

JOSÉ ANTONIO
GONZÁLEZ ALCANTUD

TRAVESÍAS ESTÉTICAS
ETNOGRAFIANDO LA LITERATURA
Y LAS ARTES

COLECCIÓN ANTROPOLOGÍA Y ESTUDIOS CULTURALES
(Segunda etapa de Biblioteca de Humanidades-Antropología)

DIRECTOR: José Antonio González Alcantud
(Universidad de Granada)

COMITÉ ASESOR:

Marc Abélès (EHESS, París), Alí Amahan (INSAP, Rabat) Roland Bauman (U. Libre de Bruselas), Barbara Cassin (CNRS, París), Gabriella D'Agostino (U. de Palermo), Emmanuel Désveaux (EHESS, París), Thierry Dufrêne (Institut National d'Histoire de l'Art, París), Elsa Guggino (U. de Palermo), Davydd Greenwood (Cornell University), Abdellah Hammoudi (Princeton University), Charles Hirschkind (U. de Berkeley), Lily Litvak (U. de Texas, Austin), Carmelo Lisón Tolosana (R. Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid), Reyes Mate (CSIC, Madrid), Mohamed Métalsi (Institut du Monde Arabe, París), Leonardo Piasere (Universidad de Verona), Rafael Pérez Taylor (UNAM, México), Enric Porqueres (EHESS, París), François Pouillon (EHESS, París), Hassan Rachik (U. de Casablanca), Ricardo Sanmartín Arce (R. Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid), Frédéric Saumade (U. Aix Marseille), Martine Segalen (U. de Nanterre), André Stoll (U. de Bielefeld), Bernard Traimond (U. de Burdeos-Victor Segalen), Jean-René Trochet (U. París-Sorbonne), Fernando Wulff Alonso (U. de Málaga).

© JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

TRAVESÍAS ESTÉTICAS. ETNOGRAFIANDO LA LITERATURA Y LAS ARTES

ISBN: 978-84-338-5794-1

Depósito legal: Gr./878-2015

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: M.ª José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Lalo Rojas. Granada

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

«Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado»

(Kant, *Lo bello y lo sublime*)

Al profesor Ignacio Henares Cuéllar,
simplemente agradecido por su inteligente amistad

ÍNDICE

Prólogo.....	11
--------------	----

INTRODUCCIÓN

<i>Qué es un intersticio, o el momento antropológico de la estética, seguido de lo que le pasó a un centro de arte.....</i>	15
---	----

I. Intersticios tragicómicos entre lo moderno y lo contemporáneo.....	37
I.1. Literatura y pedagogía de las prisiones españolas del Magreb en época de Cervantes . . .	37
I.2.El ingenio humorístico acotado por el decoro	69
I.3. Los títeres de <i>La Cachiporra</i> antítesis andaluza del autómatas europeo	88
II. Sombras intersticiales de erotismo.....	115
II.1. Las vampiras <i>Fin de Siècle</i> , antecedente de las vampiras modernistas	115
II.2. Sensaciones exóticas de erotismo. Pierre Loti y Enrique Gómez Carrillo ante el exotismo femenino	135
III. Derivas literarias	163
III.1. El soldado colonial López Rienda en su fracaso literario	163
III.2. El falangista Luis Rosales tomado por andaluz jondo	178

IV. Silencios y ruidos musicales	195
IV.1. Un viaje operístico de riguroso incógnito: Giuseppe Verdi en la oriental Granada	195
IV.2. El tambor blanqueado o la cubanidad musical según el transculturador Fernando Ortiz	213
IV.3. Un episodio cercano: La «Morita» en la Rusia bolchevique	226
V. Técnicas, modelos y autenticidad en artesanías y museografías	233
V.1. Una mirada oblicua sobre las artesanías hispanomoriscas, y los procesos de aculturación objetuales	233
V.2. Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad	281
VI. Imágenes foto-cinematográficas y memorias epocales	303
VI.1. Un intersticio epocal. Sobre el cine fascista y antifascista	303
VI.2. Las paradojas del cine colonial	309
VI.3. La fotografía comparada, herramienta de la herméutica poscolonial	340
VII. Excurso literario de vividuras urbanas y periurbanas	363
VII.1. En las ruinas de Detroit	364
VII.2. En el vientre de París	371
VII.3. En un bosque con chimenea	378
VIII. Finale. El vital bálsamo estético	395

PRÓLOGO

Este libro ha ido surgiendo de la necesidad. Quizás el que yo me propusiese hace muchos años darle una dimensión humanística a mis investigaciones antropológicas, más que propiamente «social», ha hecho crecer las vinculaciones intelectuales y personales con profesionales del campo de las Humanidades. Desde luego se trataba de una opción personal que me alejaba de los caminos transitados por la mayor parte de la académica antropológica española, volcada a la «marginología», dicho con el debido respeto, es decir a los estudios de impacto social inmediato. Acaso exceptuamos a personalidades singulares como Carmelo Lisón Tolosana y Ricardo Sanmartín Arce. Agraciadamente en el campo internacional del conocimiento antropológico esta preferencia hacia el diálogo humanístico está mucho más enraizada. El giro hacia la vinculación epistémica entre los estudios de Humanidades, en particular de Estética, y la Antropología, caminan armoniosamente en vanguardia en esos medios.

Por las razones citadas, y porque con otros dos textos anteriores —«El exotismo en las vanguardias artístico-literarias» (1989) y «El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético» (2002)— me había abierto a ciertos campos del conocimiento, los amigos me han estado interpellando a lo largo de los años sobre temas diversos relacionados unas veces con la Antropología Cultural misma, otras con la Crítica Literaria, con la Historia musical, con los estudios del patrimonio cultural, o con el cine. Para

responder a sus demandas escribí en esos años de las cosas más diversas, y yo diría incluso que hasta extrañas. Este libro es el resultado; un punto de llegada híbrido. Pero en él no hay una pura acumulación textual de temas circunstanciales. Reflexionando en nuestras soledades sobre la episteme subyacente, alcanzamos a corroborar que existe un hilo conductor interno, que no es otro que la noción de «intersticio». De ella damos cuenta conceptualmente en nuestro libro. Pero el arranque proviene de un texto intermedio, colectivo, auspiciado y coordinado por mí, «La invención del estilo hispano-magrebí» (2010), a cuyo través, gracias al trabajo de campo, volvimos a verificar la pertinencia de realizar cruces de caminos entre las diversas disciplinas para lograr poner focos de luces contemporáneas justamente en los intersticios.

Mas los intersticios nos señalan en el fondo la centralidad del «arte». Ya no se trata de enfatizar en que éste ha sido raptado por los retóricos esteticistas, lo cual ya defendimos en otro texto anterior, sino de mostrar que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, sigue estando en el centro de nuestra vida social, a pesar del triunfo de la reproductibilidad técnica. Tan es así que en Estados Unidos cuando a alguien de la calle le hablas de «esthetic» entiende justo lo que es: el arreglo corporal, el cuidado y belleza del *self*. Si la «estética» entendida así tiene la virtud de obrar verdaderos milagros en nuestra yoidad, por qué no habría de tener esas virtudes para la colectividad. Todos aspiramos no sólo a la *vita buona* de los filósofos, sino a la *vita buona e bella*. En este punto es donde alcanza toda su densidad la frase de Kant con la cual hemos encabezado este volumen ¹. La apuesta pos-

1. Kant. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. 5.^a Traducción A. Sánchez Rivero y F. Rivera, pág. 15.

romántica es por lo pequeño y engalanado; o sea por la vida buena y bella. De ahí que podamos hablar sin temor a equívocos del carácter y función «balsámica» del arte en la sociedad posindustrial, poscapitalista y poscolonial. No es ningún desdoro. Es la salida propia que nos otorga la lucidez.

