

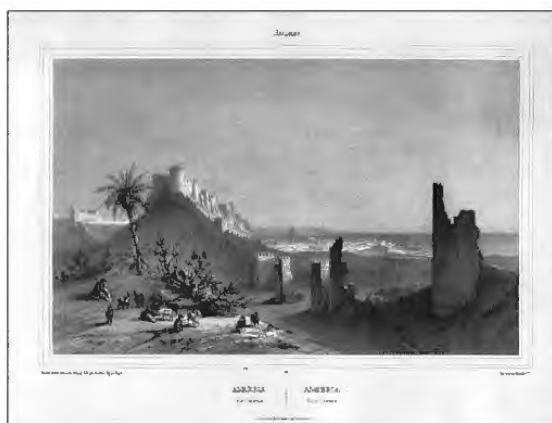
Precisiones mediterráneas al debate orientalista: Pablo Picasso y Juan Goytisolo

José Antonio González Alcantud

El anti-orientalismo es una reacción autóctona de perfil político-cultural que surge en paralelo a la irrupción de los procesos de descolonización en el mundo islámico, y que cuestionan la veracidad y moralidad del discurso que han realizado los europeos sobre el “Oriente”. El anti-orientalismo trajo consigo la afirmación de autoctonía en el marco de las luchas de liberación nacionales del mundo árabe. El complejo de dependencia colonial y la violencia misma de la colonización cultural fueron cuestionados radicalmente por el movimiento anti-orientalista, que puso de relieve, por ejemplo, que donde imaginábamos harenes había prostíbulos, y que donde veíamos figuras de factura bíblica había sencillos campesinos oprimidos.

Pero, no es una simple denuncia del “discurso” de dominación como hizo precipitadamente el teórico norteamericano-palestino Edward Said.¹ El movimiento orientalista que va de Flaubert a Loti, en literatura, o de Delacroix a Matisse, en pintura, entre otras artes, fue puesto en evidencia y trascendido en obras “locales”, marcadas por el orientalismo doméstico —aquel que ponía verbigracia delante el propio pintoresquismo, y por ende orientalismo, de los españoles—, como las de Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1881 - París, 1973) y Juan Goytisolo (Barcelona, 1931 - Marrakech, 2017) ambos naturales de ciudades costeras del Mediterráneo, que no podían contemplar el estado del arte de la misma forma que franceses o anglosajones. Málaga y Almería, patrias natales y adoptiva respectivamente de Picasso y de Goytisolo, además, estaban presididas por dos sendas alcazabas islámicas (figs. 1 y 2) desprovistas de los encantos de fácil sensorialidad de la Alhambra de Granada.² La alcazaba de Málaga, cerca de la cual habitó el niño Picasso fue teatro de una violenta conquista en 1487. La de Almería estaba rodeada de una pobreza y una aridez fácilmente identificable con lo extremo de la condición humana. Volveremos sobre ello.

Picasso responde al orientalismo tardío de Matisse con sus *Femmes d'Alger*, y Goytisolo lo hace a los mundos edulcorados del alhambrismo estético, dependiente imaginariamente del *milyunochismo*, tan del gusto internacional, con *La Chanca* (fig. 3), relato descarnado de la pobreza vigente al pie de la alcazaba almeriense. Las alcazabas malagueña, a los pies de la cual nació y vivió Picasso, y almeriense, objeto del libro *La Chanca*, planean sobre sus cabezas. Ambos forman parte de un mismo proceso reflexivo y vital sobre quiénes son los “orientales”, del cual emergen, tras su pronunciamiento anti-orientalista, en pos de un mediterraneísmo prístino por fundante y líquido por plural. La modernidad de este anti-orientalismo mediterráneo



Figuras 1 y 2

neísta es total, y nos sitúa ante problemas de sensibilidad estético-antropológica aún irresueltos, enfrentados al maniqueísmo saadí previamente citado.

Resulta llamativo que se pretenda reivindicar a Pablo Picasso como “orientalista” a raíz de su cuadro *Femmes d’Alger*. En realidad si hubiésemos de seguir en sentido estricto la trayectoria vital del malagueño de nacimiento y parisino de adopción, veríamos cuán determinantes fueron sus orígenes andaluces y mediterráneos para comprender e interpretar sus posiciones que en nuestra opinión, ya lo avanzamos, son claramente “anti-orientalistas”. Todo esto lo enunciamos en un momento en el que el turismo como tal está puesto en cuestión por recientes acontecimientos que han sido catalogados como “turismofobia”. Una fenomenología sociocultural que no entra en las sinuosidades del pensamiento, y que afectan en particular a Málaga y a su museo Picasso.³

Sin lugar a dudas, Picasso sufre las influencias orientalistas, dado que a principios del siglo XX en París, ciudad a la que llega en los albores del siglo XX buscando futuro como migrante estético, el exotismo está a la orden del día,⁴ entre otras razones en esa dimensión que acompaña a la colonización del mundo islámico y africano. A Picasso le llega el influjo exotista y orientalista entre otras vías a través del estudio de los cuerpos desnudos de los harenes imaginarios previos, en especial a partir de Ingres y de Matisse. Se ve en su obra *Harem*, de 1906, y en la *Grande Odalisque*, de 1907. En



