la mora-sherezade subrayan su vicariedad al vincularse con las tradicionales dotes que las mujeres aportaban al matrimonio —y que eran una de las maneras de facilitar su acceso al mismo— pero también al harán del que forman parte.

Ahora bien, no es la única causa que prevalece en las ficciones estudiadas, todos los distintos tipos de “otra” marroquí vienen a ocupar el espacio de lo tabú en la Península Ibérica, por lo que no sorprende que vayan adornadas de pies a cabeza. Un país de fuerte tradición cristiana consideraba, como así lo advirtieron los Padres de la Iglesia, que el adorno femenino era una desobediencia a Dios. Si él hizo a los seres humanos —al menos a los hombres— a su imagen y semejanza, ¿por qué las mujeres osaban a modificar o mejorar su obra divina? Se consideraba que en ello no había sino una insubordinación y que, además, las mujeres sólo se adornaban para seducir a los hombres.<sup>15</sup>

La mora-sherezade se instala en el discurso literario como un elemento exótico que, además —al menos en su origen—, parece ir en esta línea atávica que consideró que el adorno femenino no era sino un ardid de las mujeres para atrapar a los hombres en sus redes. Así, esta “otra” marroquí en su papel de depredadora de hombres se envolvía en joyas para seducir a los débiles mortales. De ahí que se deje a la mora-sherezade sin ningún tipo de voluntad, ya que no son seres libres que

---

<sup>15</sup> También los humanistas, ya en el siglo XIV, lo consideraron igual, vinculaban el adorno femenino a la esclavitud y creían que las mujeres no debían ocuparse en adornar su cuerpo, sino en cultivar su mente. Fue una humanista, Laura Cereta (1469-1499) quien escribió por aquél entonces *Maldición contra la ornamentación de las mujeres*, pero lo cierto es que no fue la única autora dedicada a escribir en contra del adorno femenino, también lo hizo, por ejemplo, la española Luisa Sigea de Velasco (1522-1560).

deciden adornarse para su propio placer, sino que su decisión está condicionada a gustar, seducir y atraer a los hombres de su entorno.

Además, en esta narrativa de otredad las acciones se desarrollan según pares de opuestos y, entre estos pares, la riqueza se opone siempre a la inteligencia. Así, la mora-sherezade, “coqueta y maliciosa” (Martín de la Escalera, 1945: 36), gusta de joyas porque es frívola y carece de intelecto. Se dice de ella que no es capaz más que de retener algunas breves suras del Corán y que, por ello, ni siquiera puede rezar como debiera (Martín de la Escalera, 1945: 50) o que acude a los escribas para que redacten y lean sus cartas (López Sarasúa, 2000: 186). Atraso e ignorancia, atributos generalizados en la identidad *mora* y que, además, fueron de muchísima rentabilidad en el Marruecos de las colonias.

Pero, por otra parte, tópicos como la frivolidad, la coquetería, la tiranía o, incluso, la envidia, que siempre han sido atribuidos al sexo femenino y que la “otra” marroquí doblemente desplazada a los márgenes no sólo por marroquí, sino también por mujer, posee de igual modo. La mora-sherezade pasa el día en el harén cuidando su cuerpo o planeando convertirse en favorita. Sólo se preocupa por que se le satisfagan todos sus “gustos y caprichos, sin tasarle el dinero para sus compras de perfumes, trajes, alhajas, perifollos e inutilidades” (Martín de la Escalera, 1945: 200); es consciente que su cometido debe reducirse “a ser objeto de lujo” (Abellana, 1944: 100) y que su felicidad radica únicamente en “una buena casa, dinero, muchos trajes y copiosas comidas” (Martín de la Escalera, 1945: 147).

En la misma línea que las joyas de la mora-sherezade, se encuentran los cosméticos que se les suponen autóctonos. También estos son elementos de estética que la “otra” marroquí de las ficciones usa para atraer a los hombres a sus redes. El cosmético más recogido es el *kohl*<sup>16</sup> con el que la mora-sherezade pinta sus ojos para embellecerlos o para endurecer las pestañas: “ojos nimbados de *khol*” (López Sarasúa, 2000: 25), pero también como arma de seducción: “Chaib pretendía cazar en vano la verde mirada de los largos ojos de Aixa, cuyo misterio acentuaba el *kohol*” (Bacaicoa, 1955: 80). Se advierte que su empleo no es fácil, que requiere destreza porque es una “delicada operación” (Martín de la Escalera, 1945: 145) y que, a algunas jóvenes, como todavía no son diestras en su manejo, se les cae “en pequeñas moléculas en el borde de sus párpados” (Aramburu, 1937: 53).

---

<sup>16</sup> En los textos lo he hallado transliterado de diversas maneras: *kool*, *khol*, *khöl*, *kohol* o *cohol*. El *khol* es un cosmético a base de galena molida usado principalmente por las mujeres de Oriente Medio, norte de África, África subsahariana y sur de Asia para oscurecer los párpados y también como máscara de ojos. Puede ser de color negro o gris, dependiendo de las mezclas utilizadas en su elaboración.