Damos por cerrado, por el momento, nuestro recorrido por la Antropología estética. Quedamos agradecidos en este cierre a todos aquellos amigos y amigas que de una manera generosa han intervenido en la génesis de este libro. Por orden de aparición: Diego Díaz, Ricardo de la Fuente, Antonio Cortijo Ocaña, Steve Hutchinson, Sergio López, Caterina Pasqualino, María del Carmen Díaz de Alda, Reynaldo Fernández Manzano, Manuel Lorente Rivas, Mohammed Chadli, Ali Amahan, Catherine Cambazard, Carmelo Lisón Tolosana, Petra Pérez Alonso-Geta, Ricardo Sanmartín Arce, Enrique Couceiro, Eloy Gómez Pellón, Román Fernández Baca, Teresa Rubio, Esteban Mate Rupérez, Mario Helio Gómez. Y sobre todo Ignacio Henares Cuéllar, Juan Calatrava, Gabriel Cabello, Thierry y Bernadette Dufrière, que desde la Historia del Arte animaron en mí un viejo debate antropológico.

Granada-Córdoba-Fez, abril-mayo de 2015

INTRODUCCIÓN

*QUÉ ES UN INTERSTICIO, O EL MOMENTO ANTROPOLÓGICO
DE LA ESTÉTICA, SEGUIDO DE LO QUÉ LE PASÓ A UN CENTRO DE ARTE*

El arte ha sido secuestrado por la estética. Esta es la tesis grosso modo que hemos mantenido en un libro previo: *El rapto del arte*¹. El secuestro del arte por la estética no responde sólo a una cuestión teórica, en la medida en que la estética se ha mantenido en el nebuloso territorio de las fenomenologías y metafísicas, sino que da respuesta a una cuestión bien real: al arte constituye uno de los bienes especulativos más solventes desde el punto de vista económico en las sociedades del capitalismo tardío. El arte, las bellas artes, son para decirlo sin rodeos y sin ambages uno de los valores refugio más importantes del capitalismo «desmaterializado» de la última generación. De ahí que el público observe no sin rubor el aumento astronómico de los precios de las obras de arte, en la misma proporción en que éstas son obras escasas, no reproducibles indefinidamente. Los mercados del arte funcionan de esa manera, y poseen una legión de intermediarios, expertos, comisarios, galerías, museos de referencia, grandes exposiciones, etc. empeñados en extender la «distinción» de quienes poseen obras de arte singulares y dirigen y gestionan la especulación en torno

1. J.A. González Alcantud. *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*. Universidad de Granada, 2002.

a ellas. Todos —propietarios, mercaderes y expertos— se escudan en la estética, a ella invocan para que los auxilie espiritualmente en tareas mucho más vulgares y anexas al expolio y al despiadado comercio. Hasta aquí la tesis principal de hace más de una década.

Los antropólogos hemos sufrido una particular situación que ha puesto a prueba nuestra ingenuidad frente a un mundo con el que casi nunca nos hemos topado. Es el «affaire Branly», una vasta maniobra de especulación con bienes artísticos, se supone que del dominio antropológico, tales como son las «artes primitivas». Lo que nos ha devuelto a una realidad imperativa. Los miles de objetos conservados en las colecciones museográficas parisinas, y más en particular en el Musée de l'Homme, producto de innumerables expediciones etnográficas realizadas bajo el paraguas colonial, han sido desubicados entre los años 2001 y 2007, para engrosar un nuevo museo: el museo Branly. Esta fue una iniciativa personal del presidente francés Chirac, dirigida entre bambalinas por un traficante de obras de arte primitivo, que consideró que los antropólogos y conservadores de museos eran sus enemigos naturales. El traficante impuso un concepto demagógico que rezaba: «Todas las obras de arte nacen iguales». Con ello se suponía que el comerciante alzaba la voz de las vanguardias artísticas, que tanto se habían nutrido del arte primitivo, y se enfrentaba al zahiriente «evolucionismo» de los antropólogos. En el fondo, como hoy se conoce sobradamente, el affaire era un asunto con dos rostros: primero, devolver al mercado, como hacen desde hace mucho tiempo los museos norteamericanos, por su carácter de empresas privadas, las obras de arte primitivo; ello porque el mercado tenía escasez de las mismas, y estaba ávido de reencontrarlas. Y segundo, contribuir a crear una nueva ideología de la pluralidad cultural, encabezada por Francia. De todo esto hemos dado

cuenta extensa en otros textos². Ahora sólo queremos dejar constancia de que en todo este procedimiento el arte primitivo o no occidental ha sido sustraído al dominio de la Antropología, con el desconcierto, y cuando no silencio cómplice de uno de los centros más importantes de la Antropología mundial: la etnología parisina. Otros autores, sin embargo, ven en esta operación algo de más calado: la restitución al mercado, y a la espiritualidad que pueda haber en él, de la antigua lógica de la reciprocidad que obliga a intercambiar y a no mantener estáticos los objetos y que incorpora al arte de «los otros» al prestigio artístico y social³. Hasta este punto llega la segunda parte del argumento que machaconamente hemos sostenido estos últimos lustros para mostrar fehacientemente el secuestro del arte.

Del lado contrario, acorralada la Antropología en su redil no ha sido capaz de salir en las últimas décadas del pequeño caparazón de lo etnológico, concebido como sinónimo de primitivo, rural o popular. Sobre estos reducidos dominios, la Antropología del Arte no ha podido ni querido invadir otros terrenos, que sólo en apariencia no le competían. La Antropología del Arte ha sido una Antropología a la defensiva, que ha contribuido a mantener un statu quo pasadista que le afectaba directamente, y que iba a acabar por hacerla entrar en crisis. Por regla general, la Antropología ha estado defendiéndose de la

2. J.A. González Alcantud. «Horizontes lejanos y conflictos espaciales. Lugares urbanísticos para la etnografía exotista parisina». In: Juan Calatrava Escobar & J.A. González Alcantud. *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid, Abada, 2007, págs. 331-355. J.A. González Alcantud. *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la Antropología*. Barcelona, Anthropos, 2008.

3. Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *La passion de l'art primitive. Enquête sur les collectionneurs*. París, Gallimard, 2008, págs. 269-283.

invasión de competencias de historiadores y críticos de arte, arqueólogos, semiólogos, etc. Sólo recientemente se ha comenzado a invadir los terrenos interpretativos del arte por parte de los antropólogos⁴. Por mi parte, en la introducción de *Patrimonio y pluralidad*⁵, obra colectiva de los noventa que pretendía sacar el debate sobre el patrimonio del concepto-lapa de identidad, para llevarlo al de pluralidad, hice un llamado a ocupar otros terrenos, sin complejos, dejando de lado los aspectos ruralistas, quizás los que más bloqueen por su innato pasadismo a nuestra disciplina; más aún que los primitivistas, que podría salvarse por su conexión con las vanguardias históricas.