Figura 3

Picasso esos desnudos reinterpretados y tomados de sus predecesores y contemporáneos son des-orientalizados en cierta forma en su versión de trasterrado. Se ha podido ver así que las *Demoiselles d'Avignon*, que tiene como modelo un prostíbulo barcelonés de la calle Avinyó, pudieran ser una contestación a las odaliscas fantasiosas de Ingres.⁵

En la misma línea más que de crítica directa al orientalismo cercana a la toma de posición vinculada al *genius loci*, Rachid Boudjera ha señalado que Picasso cogió como modelo *à rebours*, en el periodo en que comienza la Guerra de Argelia entre diciembre de 1953 y febrero de 1954, *Femmes d'Alger* del pintor orientalista por antonomasia del siglo XIX Eugène Delacroix (1798-1863). De ahí el empleo del mismo título para su obra maestra de temática aparentemente orientalista, buscando una contestación o más bien una sutil reinterpretación del tema recurrente del harén.

Esta afirmación exige detenerse en Delacroix. Considerado “pintor de historia”, en 1829 había sido encargado para hacer unos grabados con el fin de ilustrar un volumen versificado en el que se daban cuenta de las principales hazañas nacionales francesas. El libro de Amable Tastu se llamaba elocuentemente *Chroniques de France*. A Delacroix se le encargó ilustrar el apartado “Temps Cheveleresques”. Las dos escenas dibujadas por Delacroix no fueron muy apreciadas, si bien a él le sirvieron de fuente de inspiración para tres lustros después abordar la recepción del sultán en Mequinez, obra claramente de gusto orientalista.⁶ En general se puede afirmar que en Delacroix se produce el triunfo de lo pintoresco en el marco historicista.⁷

Su precedente inclinación como “pintor de historia”, título con el que gustaba denominarse, cambia radicalmente con su ida a Marruecos y Argelia. Ahora será la vida más que la historia la que se cuele por sus telas. El suyo, en 1832, fue un verdadero “viaje iniciático”, que marcó un antes y un después en su trayectoria. Su edad rondaba en torno a la treintena. Resulta interesante constatar que en 1832 fuese ministro francés de Asuntos Exteriores el militar orientalista Horace Sebastiani, que previamente había habitado en Estambul, y que también había ejercido como auténtico “sultán” en la Alhambra, como general y gobernador del ejército de ocupación francés en Granada,

ciudad entonces capital para el orientalismo francés.⁸ O sea, nos encontramos frente a un personaje ampliamente imbuido del Oriente al frente de la operación diplomática de acercamiento al sultán marroquí. Operación política que pretendía ver a toda costa al sultán Abderramán, ya que a la sazón estaba aliado con el líder Abdelkader enemigo de la ocupación francesa de Argelia, para hacerle cambiar de opinión. El elegido por Sebastiani para dirigir la embajada fue el conde Charles de Mornay. Eugène Delacroix, fue nominado asimismo para participar en la expedición probablemente por sus simpatías hacia el régimen de Louis-Philippe. Delacroix gracias a estas circunstancias pasó cinco meses en el norte de África, desde finales de enero a finales de junio de 1832.⁹

Tras su desembarco en Tánger fue inmediatamente capturado por la atmósfera pintoresca local. Entre las apreciaciones inmediatas está por supuesto la luz, que lo ciega según confiesa, pero asimismo la dulce pereza de la vida cotidiana. A ello hay que añadir que ve en el vestido, en la chilaba, un reflejo de una “sorte de métempsycose” de la Antigüedad, lo que lo afirma en el orientalismo bíblico, recurrente en el primer orientalismo francés.

En cuanto a las influencias directamente orientalistas que pudo haber tenido con anterioridad se ha señalado la de un orientalista temprano, M.J.R. Auguste, al cual profesaba gran admiración, quien había realizado un viaje a Turquía a mitad de la primera década del siglo XIX. La influencia de Auguste en él debió ser mayor que la de Géricault, sobre todo en los esbozos de los caballos pintados por Delacroix, ya que siempre primó una observación detallista casi etnográfica.¹⁰ El sueño acariciado por mucho tiempo ahora se podía llevar a cabo.¹¹

El gran cuadro de Delacroix *Le Sultan du Maroc Moulay-Abd-er-Rahman sortant de son palais de Méquinez entouré de sa garde et de ses principaux officiers* lo esbozará tomando notas durante la visita de la embajada al sultán. Delacroix acompañó al embajador, conde de Mornay, a la audiencia de 22 de marzo de 1832 en Mequinez. Se ha escrito que “entre todas las obras de Delacroix, ninguna da una impresión de tan exacta realidad como este gran cuadro”.¹² Pero la obra, tras los “esquisses” había sufrido un retraso en su ejecución, ya que, probablemente por las circunstancias políticas cambiantes no será pintado y expuesto por Delacroix hasta 1845, doce años después de la embajada.