Después del *khol* es muy mencionada la *henna*,<sup>17</sup> una pintura corporal empleada en las manos, aunque en ocasiones su uso se extiende a los pies y a los tobillos. “Así renacía Halima cada jueves cuando regresaba del baño; palmas de manos y pies coloreados de *henna*” (López Sarasúa, 2000: 69). En muchas ocasiones, para añadirle el misterio mágico que todos los productos marroquíes necesitan desde el orientalismo más romántico, se asegura que es un cosmético “venido del cielo” (Aramburu, 1937: 28), y en otras se hacen distinciones sobre su procedencia, es “*henna* auténtico de Marraquech, muy superior al de Fez” (Martín de la Escalera, 1945: 164). Sea como fuere, su uso es tan normativo como el *khol*, o más, dado que en algunas ficciones que la “otra” marroquí lleve *henna* es condición *sine qua non* para que sea considerada *mora*. En *Noches de Tánger* (1949), por ejemplo, los españoles protagonistas juzgan que la muchacha a la que están observando “no es *mora*” y sólo porque no llevaba *henna* en los pies (Rivas, 1949: 41). De esta manera la *henna* se convierte en un cosmético literario en absoluto inocuo, pues no sólo se vincula al estereotipo sino que forma parte del discurso normativo. Si no lleva *henna*, la “otra” marroquí no es *mora*.

Hasta aquí el retrato externo de la *mora-sherezade* al que hemos dedicado estas páginas, aunque es importante señalar que este iba acompañado de determinadas actitudes discursivas que completan y alimentan el mito. Me refiero a imaginarla bailando, cantando, tocando instrumentos o relatando dulces historias al oído. Después de todo, este arquetipo femenino es artificial, una ficción que sólo existió en la mente orientalista de las autoras que publicaron obras sobre Marruecos el pasado siglo xx por lo que, todas esas actitudes, sólo contribuyeron a abundar en el retrato recurrente de la mirada orientalista.

## A modo de conclusión

En la introducción de este trabajo se indicaba que la *mora-sherezade* era una construcción nacida de la imaginación, fruto de la prohibición, del no contacto con la otredad femenina más allá del encuentro constante con una “otra” marroquí cubierta. Esta representación, la mujer marroquí cubierta de pies a cabeza, es la que más correspondencia factual tendría con las verdaderas mujeres marroquíes que habitaron Marruecos durante la mayor parte del siglo xx. Por ello, los autores —y ya vemos que también las autoras—, decidieron crear, aunque sólo fuera en sus textos, una mujer marroquí que se mostrara abiertamente ante el ojo colonizador que observaba y aprisionaba a las mujeres en textos patriarcales.

---

<sup>17</sup> Lo he encontrado escrito en sus variantes *arjeña*, *arheña* e incluso *henné*.

El androcentrismo literario puede —*debe*— ser interseccionado con otros vectores de reduccionismo como la clase o la etnia-raza.<sup>18</sup> La verdad es que las escritoras españolas no suelen mostrar demasiadas ambivalencias a la hora de posicionarse, y lo normal es que suelen alinearse del lado de los autores españoles. Su visión ha estado fuertemente condicionada por el esquema cultural de su lugar de procedencia, por lo que se sienten más cerca de ellos, por razón de etnia-raza y el europeísmo de sus costumbres, que con las mujeres marroquíes por razón de género. Así, las mujeres se hallan, como ha señalado, por ejemplo, Iris M. Zavala “atrapadas en la cárcel de hierro de las ‘verdades’ y los ‘valores’ masculinos” (1993: 48). Así, tanto ellos como ellas han capturado a la “otra” marroquí en la trampa de los textos de la cultura hegemónica y la han re-creado descubierta e hipersexualizada cual mora-sherezade. Ese ha sido el poder literario de las ficciones, crearlas para poseerlas simbólicamente y poseerlas para lograr controlarlas. Al darles vida también se las silencia —en referencia a la imposibilidad real que tendrían de generar un discurso independiente— por lo que “la pluma no es sólo más poderosa que la espada, también es como la espada en su poder —su necesidad incluso— de matar” (Gilbert y Gubar, 1998: 29).

Por este motivo es por el que algunas autoras, como la libanesa Joumana Haddad (2011), hablan de la necesidad de matar este arquetipo de mujer árabe sensual cubierta de gasas y velos, la Sherezade Occidental, que nada tiene que ver con la oriental, que constituye casi su opuesto. La Sherezade Oriental fue una mujer inteligente, estratégica, cerebral y calculadora. A través de los cuentos logró urdir un plan para alargar su vida que no contemplaba en ningún caso regalar su sexualidad. Sin embargo, la Sherezade Occidental seduce más con su cuerpo que con su mente, prefiere mover las caderas que las palabras y busca aniquilar al hombre en vez de sentarse a negociar con él. En otras palabras, de haber sido la protagonista de *Las mil y una noches*, probablemente habría tenido el mismo destino fatal que sus predecesoras porque “el cuerpo sin más, el sexo sin cerebro, no ayuda en lo más mínimo a que una mujer pueda cambiar su situación” (Mernissi, 2006: 64).