Un ejemplo basta. Cuando hace un cuarto de siglo un colega me pedía el título de una intervención en un congreso de Antropología, le propuse hablar de la Alhambra. El hombre se asustó, y me pidió que orientase mi intervención a un tema «más etnológico». Quedé desconcertado: ¿es que la Alhambra, que había suscitado tantas páginas de literatura, arqueología e historia del arte, no podía constituirse en objeto de estudio antropológico? Años después, en el 2001 publiqué un libro colectivo con el título de *Pensar la Alhambra*⁶, buscando una orientación y giro «antropológico» sobre el monumento nazarí: quería que se hablase de «discurso», apelando a la transdisciplinarietà, y mucho menos de aspectos empíricos, tras los cuales se amparaba la legión de los «filólogos» que trataban del monumento. Hace poco ha surgido otra obra colectiva, también diri-

4. Ricardo Sanmartín Arce. *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del arte*. Madrid, Trotta, 2005.

5. J.A. González Alcantud (ed.). *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en Antropología patrimonial*. Diputación de Granada, 2003.

6. J.A. González Alcantud & A. Malpica Cuello (eds). *Pensar la Alhambra*. Barcelona, Anthropos, 2001.

gida por mí, *La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo* (2008) ⁷, que sigue la estela de la primera. Y finalmente, en estos momentos me apresto con un equipo a hacer la historia oral del monumento nazarí. Las autoridades culturales han acabado por sentir la necesidad de darle un giro antropológico al estudio del monumento. Razonablemente puedo alardear de haber contribuido a este pequeño logro, que ha tomado una forma casi definitiva en el libro *El malestar en la cultura patrimonial*, donde abordamos los motivos profundos a nuestro entender del desafío patrimonialista ⁸.

Se han salvado igualmente de esta situación grupos de investigadores, como el círculo palermiano iniciado por Antonio Buttita y Antonio Pasqualino. Al tomar a la marioneta siciliana, en fase de regresión en cuanto manifestación de divertimentos populares, como objeto de estudio, los antropólogos *at home* de Palermo se tuvieron que enfrentar a la semiótica cultural de los *pupi*. La automaticidad de la marioneta reenvía al modo semiótico de los signos. El contacto a este propósito con figuras como A. Greimas, U. Eco o Y. Lotmann, unidos por la atracción que ejercía la épica tassiana y el universo de las marionetas enraizadas en la cultura popular siciliana, evitó una deriva pasadista, y vuelve atractivo aún hoy a este grupo de antropólogos. El resto han sido personalidades individuales, como en el ámbito hispano mis queridos amigos y maestros Carmelo Lisón y Ricardo Sanmartín. Los vientos del diálogo disciplinar, como decíamos en el prólogo, ya van en otra dirección, sobre todo fuera de España.

7. J.A. González Alcantud & A. Akmir (eds). *La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo*. Granada, Ed. Comares & Patronato de la Alhambra y Generalife, 2008.

8. J.A. González Alcantud. *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*. Barcelona, Anthropos, 2012.

De hecho, y mirando hacia atrás, podríamos aventurar que la sociología estética comenzó a existir con el origen de la sociología. Considera Bastide a Charles Lalo el iniciador a principios del siglo XX de la sociología estética. El propio Bastide percibía que «el arte, sin duda, es relativamente autónomo en relación con la sociedad; pero no deja de ser una institución social», y que «tiene un ritmo particular; este ritmo no coincide forzosamente con el ritmo de evolución de los grupos políticos, religiosos o económicos, en un país dado; pero este ritmo no puede sino ser un ritmo colectivo»⁹. Señalaba, además, Bastide «que el arte precisamente posee ‘un valor de información notable’ para el sociólogo que, por su conducto, descubrirá los elementos ocultos y dinámicos de la sociedad, que de otro modo se le escaparían». Para terminar afirmando que «partimos de una sociología que buscaba lo social en el arte y llegamos a una sociología que, en cambio, va del conocimiento del arte al conocimiento de lo social»¹⁰. Esta recuperación de la dimensión sociológica de la estética hoy permite resituar el debate que nos ocupa.

Cierto que el estado del arte no puede ser reducido a lo «social» de una manera garbancera. Hace años Pierre Francastel lo hacía notar en los intentos categoriales de reducir los fenómenos artísticos a causalidades sociales, señalando en particular a las obras más elementales de A. Hauser y F. Antal. El arte como tal no podía ser reducido, en su opinión a una superestructura sin más. El intento categorial de Francastel frente a estas simplezas era estudiar a través de la «realidad figurativa» o del «objeto figurativo» cada época. Francastel *dixit*: «La sociología

9. Roger Bastide. *Arte y Sociedad*. México, FCE, 2006, pág. 55.

10. *Ibidem*, pág. 60.

del arte implica, sí, un nuevo enfoque de una cierta categoría de objetos: los objetos figurativos y los monumentos, teniendo en cuenta que el artista representa una de las formas fundamentales de la actividad del espíritu. Es, en consecuencia, a nivel de un análisis profundizado de las obras como únicamente se puede construir una sociología del arte»¹¹. Esta perspectiva, que no era reduccionista al no explicar la obra de arte a partir de las «condiciones sociales de producción», sufrió el rechazo de la Sociología y en menor medida de la Historia del Arte. Aunque no se interesase propiamente en la Antropología de su tiempo, sin embargo la producción teórica de Francastel en la actualidad nos permite encontrar el punto de encuentro con la «Antropología cultural» sobre la base de la noción de «experiencia», sobre la que volveremos¹².

Pero los hitos modernos del estudio sociológico de lo estético quizás arranquen de esa sociología de la obra avistada por Pierre Francastel, atisbando las insuficiencias de la disciplina historiográfica. Los fundamentos de esta sociología del arte, según Bruno Péquignot, serían los siguientes: primero, las relaciones internas del objeto creado por el artista; segundo, el reconocimiento de que el arte es indefinible en relación a sus productos, y que se impone el estudio de la significación contextual de la obra artística; y tercero, que el sociólogo debe tener presente la especificidad de la obra de arte, y no considerarla como un «reflejo» de las ideas o formas sociales¹³. La concep-

11. Pierre Francastel. *Sociología del arte*. Madrid, 1972, pág. 13. Traducción Marisa Soba.

12. Thierry Dufrêne. «Lire Francastel aujourd'hui. L'historien de l'expérience artistique». In: T. Dufrêne (ed.). *Pierre Francastel. L'hypothèse même de l'art*. París, Institut National d'histoire de l'art, 2010, págs. 15-18.

13. Bruno Péquignot. *La question des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*. París, L'Harmattan, 2007.

ción de Pierre Francastel se ofrece así como la expresión del análisis de la obra de arte en su plena significación, pero eludiendo todo reduccionismo de la misma.

En todo caso, y para sintetizar, Bruno Péquignot ha situado las obras de Francastel y Bourdieu en un partea-guas que ha llamado «sociologie de l'œuvre», en torno al primero, y «sociologie de l'auteur», en derredor del segundo¹⁴. Los excesos del «materialismo vulgar» a lo Hauser quedan fuera de lugar.