Como complemento a ese viaje, Delacroix visitará tres días Argel en 1832, a poco de su conquista colonial, donde será introducido en un harén, más bien casa de prostitución, por un funcionario francés. Sobre esa inspiración y las notas tomadas, pintará *Femmes d'Alger dans leur appartement* (fig. 4) dos años después. Si en su tiempo creó sensación su orientalismo clásico, Assia Djebar hace notar el impacto que nos produce también hoy día esta obra pero por motivos distintos: “Si en estas mujeres de Argel —que permanecen inmóviles desde 1832 en el cuadro de Delacroix— era posible encontrar en su intemporalidad la expresión nostálgica del bienestar o del dulzor de la sumisión, hoy día al contrario, nos llama la atención su sensible desesperada amargura”.¹³ Nos hallamos, pues, más cerca de interpretar la atmósfera cargada de opresión que transmite el cuadro.

Presentado este primer influjo de Delacroix en Picasso, vayamos al encuentro de Henri Matisse (1869-1954), su coetáneo igualmente catalogable de “orientalista”. La atracción exotista está operativa en Matisse, si bien por su vanguardismo esté atenuada dada la relación con el anticolonialismo de los surrealistas. Por ello se deja seducir por el esoterismo del sufismo como un más allá que pueda superar la división maniquea



Figura 4

entre colonizados y colonizadores.¹⁴ Sin embargo, Matisse no llega hasta el final: no nos revela, por ejemplo, que su harén, aún ideal a la manera de Delacroix, es un prostíbulo. En su *Surla terrasse* (fig. 5, reproducido en la portada de uno de mis libros) la pecera con peces de colores nos delata que la odaliscas, una chica llamada Zohra representada es la joven pupila de un burdel, ya que estaba muy extendida esa práctica de tener peceras en los prostíbulos de Tánger, según nos relata T. Benjelloun. La prostitución era la cara real del harén en la lógica de la dominación colonial, pero solo está insinuada, y sin un sentido crítico.¹⁵ Benjelloun nos cuenta la realidad de una pintura orientalista la cual debe tanto a Matisse como a Delacroix, a quien acusa en cierta forma de haber traficado con las imágenes capturadas. “El observado no las verá nunca. Han sido todas vendidas. Tus obras marroquíes [dice dirigiéndose imaginariamente a Matisse] no serán probablemente nunca expuestas en Tánger [...] Como Delacroix, como Klee, has partido con tus dibujos y telas bajo el brazo”.¹⁶ Sigue siendo un orientalismo unidireccional, que en buena medida da la razón al discurso de E. Said, que reza que el Oriente fue creado intencional y maliciosamente por Occidente. Y sobre todo para sus mercados artísticos y literarios, quienes serían el *dictum* último del fenómeno estético.

La interpretación de Matisse, no obstante, y a pesar de la crítica directa del marroquí Benjelloun, bascula entre la posición de quienes consideran que el pintor desde el inicio se aleja de la interpretación orientalista clásica, puesto que ve en el arte islámico una concepción “radicalmente distinta de la actividad plástica”,¹⁷ y quienes ven a través de su tratamiento de las odaliscas, que pinta en su estudio de Cimiez en Niza, empleando en la decoración del estudio todo tipo de pacotilla orientalista, una profunda concesión al gusto delacroixiano. Es lo que se ha llamado “la paradoja de las odaliscas”, que Matisse justifica indicando que él las pintaba para poder abordar lo que realmente le interesaba: el desnudo. Pero frente a ello Picasso expone otro mundo que prescinde, por principio, de los exotismos. Incluso en su búsqueda del estudio del desnudo pinta en 1929 un *Grand nu dans un fauteuil rouge*, que en cierta forma está en contraposición a lo que anda haciendo Matisse en la época con las odaliscas.¹⁸ A Picasso parece interesarle el desnudo en sí, sin la pacotilla circundante.

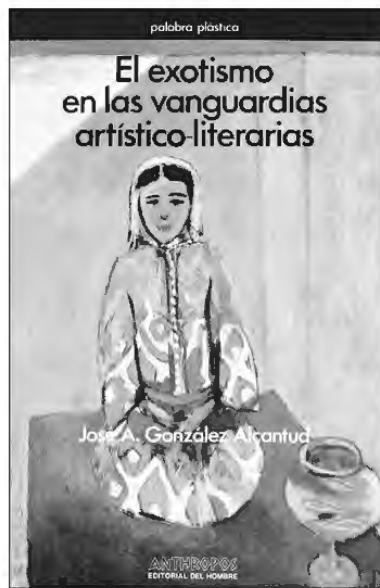


Figura 5

No obstante esta distinción, Fatema Mernissi, en su conocido libro *Le harem dans l'Occident*, que pretende penetrar en la mentalidad del hombre occidental sobre lo qué es y no es un harén, no distingue entre Ingres, Delacroix, Matisse y Picasso. Para la socióloga marroquí, todos marchan a la par, con un mismo concepto que identifica al harén con una suerte de sucedáneo de un prostíbulo, donde la mujer es un ser pasivo, y no como ocurre en la mentalidad musulmana en el que el harén podría interpretarse como un lugar de resistencia y afirmación femenina.¹⁹ Para Mernissi no existen distinciones, todos son uno, como en el movimiento inverso. El orientalismo tiene su reverso, el anti-orientalismo primario, que culpabiliza siempre, a la manera de Said, a Occidente, por su mirar simplificador. Y en esa prisión yace el argumentario de Mernissi.