Las metáforas erótico-sexuales sobre el cuerpo extremadamente bello y voluptuoso de la mora-sherezade han marginado su existencia relegándola a un objeto de deseo literario que no coincide con la realidad de ninguna mujer. La intención de estas páginas ha sido visibilizar estos mecanismos de exclusión para ayudar, tanto en su deconstrucción, como, sobre todo, a ejercer resistencia al imaginario.

---

<sup>18</sup> Hablamos del llamado feminismo interseccional, introducido —al menos como concepto— por Kimberlé Crenshaw en 1989 y con el que se ha procurado un desplazamiento de aquellas posturas que denuncian una única opresión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellanos, Julia María de (1944), *Y llegó el plenilunio*, Madrid, Gráficas Reunidas.
- Alloula, Malek (2012), *The Colonial Harem*, Londres, University of Minnesota Press.
- Aramburu, Rosa de (1937), *Ojos largos*, Madrid, Editorial Española.
- Aranda, Rosa María (1945), *Tebib*, Zaragoza, Artes Gráficas E. Bermejo Casañal.
- Bacaicoa, Dora (1955), *Zohora la negra y otros cuentos*, Tetuán, Colección Manantial.
- Barthes, Roland (2003), *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós.
- Burgos, Carmen de (1989), *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Concepción Núñez Rey (ed.), Madrid, Castalia.
- Cabello, Encarna (1995), *La cazadora*, Melilla, Textos Mediterráneos.
- (2000), *Alizmur*, Barcelona, Meteora.
- Charles, María (1993), *Etxezarra*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Coromines, Joan (2008), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Durand, Gilbert (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Dyer, Richard (1997), *White: Essays on Race and Culture*, Londres, Routledge.
- Eguizabal, Raúl (2011), “Oriente vende. Tópicos y representaciones del mundo árabe en la iconografía comercial”, *Brisas de Oriente. El cartel comercial español 1870-1970*, VV. AA., Madrid, Casa Árabe: 9-18.
- Ellmann, Mary (1968), *Thinking About Women*, San Diego, Harvest.
- Estévez de Castro, Mari Paz (1954), *El convoy de la muerte*, Madrid, Pueyo.
- Fanon, Frantz (2009), *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- Flavio, Regina (1938?), *Alma de Marruecos*, Barcelona y Sevilla, Ediciones Betis.
- Gil Calvo, Enrique (2000), *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Haddad, Joumana (2011), *Yo maté a Sherezade. Confesiones de una mujer árabe furiosa*, Barcelona, Debate.
- Ibáñez Blanco, Blanca (1956), *Noche nupcial sin novia*, Granada, B.I.B., Imprenta José María Ventura Hita.
- Jadraque, María Teresa de (1954), *Halima*, Madrid y Cádiz, Escelicer.
- López Sarasúa, Concha (2000), *La llamada del almuédano*, Alicante, Cálamo.

- (2002), *¿Qué buscabais en Marrakech?*, Alicante, Cálamo.
- Litvak, Lily (1985), *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*, Granada, El Quijote.
- Martín Corrales, Eloy (2002), *La imagen del magrebí en España: Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Martín de la Escalera, Carmen (1945), *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Martin-Márquez, Susan (2011), *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*, Barcelona, Bellaterra.
- Moga Romero, Vicente (2006), “El imaginario de papel, el papel del imaginario: Un trampantojo oriental”, *Orientalismo desde el Sur*, José González Alcantud (ed.), Barcelona, Anthropos: 97-146.
- Morales Lezcano, Víctor (1988), *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, UNED.
- Nonell, Carmen (1956), *Zoco grande*, Madrid, Editorial Colenda.
- Pedraza, Pilar (2009), *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela.
- Propp, Vladimir (2008), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Rivas, Josefina (1949), *Noches de Tánger*, Barcelona, Bruguera.
- Said, Edward W. (2003), *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010), *Crítica de la razón postcolonial*, Madrid, Akal.
- Todorov, Tzvetan (2008), *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós.
- Villardefrancos, Marisa (1953), *El sol nace de madrugada*, Madrid, Biblioteca de Chicas.
- (1956), *Alma*, Madrid, Biblioteca de Chicas.
- Viñuelas, María (1946), *Los vencidos*, Madrid, Aguilar.
- Zavala, Iris M. (1993), “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala (eds.), Madrid, Anthropos: 27-76.