En este orden, Pierre Bourdieu pone el acento en el autor en tanto que productor. No cae en la trampa marxista de querer equiparar el trabajo del artista a un trabajo creador de plusvalías y tiende a considerarlo como el producto de una creación aunque no pueda prescindir de las condiciones sociales de su producción. Bourdieu, que era tan insensible al arte en sí mismo como sensible a la distinción social que su uso confería¹⁵, no ha dejado de lado nunca el estudio social del arte como tampoco lo había hecho la sociología alemana desde Max Weber a Alfred Schulz, pasando por Georg Simmel.

La obra del socioantropólogo Bourdieu ha tenido la virtud de conceptualizar la noción de «distinction» como uno de los ejes sobre los cuales pivota el aura artística, y en el de condiciones de producción son el arranque del hecho estético¹⁶. La actitud de Bourdieu ha sido antielitista, dándose a una deconstrucción del hecho artístico, sin quitarle, sin embargo, su aura. Siempre ha de recordarse la aversión que le causaba a Bourdieu la actitud

14. Bruno Péquignot. *Sociologie des arts. Domaines et approches*. París, A. Colin, 2009.

15. Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. Gène et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1992.

16. Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2000.

experta ante el arte de sus camaradas de l'École Normal Supérieur, que ponían en evidencia sus torpes conocimientos artísticos.

Una actitud que compartieron, quizás sin saberlo los filósofos y sociólogos norteamericanos, sea del ámbito pragmatista sea de la escuela de Chicago, es la noción de «experiencia», ya mencionada a propósito de Francastel, y que podríamos extender a Bourdieu mismo. Así lo veía John Dewey: «Una experiencia en el dominio del pensamiento tiene una dimensión estética particular (...) La estética no puede ser disociada de la experiencia intelectual ya que esta última debe estar marcada por el marchamo de la estética para ser completa»¹⁷. La cotidianidad de la inclinación al arte, y el contexto de su experiencia, también está presente en el sociólogo Howard S. Becker, que en sus ratos libres era pianista de jazz y que profesaba un sano antielitismo en la interpretación del hecho estético¹⁸. Ambos, Dewey y Becker, se hacen preguntas elementales y pertinentes sobre la experiencia estética, sin el marchamo retórico de la sublimidad.

La sociología del arte, por el contrario, no ha dejado de progresar desde hace décadas. En Francia, sobre todo. Moviéndose entre la tradición de Pierre Francastel de la sociología de la obra y la de Pierre Bourdieu de la sociología del autor, existe una tradición mantenida en el mundo intelectual francés, que llega hasta el día de hoy. Es un punto de partida acaso más fértil que la hasta ahora inexistente «Antropología del Arte». Empero pone las bases para construirla.

17. John Dewey. *L'art comme expérience*. París, Gallimard, 2010. Orig. inglés 1915. Pág. 85. Presentación de Richard Shuterman.

18. Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*. París, Flammarion, 2010. Presentación de Pierre-Michel Menger.

Para alcanzarla la ironía es clave. El arte concebido a través de la mirada del antropólogo exige la actitud irónica. Así lo han hecho por ejemplo Sally Price o Joseba Zulaika. Me refiero en particular a los libros de Sally Price sobre el museo Branly y de Zulaika sobre el Guggenheim de Bilbao. Concretamente Joseba Zulaika dando testimonio vivo de los avatares del «complejo Guggenheim», desde Nueva York hasta Bilbao, con sus crisis y sus deseos de salir adelante gracias a la venta de franquicias, y del arte de la seducción de su antiguo director Thomas Krens, nos ha dejado un espléndido retrato de la «especulación cultural», seguida de dividendos económicos y réditos políticos, del proyecto bilbaíno. Este retrato en clave no ideológica sino como decíamos irónica nos sitúa en la tradición crítica de la cultura antropológica, en menoscabo de la ideologización interpretativa¹⁹.

Volver a reunir vitalmente lo que estaba disperso de manera circunstancial por mor de intereses espurios, éste parece ser el mensaje de la actual y futura Antropología del Arte. La vida quiere abrirse paso en un mundo estético secuestrado por la mercadería económica y sus paladines. Arte y vida reclaman a gritos su omnipresencia, su derecho a caminar juntos. «Nostalgia de una vida más bella» le llamaba el medievalista J. Huizinga, con el pensamiento puesto en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento²⁰. A eso mismo aspiramos ahora en este tránsito más parecido a un fin de siglo que a un inicio de época posmoderna.

Para religar arte y vida, al menos en el pensamiento abstracto, no hay, por lo demás, necesidad de irnos

19. Joseba Zulaika. *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. Madrid, Nerea, 1997.

20. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Revista de Occidente, 1930.

temporalmente demasiado lejos: a finales del siglo XIX aún marchan a la par el conocimiento antropológico y el estético. Aby Warburg, impulsor de la llamada «escuela Warburg» de estudios del arte clásico, gótico y renacentista, realizó una significativa incursión etnográfica a principios del siglo XX entre los indios *pueblo* de Estados Unidos buscando reunir lo que estaba esquizoidamente separado.

El relato que posteriormente Aby Warburg convirtió en conferencia pronunciada el 24 de abril de 1923 en la clínica psiquiátrica suiza de Bellevue, donde paliaba sus padecimientos psíquicos, le sirvió para reconciliarse consigo mismo en tanto que estudioso del «paganismo» antiguo²¹. En ella, casi una «confesión» personal realizada en público, establecía nexos causales entre los cultos a la serpiente en particular de los *pueblo* y los mitos y ritos de la Antigüedad. Debieron parecerle al público asistente puras iluminaciones o destellos intuitivos del genio enloquecido, sin que existiesen elementos estructurales entre sí. Falta por emerger, cuarenta años después, el «pensamiento salvaje» de Claude Lévi-Strauss. Éste pondría en relación a un mundo con otro, el «primitivo» con el «civilizado», a través de la potencia estructural del mito. Hoy, el pequeño y bien ilustrado texto de Aby Warburg se nos presenta cargado de profetismo epistémico. Algunos seguidores de Lévi-Strauss, como Philippe Descola, ponen las muñecas *katchina* de aquellos indios en igualdad objetual y epistémica en el museo Branly junto a obras del Renacimiento europeo. Hacen ver así la contigüidad analítica entre unos y otros, en igualitaria paridad de conocimiento. El resultado, no siendo óptimo, nos señala sin embargo el camino

21. Aby Warburg. *El ritual de la serpiente*. Madrid, Ed. Sexto Piso, 2008. Epílogo de Ulrich Raulff.

abierto, donde prima la fertilización entre arte y vida a través de la experiencia primaria y acaso primitiva.