Empero, lo cierto, buscando más gamas de color, es que los ciento veinte años que median entre Delacroix y la reinterpretación anticolonial de Picasso se transita desde la dependencia doméstica de la mujer presa de las estructuras del parentesco,²⁰ afirmadas por el “misterio” oriental trabajado discursivamente por los colonizadores,²¹ hacia su liberación político-social que se articula en torno a la lucha revolucionaria del FLN argelino. Djébar ha escrito que “de 1900 a 1954, Argelia se encierra en una sociedad indígena cada vez más desposeída, en su espacio vital y hasta en sus estructuras tribales”, y que en consecuencia “la mirada orientalizante —con sus intérpretes militares primero y sus fotógrafos y cineastas después— gira alrededor de una sociedad cerrada, señalando todavía el ‘misterio femenino’, para ocultar así la hostilidad de toda una comunidad argelina en peligro”.²² En medio de todo este encierro en el “misterio” intencional de una sociedad doblegada, Picasso libera a las mujeres del harén, presentándolas en toda su desnudez: “Porque no existe ya el harén, la puerta es grande, abierta y la luz entra allí a raudales; no existe una sirvienta espía, simplemente hay otra mujer, vivaz y danzante”. Y añade Djébar, que la desnudez ha sido empleada por Picasso para “encontrar la verdad del lenguaje usual, que, en árabe, designa las ‘desveladas’ como ‘desnudadas’”.²³ Picasso,

según Djebbar, restituye a la mujer a su plenitud, y por ello desenmascara la quincalla orientalizante previa, desde Delacroix a Matisse. Podríamos con ello, aseverar que todos no son uno, como pretendía Mernissi al estereotipar a Occidente en su afán crítico.

Cuando en trance de finalizar *Femmes d'Alger*, precedida de quince ensayos anteriores, visita a Picasso su amigo y marchante Daniel-Henri Kahnweiler, ambos tienen una interesante conversación delante del cuadro que aquel le muestra en su taller de la *rue des Grands Augustins*, de París. La conversación gira en torno a la noción de azar aplicada a la pintura y sobre la herencia de Matisse, a la que el mismo Picasso, en razón de amistad, podría en teoría estar sujeto. En medio de este diálogo Kahnweiler, calculador como buen marchante, le pone obstáculos a Picasso sobre el tamaño desmesurado a su juicio de la tela, ya que ello dificultará su venta, en una época en la cual quienes adquirirían arte lo hacían con dinero contante “de bolsillo”. Como en una suerte de extraña paradoja el último cuadro de la serie picassiana de temática argelina fue vendido por ciento sesenta y nueve millones de euros en una subasta de la sala Christie's en 2015, alcanzando una de las cifras más altas jamás pagadas por una pintura. Fue comprada por un jeque del golfo arábigo, según todos los indicios. Sea cual sea el devenir ulterior de la tela, Picasso le responde a Kahnweiler con su “búsqueda de encuentros”, lo que valida la frase picassiana que ha impactado al marchante de “yo no busco, sino que encuentro”.²⁴

Roland Penrose también ha contado la impresión del cuadro en primera persona, señalando en primer término la obsesión que tenía Picasso en esa época por *Femmes d'Alger* de Delacroix. Pero, enfatizando sobre todo la relación con Matisse: “A primera vista —relata Penrose—, los interiores moros y las poses provocativas de las muchachas desnudas me recordaron las odaliscas de Matisse. ‘Tienes razón’, dijo Picasso, riéndose. ‘Cuando murió, Matisse me dejó sus odaliscas y, aunque nunca estuve allí, esta es la idea que tengo de Oriente’”.²⁵ A pesar de esa deuda en el horizonte, Matisse, con el que Picasso tenía una cierta rivalidad, y que había fallecido en noviembre de 1954, no es aceptado por el pintor andaluz. En todo caso, lo que podemos encontrar tanto en la versión de Kahnweiler como en la de Penrose es que Picasso otorga un gran sentido al azar y a la intuición del momento, y que no atiende a razones de escuela, en relación con Matisse.

El *genius loci* epocal, azaroso, parece imponerse sobre cualquiera otra herencia o criterio. Para el pintor nacido en Málaga, a orillas del Mediterráneo, el tema se lo ha encontrado. A Penrose le asegura Picasso que él nunca intenta interpretar lo que ha hecho. Pero, ¿cómo lo ha encontrado? No solo por azar, sino que existe una filiación política. Picasso es sensible a los acontecimientos políticos de su época como lo detecta el antropólogo coetáneo Michel Leiris.²⁶ Lo que diferencia el acercamiento a la realidad, también la orientalista, de Matisse y de Picasso es la distancia entre lo público y lo privado de uno y de otro. Para Matisse la reflexión propende a lo privado y para Picasso a lo público.²⁷ Una privacidad la de Matisse que reifica y no subjetiva ni personaliza a sus retratados, al contrario de Picasso que no puede entender la realidad si no es a través de unas mujeres que no son odaliscas sino musas concretas, dada la intensa relación que tiene con ellas. Lo cual no excluye que Picasso “étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre”, como había afirmado muchos años atrás Apollinaire.²⁸ Guillot pone el ejemplo de la relación que mantiene Picasso en su primera época con Fernande Olivier.²⁹ Penrose sospechaba “que Picasso vio estimulada cierta sensación de intimidad con la escena exótica a causa de un sorprendente parecido entre el perfil de Jacqueline Roque y de una de sus moras sentadas. Musas y no odaliscas, es lo que parecen decirnos los críticos que ven en *Femmes d'Alger*”.

Picasso como comunista había sentido el impacto negativo de la exposición colonial de 1931, a la que se habían opuesto el partido comunista y la vanguardia surrealista.³⁰ Por eso no es de extrañar que, más allá de toda búsqueda de las relaciones en el universo de las formas entre el cubismo y *l'art nègre*, Picasso excluya todo lo exótico, reinterpretado a través de las vanguardias, en cuanto discurso de apropiación colonial. Podríamos aseverar que en Picasso no existe, como señala Alban Bensa en relación a los mecanismos del exotismo, la gran partición entre ellos y nosotros, que establece el mecanismo de exotización.³¹ Y ello, estamos convencidos, proviene del *genius loci* de Picasso, de su condición de andaluz, que nunca pudo ni quiso abandonar. La extraña seducción no se produjo en él como en Matisse.³²

Como considera falso el orientalismo delacroixiano, y está distanciado del subjetivismo impersonal de Matisse, “entre el 13 de diciembre de 1954 y el 14 de febrero de 1955 va a ejecutar quince variaciones sobre el tema de las mujeres de Argel”, y un sinnúmero de esquemas preparatorios. Boudjera piensa que la presión de la ejecución, realizada en apenas dos meses fue debida a las circunstancias políticas del momento: “En este drama de quince cuadros (¡él las llamará paráfrasis!) todos los roles son constantemente rehechos. Amputados. Amplificados. Reificados. Las mujeres argelinas lascivas, abandonadas, folclóricas de Delacroix, se vuelven rígidas, agresivas, deserotizadas en Picasso. ‘Son guerreras’, dirá cuando acabe de representarlas”. Los cinco primeros cuadros eran pequeños, los otros diez ampliaron su tamaño en función de la Guerra de Argelia y su progresión: “Sus argelinas son gruñonas. Dolientes, doloridas. Todo lo contrario de las pintadas por Delacroix quien había tomado por modelo a las pobres prostitutas de Argel [...] Picasso el comunista diverge de Delacroix el colonialista. La atmósfera de erotismo contenido en el cuadro de Delacroix y el color local que emana, cede su lugar —en Picasso— a un violento antagonismo entre la forma y el color”. Es más, Boudjera ve una relación estrecha entre el Guernica, denunciando las atrocidades de la Guerra civil española, y las *Femmes d’Alger*.³³ “Quería de esta manera transmitir su solidaridad con el pueblo argelino, corregir la historia y —sobre todo rendir homenaje a las mujeres argelinas de la resistencia al colonialismo francés—. Picasso es plenamente consciente que ese *lieu de la mémoire* que es la casba argelina, depositaria de todos los misterios, convertida en un *topos* del colonialismo, que ha sido violado insistentemente por los coloniales franceses que han invadido frecuentemente los patios de las casas, la intimidad, buscando a resistentes.³⁴ Ya no ha lugar al misterio.

Desde luego la posición de Picasso sobre la Guerra de Argelia sigue las críticas de la izquierda francesa, más y más horrorizada por la marcha de las cosas en el país norteafricano. Un caso específico y muy concreto que impacta en Pablo Picasso, sensible a las guerras y al sufrimiento derivado de ellas, como muestra el tema del Guernica, es el de la tortura de una joven militante del FLN argelino, Djamilia Boupacha, que saltará a la opinión pública francesa gracias al trabajo del comité impulsado por Simone de Beauvoir en 1960. Las palabras de Beauvoir resuenan:

Una argelina de veintitrés años, agente de contacto del FLN, ha sido secuestrada, torturada, violada con una botella por los militares franceses; esto es banal. Desde 1954, somos cómplices de un genocidio que, bajo el nombre de la represión, después de la pacificación, ha producido más de un millón de víctimas: hombres mujeres, viejos, niños, ametrallados en el curso de razias, quemados vivos en sus pueblos, sacrificados, estrangulados, destripados, martirizados hasta la muerte; tribus enteras empujadas al hambre, al frío, a los golpes, a las epidemias, en los centros de agrupamiento, que son de

hecho lugares de exterminio —sirviendo accesoriamente de burdeles a los cuerpos de élite—, donde agonizan actualmente más de quinientos mil argelinos. En el curso de los últimos meses la prensa, hasta la más prudente, se ha vuelto sobre este horror: asesinatos, linchamientos, encerronas, cazas del hombre en las calles de Orán, en París, al lado del Sena, ahorcados en los árboles del Bois de Boulogne, cadáveres por decenas; manos cortadas, cráneos aplastados. La Toussaint roja de Argel. ¿Podemos todavía emocionarnos por la sangre de una jovencita?³⁵

Y Beauvoir se contesta que lo excepcional en el caso no son los hechos, repetidos por doquier hasta la banalidad, sino su desvelamiento. De ahí la oposición del ejército francés a que se sepa quiénes son los torturadores de Djamila. Jean-Paul Sartre cerrará el asunto en clave política cuando en 1956 se pronuncie claramente en estos términos: “En Argelia, la República francesa no puede permitirse el ser republicana. Mantiene la incultura y las creencias del feudalismo, pero suprime las estructuras y las costumbres que permiten a un feudalismo vivo ser, a pesar de todo, una sociedad humana”.³⁶ El tema intelectualmente está sentenciado y Sartre adopta el anti-orientalismo antieuropeo de Frantz Fanon, cuya obra de crítica radical del colonialismo y sus consecuencias violentas, a las que hay que contestar asimismo con violencia liberadora, introduce en Francia.³⁷