Cabría igualmente traer a colación la estética sociológica de Georg Simmel, anclada en su filosofía de la vida, tan opuesta a todo dogma. El análisis del asa de la vasija como objeto de reflexión es un ejemplo de estudio sobre el universo de las formas que podría entrar en conexión perfectamente con la concepción del etnoarqueólogo André Leroi-Gourhan sobre el diálogo propio de los objetos, que se llaman los unos a los otros. A pesar del kantismo inicial de Simmel, que Habermas considera la parte anticuada de su obra, el antidogmatismo de aquél, su fragmentariedad para abordar transversalmente las cosas, lo hace especialmente fértil para la posmodernidad. Simmel razonó sobre su propia pluralidad y dispersión antidogmáticas, señalando que toda ella respondía a un mismo esfuerzo, que podía quedar explicado de la siguiente manera:

Cuenta la fábula que, a la hora de morir, un campesino confió a sus hijos que había enterrado un tesoro en el sembrado. Muerto el padre, los hijos removieron de arriba abajo el campo, excavándolo profundamente sin dar con el tesoro. Su esfuerzo resultó vano, pero al siguiente año la tierra así trabajada rindió una cosecha tres veces mayor que las anteriores. Tal es el símbolo de la línea metafísica aquí trazada. No nos encontraremos el tesoro, pero el mundo que habremos removido en su busca rendirá un fruto triple al espíritu. Y ello aunque en realidad no fuésemos en pos del tesoro, aunque en el fondo lo que incitase a esta excavación fuera la necesidad y la determinación interna de nuestro espíritu²².

22. Georg Simmel. *Sobre la aventura. Ensayos de crítica*. Barcelona, Eds. Península, 2001, pág. 16.

Estado, por consiguiente, de permanente crítica de la cultura, sin pretensiones teleológicas, es lo que nos señala Simmel. Y para ello el sociólogo toma la realidad por los fragmentos que la iluminan. Incluido el arte.

Con mucho interés asistimos al encuentro más reciente de una Antropología del Arte en la que uno de los referentes más sólidos de la misma es la etnografía, pero sin renunciar a categorías procedentes en especial del Psicoanálisis. En este punto irrumpe en el debate el concepto fronterizo de «fantasma» aplicado a la Antropología de las imágenes. Georges Didi-Huberman lo hace derivar modernamente tanto de la historia del arte de J. J. Wickelmann, en la segunda mitad del siglo XVIII, como de J. Burckhardt, en el XIX, hasta arribar a quien es considerado casi icónicamente que representa ese intento por llevar la fantasmática a la historia del arte en tanto discurso sobre las imágenes. Nos referimos a Aby Warburg. La noción de fantasma se va imponiendo en él junto a la de síntoma. La primera, la de fantasma, procedería de la supervivencia, mal comprendida por la Antropología al uso, y en particular por aquella que ha atacado a las supervivencias por contener un argumento antipositivista. Pensemos a este tenor sobre todo en los ataques de los funcionalistas a James Frazer, que llegaron a ser casi de obligada mención cada vez que sacaban una monografía, o los de Claude Lévi-Strauss negándose a renunciar a la claridad ahistoricista que portarían los mitos. «Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la huella. Warburg, como ya sabemos, se interesaba por los vestigios de la Antigüedad clásica, vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales sino que subsistían igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos,

la psique»²³. Al apostar por el fantasma como categoría, Didi-Huberman ha adoptado una posición intersticial, que pretende releer a los clásicos buscando en ellos rastros de vida. De ahí que el «sismógrafo» en que se constituyeron pensadores como Warburg o Nietzsche, vinculando sus propias depresiones psíquicas al alcance sintomático de sus obras, es pura vida²⁴.

Que la Historia del Arte no es un *continuum*, y que quizás como historia de los estilos, que lleva inserto un evolucionismo, haya acabado por finalizar, gracias a los interrogantes de la vanguardia, es asunto que está a la orden del día. Hace poco tiempo Hans Belting se preguntaba por esta ausencia en la historia del arte abocada a desaparecer tras preguntas más sustanciales en una suerte de Antropología. En esta nueva dirección todo intento totalizador, que presuponga la sustitución de un paradigma disciplinar por otro está fracasado. Decía Belting: «Estoy convencido hoy día, que solo unas afirmaciones provisionales y asimismo fragmentarias son posibles»²⁵.

En lo tocante a la Antropología Literaria. Existe un cada vez mayor deseo literario de encontrar las herramientas hermenéuticas de comprensión en la Antropología²⁶. Para encontrar el norte antropológico se han recurrido a diferentes hermenéuticas, desde la semiológica hasta la filosófica, pero todas ellas al penetrar en el

23. Georges Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid, Abada, 2009, pág. 52. Traducción Juan Calatrava.

24. *Ibidem*, pág. 127-ss.

25. Hans Belting. *L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*. París, Gallimard, 2008, pág. 15. El original en alemán es de 1983.

26. Manuel González de Ávila. *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2010.

discurso lo convierten en una derivación de la Teórica. Falta «aire» vital. Lo encontramos en nuestra opinión en la poética de la materia enarbolada por Gaston Bachelard, para quien dilucidar los obstáculos verbales para designar un problema epistémico es parte del problema mismo²⁷. Bachelard hará un «giro literario» en su producción de analista de los obstáculos epistémicos de la química. A título de ejemplo: cuando se acerca Bachelard al tema literario de la figura de Isidore Ducasse (a) Lautréamont, y sus arduos intentos de interpretar *Chants de Maldoror* poseen ojo de científico. Adopta, por ejemplo, la perspectiva evolucionista connotando la apuesta de una dimensión moral. Frente a la sed gratuita de mal del protagonista Maldoror de los *Chants ducassianos* esgrime: «Sometido a sus funciones específicas de agresión, el animal no es más que un asesino especializado. Le queda al hombre el triste privilegio de totalizar el mal, de inventar el mal. Sus ganas-de-atacar son un factor de evolución ambiguo»²⁸. En su búsqueda de una psicología de la materia, Bachelard no deja de hostigar al psicoanálisis freudiano al que considera prisionero de la elementalidad. Así interpreta que la serpiente, presente en el amplio animalario de los cantos de Isidore Ducasse, no representa el simbolismo sexual que le atribuye el psicoanálisis, ya que la acción del veneno no es inmediata, ni en la práctica física ni en lo simbólico, sino que «el veneno más que crueldad es per-

27. Gaston Bachelard. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1988. Traducción de José Babini. J.A. González Alcantud. «Ciencias “inexactas” y literaturas “exactas”. Lo que va del affaire Sokal a la poética de la materia de Bachelard». In: *Arbor*, en prensa.

28. Gastón Bachelard. *Lautréamont*. México, FCE, 1997, pág. 23. Traducción de Angelina Martín del Campo.

fidia», ya que sólo actúa en las venas humanas —de ahí su nombre—; de manera que «una sangre generosa se defendería por sí misma». Concluye sobre las defensas reales e imperativas frente al veneno: «El hombre mordido por el reptil sólo puede sucumbir por inadvertencia, durmiéndose. El hombre fuerte y activo no le teme a la perfidia».

En esa animalidad maldoriana estudia por ejemplo el significado de la garra o de la succión más allá del «simbolismo», ya que éste, como quedó establecido más arriba, propone ecuaciones básicas. Para llegar al fondo, a la psicología de la materia, Bachelard proclama que «uno debe desembarazarse de los libros y de los maestros para encontrar la primitividad poética»²⁹. Si bien en este punto no puede abandonar la ciencia positiva de la que parte: «¿Cuáles son —se pregunta— los elementos de una forma geométrica que pueden ser impunemente deformados en una proyección dejando subsistir una coherencia geométrica?». Para contestarse:

El teorema fundamental de la proyectiva es el siguiente: ¿Cuáles son los elementos de una forma poética que pueden ser impunemente deformados por una metáfora dejando subsistir una coherencia poética? Dicho de otra manera, ¿cuáles son los límites de la causalidad formal?³⁰.