En otro orden, aunque la obra de Picasso de tema argelino pueda ser leída en clave anti-orientalista, por las circunstancias precitadas y la sensibilidad y genuinidad del autor, no encaja exactamente con la lucha por la liberación argelina. Cuando se aborda la influencia del cubismo en la época de la liberación, se señala que los pintores autóctonos pasarán de la pintura figurativa, de matriz europea, que atentaba contra su tradición artística, a un más allá del cubismo que incluye la historización del martirio del pueblo argelino.³⁸ Las problemáticas de Louis Aragon con la guerra argelina en prosa poética³⁹ o de Picasso están en la misma dimensión, y no son apreciadas en demasía autóctonamente.

La segunda parte de nuestro análisis tiene por objeto la obra igualmente clasificable como anti-orientalista de Juan Goytisolo. Resulta muy significativo que tras la misma también encontremos la figura de Simone de Beauvoir, que viajará con el joven escritor a Almería en lo que puede ser entendido como un viaje iniciático en el invierno de 1961. Cinco años antes Goytisolo y su compañera Monique Lange, que trabajaba en la editorial Gallimard, habían realizado el mismo trayecto, con un impacto muy similar en su retina: sequedad del paisaje y pobreza humana. De las pocas referencias que tenemos a este viaje, sabemos, por un texto que leyó en una invitación mía, y que luego publicó un diario nacional, que lo que más les atrajo de aquella experiencia fueron los paisajes desérticos del *badland* almeriense.⁴⁰ Se ha señalado de aquel viaje que “los almerienses reencarnan unos valores primitivos que si bien atraen al viajero, deben desaparecer al entrar en contacto con el progreso”.⁴¹ El orientalismo almeriense es muy distinto del alhambrismo: es seco, árido, sin la sensación de aturdimiento y sopor que genera el orientalismo edulcorado de la Alhambra romantizada. Yo mismo he señalado la experiencia directa de haber entrevistado a Goytisolo bajo la Alhambra y el rechazo que le ocasionaba esta vista, sobre todo si había de compararla con la de la Chanca, barrio estereotípico de la pobreza sureña a los pies de la alcazaba de Almería.

Las figuras de Edward Said y de Américo Castro serán fundantes para Goytisolo, pero sin lugar a dudas el segundo le será mucho más cercano, más íntimo.⁴² Se pronunciará de manera tajante a favor de las posiciones de Edward Said nada más salir su

libro, e incluso años después por su influjo será traducido al castellano, con prólogo específico suyo a la edición castellana. Ahora bien, al contrario que Said, Juan Goytisolo no tiene inconveniente en señalar al propio Marx, o a su encarnación militante en España, Dolores Ibárruri “La Pasionaria”, de complicidad con la violencia del discurso orientalista: “Las consecuencias de la visión orientalista de Marx son incalculables y lastran todavía al marxismo contemporáneo. Su cuerpo doctrinal ha desempeñado desde luego un papel importante y a veces decisivo en la liberación de los pueblos del yugo colonialista burgués”.⁴³ No obstante, Goytisolo no se limitará únicamente a repetir los clichés de Said sino que tendrá un punto de vista propio, que incluye el pensamiento local, concebido a través de Américo Castro, historiador andaluz trasterrado a América en el exilio republicano.

Goytisolo precisa de lo concreto. Manuel Ruiz Lagos al entrecomillar la frase que sigue de *En los reinos de taifas*, de Goytisolo, señala que lo que está encima de la mesa es la relación entre vida y escritura la “vividura” castriana: “La tardía vocación de lingüista y etnólogo, que me ha hecho consagrar en los últimos años un tiempo y esfuerzos aparentemente absurdos primero al estudio del árabe magrebí y luego del turco, fue resultado de una porfiada voluntad de acercamiento a un modelo físico y cultural de cuerpo cuyo fulgor e incandescencia me guiaban como un faro... Conjugando de golpe sexualidad y escritura, podía forjar en cambio un nuevo lenguaje alquitarado y decantado en la dura, pugnaz expresión del deseo...”.⁴⁴ El conocido paso al otro lado del espejo. La *vividura* castriana tendrá en Goytisolo una importancia notable pero en forma de lo real y lo fantasmagórico: “Los actores y comparsas que cruzan los espacios imaginarios de Tánger, Fez o Marraquech no son solo marroquíes ‘de carne y hueso’ sino sombras o máscaras creadas por una tradición occidental embebida de represiones, temores, deseos, animosidad, prejuicios”.⁴⁵

La opción de Goytisolo por vivir como uno más en la medina de Marrakech responde en buena medida a la maldición lanzada en *La reivindicación del Conde don Julián*, al reivindicarse plenamente de la anti-España española. Frente a ello, en *Makbara* ya está omnipresente la masa informe, humana, y por ende antiautoritaria de la plaza Jemaa el Fna, lugar que describe así:

Ágora, representación teatral, punto de convergencia: espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas campesinos, pastores, áscaris, comerciantes, chalanos venidos de las centrales de autocares, estaciones de taxis, paradas de coches de alquiler somnolientos: amalgamados en una masa ociosa, absortos en la contemplación del ajeteo cotidiano, acogidos a la licencia y desenfado del ámbito, en continuo, veleidoso movimiento: contacto inmediato entre desconocidos, olvido de la coacciones sociales, identificación en la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías, gozosa igualdad de los cuerpos.⁴⁶

Tanto en Picasso como en Goytisolo es el “Mediterráneo” como opción “sin raíces” lo que da sentido a su discurso transversal, en cuanto concepto.⁴⁷ Picasso vive una vida plena en Antibes con el mar como materia prima.⁴⁸ Goytisolo vivirá alternativamente entre Marrakech y Tánger, dependiendo de la época del año, y las condiciones climatológicas. Mucho se ha hablado de su vida en Marrakech, menos de la tangerina, abocada necesariamente al mundo mediterráneo. Desde luego para Goytisolo, Tánger no tiene la misma enjundia que Marrakech, donde desde los años noventa vivió en casi perpetuidad hasta su muerte. Para él es una parte más de la leyenda de la generación *beat*, a la cual no profesa una admiración desmedida, ya que después de exponer los

devaneos de los jóvenes americanos, considera que el mejor guía de la ciudad será siempre Mohamed Chukri, un producto del *genius loci* a la vez que antítesis de aquella generación expatriada.⁴⁹

Para finalizar: Picasso y Goytisolo viven una mediterraneidad anti-orientalista. El *genius loci* es importante para su concepción de la sexualidad y la humanidad. El harén ha desaparecido con ellos. Ahora existen prostitutas y campesinos cercados por la miseria o por la guerra. Y el Mediterráneo es el espacio de una sexualidad, hetero y homosexual, a la que aspiran. Es el fin del exotismo colonial, y la clausura de los encierros en el harén imaginario. Ser mediterráneos es una toma de posición crítica con el orientalismo que concierne tanto a dominantes como a dominados. Y su liberación, la de sus máscaras, solo es concebible como una liberación de fantasmas colectivos.

NOTAS

1. Siempre a tener presente el clásico: Edward Said. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. París, Seuil, 1980. Para una crítica de este véase: J.A. González Alcantud. "Orientalismo de Edward W. Said treinta y dos años después. Entre el dédalo teórico, el compromiso político-moral y la proyección poscolonial", *Awraq*, n° 4, segunda época, 2011, Casa Árabe, Madrid, pp. 128-146. J.A. González Alcantud. "El orientalismo: génesis topográfica y discurso crítico", en *El Orientalismo desde el Sur*. Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 7-34.

2. J.A. González Alcantud. "Almería, tierra fértil en orientalismos y sus contrarios", en Lorenzo Cara Barrionuevo (ed.), *Cuando Almería era Almeriyya. Mil años en la historia de un reino*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2016, pp. 23-40. Reproducido en: *Al Ándalus y lo andaluz. Al Ándalus en el imaginario y en la narración histórica española*. Córdoba, Almuzara, 2017, pp. 339-358.

3. Inaugurado hace tres lustros, en 2003, el Museo Picasso de Málaga conveniado entre una parte de la familia Picasso y el gobierno regional vino a cubrir la ausencia de obra del pintor en Málaga. Actualmente se ha convertido en el principal atractivo turístico de la ciudad. El fenómeno Picasso, unido a otros museos creados en la última década —Ruso, Pompidou, Thyssen, Aduana, etc.—, han contribuido la *gentrificación* masiva del centro histórico de Málaga. Agradecemos a José Lebrero, su director, la invitación a coordinar el seminario "Orientalismo y turismo" en dicho museo en el año 2017, donde expuse la hipótesis de este artículo. Para la problematización del turismo véase: J.A. González Alcantud. "Turismo y patrimonio inmaterial, una alianza obscena", *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 8, 2018, pp. 89-111.

4. J.A. González Alcantud. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.

5. Colette Juilliard. *Le nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*. París, L'Harmattan, 2016, p. 147.

6. Elie Lambert. *Histoire d'un tableau. L'Abd ar Rahman Sultan du Maroc de Delacroix*. Hespéris, 1953, Institut des Hautes-Études Marocains, pp. 28-31.

7. Cit. por Guy Dumur. *Delacroix et le Maroc*. París, Herscher, 1988, p. 11.

8. Juan Manuel Barrios Rozúa. *Granada napoleónica. Ciudad, arquitectura y patrimonio*. Editorial Universidad de Granada, 2013.

9. Dumur, *op. cit.*, pp. 7-17.

10. Shaw Smith. "Eugène Delacroix. Fantasías y fantasías árabes", en J.A. González Alcantud (ed.), *El orientalismo desde el sur*. Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 64-73. François Pouillon. "Sur les 'fantasías' marocaines d'Eugène Delacroix: une lecture anthropologique". C. Lisón Tolosana, Juan Calatrava, Sandra Rojo (eds.), *Antropología y orientalismo. Homenaje al Pr. J.A. González Alcantud*. Granada, Editorial Universidad de Granada, en prensa.