Con la enumeración de la idea de intersticio pretendemos, respondiendo a la lógica bachelardiana, desbrozar una parte del problema. No se nos oculta que esta intersticialidad está alejada de otras concepciones de la Antropología Literaria, en particular de aquella que muy recientemente ha enfatizado la necesidad de ir al centro

29. *Ibíd.*, pág. 49.

30. *Ibíd.*, pág. 49.

de los autores consagrados, sin distraerse por las ramas, por considerar éstas insignificantes³¹.

No nos interesa lo nuclear, que ya fue elucidado por la crítica literaria, sino los intersticios, los fragmentos olvidados, para actualizar la significación de la creación estética y mostrar la utilidad hermenéutica de la Antropología, con su particular mirada oblicua sobre los hechos y creaciones. Sólo así, creemos, pueden conservar la Antropología y la Estética sus dimensiones críticas³². De esta manera indirecta, y sin presentar una batalla frontal en la que estaríamos perdidos de antemano los antropólogos, por la evidente inferioridad de recursos económicos, medios comunicacionales e influencia política, frente a los especialistas de la estética, logramos rescatar al «arte» del rapto «capitalista» que ya denunciábamos hace años.

El libro finaliza, tras todo el recorrido intersticial previsto, y surgido de la práctica diaria del autor, más pendiente de los «detalles» que de las grandes construcciones propensas a la teoría ideologizada, con una incursión en el centro de dos megaurbes. Momentos iluminadores. Como detalle añadiremos a su lectura, que uno de ellos el artículo original de Detroit fue llevado por un amigo al conserje del rascacielos abandonado al que aludo, y el tipo, me dice mi amigo, todo orgulloso lo tiene allá en el tablón de anuncios del hall.

La Antropología probablemente haya llegado al punto de reconocerse sólo como una manera de «mirar», de desbrozar ciertos obstáculos epistémicos para la comprensión de un problema. Esta manera de mirar es natural-

31. Alban Bensa & François Pouillon. «La leçon d'ethnographie des grands écrivains». In: A. Bensa & Fr. Pouillon (eds.). *Terrains d'écrivains. Littérature et Ethnographie*. París, Anarchasis, 2012, págs. 7-34.

32. J.A. González Alcantud. *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la Antropología*. Barcelona, Anthropos, 2008.

mente plural, ambigua, cambiante... Su soporte para no convertirse en una retórica sin fin es el hecho empírico. En este sentido es una ciencia escéptica, y saludablemente incrédula. No cree en otras presencias que las «reales». De ahí que una futurible Antropología del Arte no sea otra cosa que la introducción de esa variante óptico-conceptual en la mirada sobre lo empírico. Una mirada que no puede ser altanera, ni astronómica, de puro holística. Existen otras muchas competencias sobre el arte cuyos orígenes y logros están llenos de ciencia antropológica. ¿No es antropológico acaso el método de abordar la perspectiva como forma simbólica de E. Panofsky o el de P. Francastel? Poner el acento en «lo social» no puede ser un subterfugio para ocultar la ignorancia artística y etnográfica del antropólogo. El arte tiene sus propias reglas, y e incluso la dimensión estética expresa mucho mejor que otras dimensiones los cambios sociales³³.

Para finalizar. Sólo antropologizando, comparando e interpretando, como nos repite en lo tocante al método el profesor Lisón Tolosana, el arte, invadiendo otros dominios hasta ahora reservados a disciplinas que podríamos catalogar de «clásicas», conseguiremos acabar con el rapto del arte por la estética.

* * *

Pero antes de dar paso a los textos aquí reunidos, relatemos dos pequeñas «anécdotas», vividas de manera más o menos colateral a nuestros propios intereses, ocurridas en el espacio de los doce años que han transcurrido entre la publicación de «El rapto del arte», en 2002, y la actualidad. Tiene que ver con la polémica pública

33. Herbert Marcuse. *La dimensión estética*. Madrid, Ciencia Nueva, 2007. Estudio preliminar: J. F. Yvars.

referida al acoso y derribo de un centro de arte contemporáneo. Creado más o menos en la fecha de edición de nuestro libro el Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero, dependiente de la Diputación provincial de Granada, era un proyecto largamente acariciado por los políticos que en los años noventa en la capital sureña buscaban darle uso a un edificio público que con los nuevos tiempos democráticos había dejado de tener función. Se trataba del edificio que albergó el antiguo diario falangista «Patria», que sin público y sin subvenciones había desaparecido en los años ochenta. Yo tenía un recuerdo castizo de aquel diario. El humilde periódico sólo llegaba a aquellos lugares oficiales a los que obligaban a suscribirse. Por el contrario del otro diario local, perteneciente a la cadena que en su tiempo fue de la iglesia católica, el «Patria» había sido durante la transición política un diario abierto. Yo, en particular, solía ir a menudo a llevar comunicados de prensa de la izquierda revolucionaria que publicaban puntualmente. En las noches de verano las ventanas abiertas del primer piso dejaban ver la linotipia que antes, durante la Segunda República, había pertenecido a un periódico rojo, y un botijo colgado cerca de la ventana, donde aplacarían su sed los escasos trabajadores del lugar. Como directores había tenido a uno que gustaba mucho del flamenco, y que sabía de las historias acontecidas con García Lorca, y otro, ya en plena transición, que dirigía películas que buscaban reflejar el golferio juvenil del tardofranquismo con sus «últimos guateques». Era un lugar, pues, cargado de historias, castizo, adosado a un barrio histórico, en la moruna alcaicería granadina, y a la capilla real gótica.

A pesar de ser un edificio vulgar, seguramente por su emplazamiento, los gestores culturales y políticos decidieron que el mejor destino que podía tener el edificio «Patria» era convertirse en el centro de arte contemporáneo

del cual carecía la ciudad. Además en aquellos momentos la institución que era propietaria del edificio estaba llevando a cabo una política sistemática de compras de arte contemporáneo de autores fundamentalmente locales, que habían traspasado las fronteras del lugar. Destaban sobre todo Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Rivera y José Guerrero. El segundo y el tercero parecían los más adsequibles para lograr una buena colección. Sea como fuere, y cuyos detalles desconozco, el círculo se fue estrechando sobre la obra de Guerrero, y finalmente el edificio fue puesto bajo su patrocinio simbólico. El Centro José Guerrero, a principios de los dos mil, emergía en el centro de la ciudad con una perspectiva inmejorable: una colección, un edificio, unos apoyos, y un proyecto. Este último no era otro que la modernidad a palo seco. Un cierto esnobismo permitió su rápido éxito entre un sector intelectual de la ciudad. He de confesar que yo que había dedicado una parte importante de mi producción teórica a las vanguardias del siglo XX no dejaba de ver la obra de José Guerrero con prisma crítico. Pero en fin, éste no es el lugar para entrar en este tipo de apreciaciones. Vayamos a lo sustancial: era un centro cultural vivo, alejado en buena manera de la encorsetada vida cultural de la universidad, y eso a mí me parecía un logro importantísimo para lograr los espacios críticos de la modernidad, mal que bien. La cosa llevaba su rutina a veces con más retórica de la cuenta, pero cumplía una función social y cultural. Cuando un buen día, allá por el año 2007, nos desayunamos con la noticia de que la Diputación, que seguía en manos del mismo partido, el socialista, ahora con el apoyo de los comunistas, que precisamente ocupaban la dirección política de la cultura en la institución, quería desprenderse del centro, cerrándolo.

En ese momento se puso en acción un mecanismo primario, elemental, paradójico... Los rectores políticos

de los que dependía el centro artístico vinculados al comunismo más arcaico, y además corrupto, como se demostró por otras causas judiciales abiertas en paralelo, por si quedaba algo que añadir, decidieron clausurarlo arguyendo, si es que argüían algo razonable, que era un lugar «elitista». La movilización ciudadana no se hizo esperar, y así pudimos asistir a un hecho insólito (¡?) que un gobierno provincial «de izquierda» se lanzaba en estampida a echar el cierre sobre un centro artístico de vanguardia. Alcanzado incluso el escándalo internacional, gracias entre otras cosas a que la familia de José Guerrero vivía en Nueva York, no lograron su objetivo. Yo mismo contribuí a aquel circo organizando una mesa redonda en la que cada cual pudo decir lo que le vino en gana, siempre con temor reverencial al poder político.

Si alguien tuviese la tentación de pensar que esto ocurría precisamente por el elitismo precitado, habita en un equívoco. Poco antes en un pueblo-dormitorio a escasos diez kilómetros de la ciudad de Granada los bibliotecarios de una biblioteca municipal ponían a la intemperie, demortizándolos cientos de libros, como las obras completas de Bartolomé de las Casas, por considerar que «nadie los leía». Yo tengo algunos de esos ejemplares. El gobierno municipal era de izquierda también.

Pero los hechos anecdóticos nos sitúan en la pista de la incompreensión del arte, o de la literatura, aún estando en el centro de la vida social. El debate que evocamos es antiguo, y sin solución. Sólo cabe esperar que no acabemos como en «Fahrenheit 451» teniendo que quemar nuestras bibliotecas ahora en nombre de la modernidad, siempre inquietante y amenazante. A la Antropología le queda la tarea de profundizar en el lado oscuro, en la parte irracional, de todas las tomas de decisiones paradójicas que nos conducen en pos de un ataque a la Cultura en nombre de principios a veces «culturales».

I

INTERSTICIOS TRAGICÓMICOS

ENTRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

El sabio sevillano exilado en Harvard, Francisco Márquez Villanueva considera que hemos de encontrar en los intersticios de la literatura los códigos que nos permitan interpretar lo que nos han querido decir personas fronterizas como Cervantes, aún de difícil interpretación a pesar de toda la literatura que han generado. Quizás la Edad Moderna constituya para España el momento en el cual lo intersticial, con sus precedentes en la *taqiyya* u ocultación, según los moriscos, sea el eje sobre el cual pivote toda la literatura peninsular. A través de las prisiones magrebíes y del humor acotado por el *decorum* vamos a indagar el concepto de intersticio. En el origen, por tanto, fue la cultura barroca, plena de complejidades y sinuosidades sufrientes, pero también irónicas. La risa cósmica siempre triunfa sobre la prisión.

I.1. LITERATURA Y PEDAGOGÍA DE LAS PRISIONES ESPAÑOLAS DEL MAGREB¹

La pregunta por los presidios magrebíes me la hice delante de una maqueta que existe del Peñón de Vélez de la Gomera en el Casino Militar de Melilla. Ésta repro-

1. Inicialmente dedicado: «Para Francisco Márquez Villanueva, in memoriam».

duce el estado del presidio a mitad del siglo XVIII (figs. 1 y 2), cuando alboreaba la modernidad; viéndola puede constatar el clima claustrofóbico que debía respirarse en un lugar tan aislado y falto de las más mínimas comodidades. Siempre fue un espacio especialmente significado por su efecto onírico, al igual que el Peñón de Alhucemas (fig. 3). La experiencia onírica y casi surreal de los peñones se imponen sobre cualquier otro criterio. Es la misma sensación que tuvieron los visitantes de mitad del siglo XIX, como el brigadier Francisco Feliú de la Peña, quien como buen liberal —el Peñón de Vélez fue un conocido presidio de liberales, donde penaban su disidencia política²— se muestra contrario al mantenimiento de las posesiones africanas por razones económicas y sobre todo políticas:

Cielo nebuloso y triste, escarpadas rocas con fuerza combatidas por un mar agitado de corrientes impetuosas, montes cuya encapotada cima casi nunca se descubre, y alguna mal encendida hoguera que en caprichosos y culminantes puntos tal cual vez se ve atizada, es el cuadro que se ofrece al navegante al acercarse a los límites de un imperio, en cuyas guaridas embrutecidas se arrastra una raza de humana especie, sin otras leyes que su independencia y fiereza. A la vista de tan tenebroso espectáculo el corazón se siente oprimido, y la imaginación se sobrecoge, concentra y medita. A poco la conmueven pesados recuerdos del furor del fanatismo, y del orgullo de nuestra España,

2. Recordemos que en lo tocante al liberalismo, el Peñón de Vélez de la Gomera sirvió de prisión al orientalista liberal Francisco Martínez de la Rosa en sus años juveniles. Allí curtió su visión idealizada del mundo morisco, identificando con su combate liberal (María Soledad Carrasco Urgoiti. *El moro de Granada en la literatura europea. Siglos XVI-XIX*. Universidad de Granada, 1989 (orig.1956). Estudio preliminar: Juan Martínez Ruiz, pág. 171.



Fig. 1. Melilla la vieja. Foto JAGA



Fig. 2. Peñón de Alhucemas. Foto JAGA

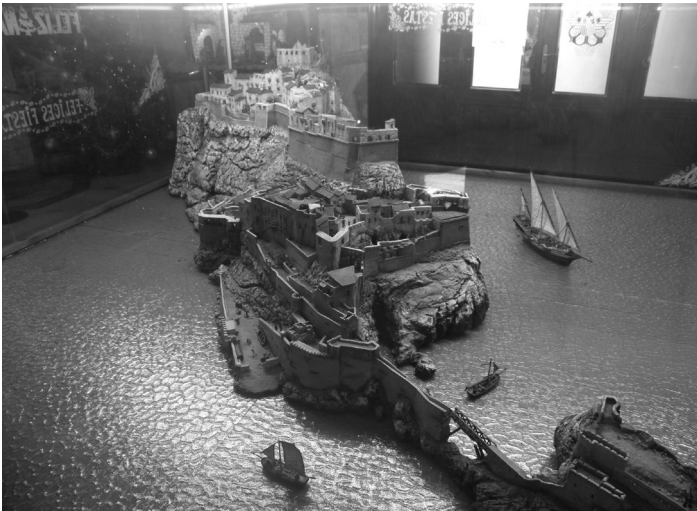


Fig. 3. Maqueta del Peñón de Vélez de la Gomera. Foto JAGA

que no satisfecha con haber arrojado a los moros a las playas, estableció cuerpos de guardia en las fronterizas, para que más tarde sirvieran de depósitos de inmoralidad y de crimen. Sin duda anhelan abordar para que terminen las dudas, desaparezcan las sombras, y de una vez penetrar en el imponente aparato que la naturaleza le presenta³.