11. André Joubin. "Preface", en *Voyage de Delacroix au Maroc 1832 et exposition rétrospective du peintre orientaliste M. Auguste*. París, Musée de l'Orangerie, 1933, pp. XV-XVI.

12. Lambert, *op. cit.*, p. 8.

13. Assia Djébar. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. París, Albin Michel, 2002, p. 248.

14. François Guillot. *Matisse and Picasso. A friendship in Art*. Nueva York, Doubleday, 1990, p. 177.

15. Christelle Taraud. *La prostitution coloniale. Algérie, Maroc, Tunisie (1830-1962)*. París, Éditions Payot & Rivages, 2009.
16. Tahar Ben Jelloun. *Lettre à Matisse, et autres écrits sur l'art*. París, Gallimard, 2012, pp. 38-39.
17. Rémi Labrusse. "L'épreuve de Tanger", en Brahim Alaoui (ed.), *La Maroc de Matisse*. París, Gallimard & Institut du Monde Arabe, 1999, p. 31.
18. Isabelle Monod-Fontaine. "Le paradoxe de l'odalisque", en Brahim Alaoui (ed.), *La Maroc de Matisse*. París, Gallimard & Institut du Monde Arabe, 1999, pp. 111-124.
19. Fatema Mernissi. *El harén en Occidente*. Barcelona, Espasa, 2016, pp. 26 y 127.
20. Germain Tillion. *Le Harem et les cousins*. París, Seuil, 1966.
21. J.A. González Alcantud. "Proemio: Nostalgia y violencia de la urbe colonial. Consideraciones circunstanciales en torno a *Pépé le Mokó*", en *La ciudad magrebí en tiempos coloniales. Invención, conquista y transformación*. Barcelona, Anthropos, Junta de Andalucía, 2008, pp. 7-24.
22. Djebar, *op. cit.*, pp. 255-256.
23. *Ibid.*, p. 260.
24. Daniel-Henry Kahnweiler. *Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger*. París, L'Échoppe, 1991.
25. Roland Penrose. *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona, Argos-Vergara, 1981, p. 345.
26. Michel Leiris. *Il pittore e la modella. Scritti su Picasso*. Milán, Abscondita, 2003, p. 13.
27. Jack Flam. *Matisse & Picasso. The story of their rivalry and friendship*. Cambridge, Icon Edition, 2003, pp. VIII-IX.
28. Guillaume Apollinaire. *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, E. Figuière, París, 1913.
29. Guillot, *op. cit.*, pp. 184-186.
30. Catherine Hodeir y Michel Pierre. *L'Exposition Coloniale*. Bruselas, Eds. Complexe, 1991.
- Herman Lebovics. "Donner à voir l'Empire colonial. L'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931", *Gradhiva*, n° 7, 1989, pp. 18-28.
31. Alban Bensa. *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse, Anacharsis, 2016, p. 15.
32. J.A. González Alcantud. *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*. Granada, Universidad de Granada, 1993.
33. Rachid Boudjera. *Peindre l'Orient*. Blèges, Zulma, 2003, pp. 29-39.
34. Zeynep Çelik. "Colonial/Postcolonial Intersections. 'Lieux de mémoire in Alger'", *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 28, n° 2, pp. 160-162.
35. Simone de Beauvoir y Gisèle Halimi. *Djamila Boupacha*. París, Gallimard, 1962, p. 1.
36. Jean-Paul Sartre. *Colonialismo y neocolonialismo*. Buenos Aires, Losada, 1965, p. 30.
37. Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*. México, FCE, 1988, 10ª. Introducción de J.-P. Sartre.
38. Malika Dorbani. "La guerre d'Algérie et les arts plastiques", en Mohammed Harbi y Benjamin Stora (ed.), *La guerre d'Algérie*. París, Pluriel, 2010, p. 773.
39. Louis Aragon. *Le fou d'Elsa. Poème*. París, Gallimard, 1963.
40. Juan Goytisolo. "¡Quién te ha visto, y quién te ve!". *El País*, 18 de febrero de 1998. Juan Goytisolo. *España y sus ejidos*. Madrid, Muley-Rubio, 2003.
41. Carmen Sotomayor. *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*. Madrid, Fundamentos, 1990, p. 47.
42. Sotomayor, *op. cit.*, p. 8.
43. Juan Goytisolo. *Crónicas sarracinas*. Madrid, Alfaguara, 1989, p. 210.
44. Manuel Ruiz Lagos. "Makbara: Viaje errático al centro del universo-mundo. Mito y antitópico en un relato de Juan Goytisolo", *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n° 10, 1987, pp. 127-166, p. 165.
45. Goytisolo, *op.cit.*, 1989, p. 38.
46. Juan Goytisolo. *Makbara*. Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 203-204.
47. J.A. González Alcantud. *Ser mediterráneos. La génesis de la pluralidad cultural en la frontera líquida*. Granada, Al-Baraka, 2006.
48. Jean-Louis Andral, Bernardo Laniado-Romero y María Teresa Ocaña. *Los Picassos de Antibes*. Museo Picasso de Málaga, Museo Picasso de Barcelona y Museo Picasso de Antibes, 2006.
49. Juan Goytisolo, "Tánger, Burroughs y la 'beat generation'", *El País*, 5 de julio de 2014.