Ha señalado Miguel Ángel de Bunes que en el siglo XVII la población de soldados de los «presidios» se fue transformando en otra de auténticos «presidarios», que debían luchar entre el mar que tenían a sus espaldas y los enemigos que les recordaban la naturaleza salvajemente extraña de su encierro. Por ello a veces la tentación de salir del encierro los llevaba a entregarse al adversario⁴. En otras ocasiones las defensas de las posesiones eran heroicas. Las condiciones de vida de la frontera eran terribles; tanto más en las posesiones españolas que en los cautiverios africanos, descritos entre otros por Cervantes, como luego veremos. Y esto, lógicamente, dio lugar a toda una literatura de frontera.

Mi interés repentino, tras un viaje por el Rif, por la maqueta aludida del Peñón de Vélez provenía de la lectura de un texto que la profesora Soledad Carrasco Urgoiti me había regalado con motivo de una visita que le hice a un lugar meridianamente distinto: Nueva York. Libro que con estudio preliminar suyo reproducía la obra

3. Francisco Feliú de la Peña. *Leyenda histórico-política-militar-administrativa-religiosa (sic) del Peñón de Vélez de la Gomera con noticia de las expediciones (sic) españolas contra la costa de África*, y *Memoria sobre la conservación ó abandono de los presidios menores por el brigadier...* Valencia, Imprenta de D. Mariano de Cabrerizo, 1846, pág. 15.

4. Miguel Ángel de Bunes, «La vida en los presidios del norte de África», In: Mercedes García-Arenal y María Jesús Viguera (eds.). *Relaciones de la Península Ibérica con el Magreb, siglos XIII-XVI*. Madrid, CSIC, 1988, pág. 570-571.

del autor barroco Luis Vélez de Guevara, *El cerco del peñón de Vélez*. Afortunada coincidencia ya que Nueva York, siendo una ciudad inicialmente holandesa, está emplazada en una lengua de tierra, con algo de colonia penitenciaria, fue evolucionando a urbe cosmopolita. Mi amiga, la profesora Carrasco Urgoiti, solía argumentar, además, con la distancia atlántica por medio que ella se identificaba con esas heroínas, omnipresentes en el mundo cervantino, que eran esencialmente las cautivas: «La cautiva lleva los dos mundos. Se educó en uno y necesita adaptarse a otro, y quizás por eso, por la identificación con los dos mundos me atrae»⁵. Carrasco Urgoiti a pesar de esa inclinación a identificarse antropológicamente con los cautiverios y sus protagonistas, era consciente de que los presidios eran otra cosa ya que «costaban muy caro a los españoles» por los gastos derivados de su abastecimiento y defensa, y que por ello no era extraño «que los comediógrafos se esforzaban por hacer justicia a la población que los defendía, casi siempre en muy penosas condiciones», en sus obras⁶. Las gestas en torno a los presidios eran objeto privilegiado de inspiración de los comediógrafos, que darían cuenta asimismo de la dureza de la vida cotidiana. Así, cuando el 6 de septiembre de 1564 fue recuperada la plaza del Peñón de Vélez que estaba en manos de los argelinos, tras haberse perdido en 1522 a manos del rey de Fez, «no es de

5. «En el papel de la cautiva: María Soledad Carrasco Urgoiti». In: J.A. González Alcantud. *Las palabras y las culturas. Catorce diálogos humanísticos en clave antropológica*. Universidades de Granada y Sevilla, 2007, pág. 215.

6. María Soledad Carrasco Urgoiti. «El cerco del peñón de Vélez, y el enfrentamiento cristiandad-islam en la producción dramática del Siglo de Oro». In: Luis Vélez de Guevara. *El cerco del Peñón de Vélez*. Newark, Juan de la Cuesta, 2003. Ed. William R. Manson & C. George Peale, pág. 20-21.

extrañar —según Carrasco Urgoiti— que Vélez, el satírico, exprese por boca de sus personajes el abandono en que se encuentran tales enclaves». Para aguantar en esas circunstancias «la disciplina ha de ser férrea, dada la calaña de algunos compañeros», a lo que hay que añadir que «la manera de subsistir, cuando los bastimentos se retrasan, es hacer breves expediciones de pillaje a la comarca, arrojando el peligro de combatir con más numerosos y mejor alimentados enemigos, como sucede en la primera acción bélica de la comedia». Finaliza Soledad Carrasco su lectura de *El cerco...*, diciendo: «En tales condiciones, la fiereza es el mejor rasgo del soldado, y el protagonista se enorgullece de que le llamen ‘el diablo del Peñón’ y de que las moras asusten a los niños en su nombre»⁷. El cautiverio norteafricano, objeto de una literatura romancesca, está aquí contrapesado por la dura realidad del presidio.

De hecho, los presidios, y en particular los peñones, eran administrados directamente desde la corte madrileña dado su carácter estratégico. A este tenor hoy día no existe rastro de documentación sobre ellos en los archivos andaluces, los geográficamente más cercanos, ya que casi toda está en Simancas, en el área de influencia de Madrid. En lógica consecuencia cualquier acontecimiento relacionado con éstos tenía inmediatas repercusiones en el poder central. No puede extrañar de esta manera que el referido *El cerco del peñón de Vélez*, de Vélez de Guevara, fuese representada en *première* en 1634 en Madrid. El asunto de los presidios suscitaba mucha atención gubernamental y pública en Madrid, por el control estratégico que se hacía de los mismos desde la corte.

Los avatares de los presidios, por lo demás, iban en paralelo con otros acontecimientos peninsulares, que

7. Carrasco, op.cit., 2003, pág. 34.

desde los Reyes Católicos buscaban reforzar la homogeneidad interna del Estado. Causalmente los combates por la reconquista del Peñón de Vélez de la Gomera alcanzan su paroxismo en paralelo con la guerra de las Alpujarras (1568-1570), librada en terreno agreste y montañoso. El resultado fue como en las Alpujarras una política de exterminio. Feliú describe vivamente la política de tierra quemada, llevada a cabo en torno al Peñón de Vélez tras su reconquista, por sus resultados nefastos para el futuro de la región:

Así los desgraciados habitantes de Vélez pensaron que ya no debían volver a la ciudad subyugada, y sufriendo sumisos esa calamidad, abandonaron para siempre sus hogares; e internándose con sus familias repetían con fe las palabras del Corán: Solo Dios es vencedor. Resolución esforzada, si no heroica: todo lo abandonaron; todo lo perdieron; y la ciudad de Vélez de la Gomera, muy agrícola, mercantil y relacionada, quedó desierta. Su famosa mezquita y muchos y buenos edificios quedaron á la merced de los tiempos, que enteramente los destruyeron. Ya solo existen vestigios que señalan su situación topográfica. Así concluyó la patria de los Gomeles de Granada. Montaraces y crueles beduinos vinieron a arrancharse en las cercanas cuevas para aprovechar las abundantes producciones y pastos. Su sociedad quedó destruida, y volvió aquel país al estado de naturaleza. He aquí otros de los resultados de la reconquista del Peñón, que la cristiandad tal vez bendeciría, pero que la civilización debe sentir⁸.

Feliú, como crítico que era con la ocupación, encara el resultado de tan nefasta política, que llevaría a la expulsión del entorno de la población autóctona, alguna de origen granadino, lo que había llevado a la referida desaparición completa de la ciudad de Vélez, emplazada enfrente del Peñón, y verdadero apoyo logístico de éste.

8. Feliú, *op.cit.*, 1846, pág. 41.