

# La odalisca en el laberinto patrimonial de Melilla

## The Odalisque in the heritage labyrinth of Melilla

Vicente Moga Romero

UNED Melilla – Director Archivo Ciudad Autónoma de Melilla

**Resumen** Es conocida la escasa apreciación mostrada por algunos historiadores que consideran los recursos de la oralidad faltos de metodología y carentes de fiabilidad en cuanto al grado de reconstrucción del pasado y, en consecuencia, falibles a la hora de afrontar con suficientes garantías los procesos de activación de la memoria. De hecho, en el universo académico, la historia oral suele ser considerada una técnica para la investigación, aunque se suele admitir que es relevante en las denominadas historias de vida, en especial en los trasuntos biográficos que, desde algunas perspectivas, caminan por los arcanos de la historiografía. Mi propia experiencia en este campo cuenta con el punto de partida de mi formación como historiador convencional, paulatinamente deconstruida para evolucionar hacia una metodología interdisciplinar conformada por la interacción con otras disciplinas sociales, como la literatura, la sociología, la antropología, la fotografía, etc., y los resortes de la memoria.

### Palabras clave:

Historia oral. Fuentes orales. Historia del Arte. Historias de vida. Memoria. Interdisciplinariedad. Patrimonio cultural.

**Summary** We know the little appreciation shown by some historians consider resources lacking oral methodology and lack of assurance as to the degree of reconstruction of the past and therefore fallible to tackling sufficient guarantees the activation processes memory. In fact, in the academic world, oral history is often seen as a technique for research, although it is generally accepted that it is relevant in so-called life stories, especially in the biographical transcripts that from some perspectives, walking on the roadside of historiography. My own experience in this field has the starting point of my training as a conventional historian, gradually deconstructed to evolve into an interdisciplinary methodology consists of social interaction with other disciplines, such as literature, sociology, anthropology, photography, etc., and memory springs.

### Keywords:

Oral history. Oral sources. History of Art. Stories of life. Memory. Interdisciplinarity. Cultural heritage.

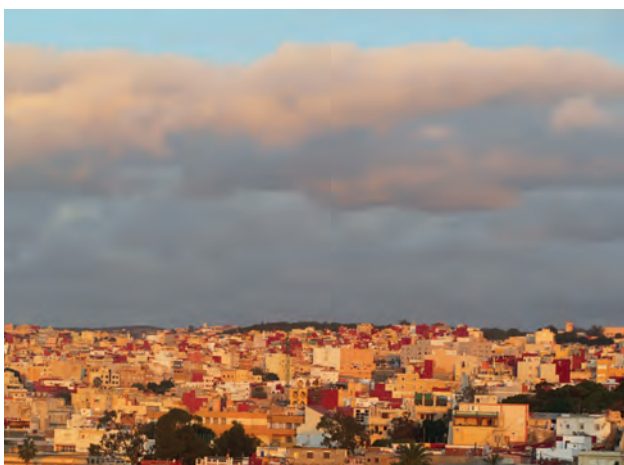
**En gran medida Melilla sigue siendo** hoy una historia secreta. Ciudad con texturas de arenisca, asperón y efluvios de sal, su formulación plástica tiene tres tracerías reconocibles:

- la fortaleza de Melilla la Vieja, conocida como «El Pueblo», anclada desde finales del siglo XV sobre un peñón calcáreo y estimado de especial protección como Conjunto Histórico-Artístico desde 1953<sup>1</sup>;
- el ensanche burgués que señala el paso del siglo XIX al XX, con su denominada (grosso modo) arquitectura modernista como marca de agua: «Melilla es modernista barrio a barrio<sup>2</sup>»;
- y el remedo de medina que puede intuirse en su barrio más periférico y fronterizo, la Cañada de Hidún, históri-

camente asimilado, desde 1893, a la macabra toponimia de la Cañada de la Muerte.

La primera traza –que en 1997, durante los fastos del quinto centenario de la conquista de Melilla intentó en vano rebautizarse como «ciudadela»– se autorretrata hoy con la oxidada coraza de un viejo arcabucero del Imperio español, que otea el horizonte con el mismo desasosiego que Dino Buzzati imprime a los soldados de la fortaleza Bastiani en su extraordinaria novela *El desierto de los tártaros*, publicada en 1940.

El segundo bosquejo traza apuntes rápidos de la impronta de hebreos con bonetes negros –diestros comerciantes políglotas llegados de Marruecos–, junto con estampas marciales de polícromos soldaditos de



(Figura 1) Amanecer en el barrio Reina Regente, Melilla, 2014. Foto del autor.

plomo del Ejército expedicionario, obreros teñidos de rojo mineral camino del puerto, y burgueses alabando el porte de las nuevas edificaciones.

La tercera instantánea lleva a los barrios periféricos, levantados con puntillistas pinceladas de ocres y azuletes en un caserío laberíntico apretado en torno a cubos encalados y erizados minarettes [1].

### El señuelo africano

A finales del siglo XIX, treinta y cuatro años después del inicio de la Guerra de Tetuán, Melilla irrumpe en la historia contemporánea a la sombra de las nuevas perspectivas coloniales, marcando el regreso testamentario de Isabel la Católica a la cuenca mediterránea. Lo hizo tras superar una secular fase letárgica, impulsada por las nuevas circunstancias a salir extramuros de su arrítmico corazón, bombeador de carcomidas piedras y desportillados bronce; a emprender nuevos itinerarios entre cañadas que serpenteaban, por sinuosos pasos de cabras, desde el final del llano aldeaño a los recintos amurallados hasta las mesetas fronterizas con el «campo moro», algunas de nombres tan significativos como Cabrerizas, tan geológicos como Horcas Coloradas, o tan esotéricos como Rostrogordo.

En este lapso, que rebasa en el cronómetro histórico algo más del primer tercio del siglo XX, surgió la nueva urbe y se redefinió su epicentro amurallado. La primera ha devenido en un señuelo africano de una arquitectura presente en la Europa de entreguerras, desde Barcelona a Viena. El segundo, sembrado de gabinetes de curiosidades, centros institucionales y –gracias a Dios, Alá y Yavé– de una población civil que es la que detenta su verdadero DNI y, con él, su excepcionalidad patrimonial.

### Una sísmica ciudad

A vista de cormorán, detrás de su caparazón museístico, Melilla se percibe también, quizás hoy más que nunca, como una ciudad cercada, alambrada por maléficos

tabúes que ciñen (con su diccionario apócrifo recorrido por corsés de acero corten, impermeabilizaciones fronterizas, garitas de vigilancia y mallas antitrepa) su verdadera ausencia: la de un decantado idealismo estético. De este modo, bajo la sombra de los ATR de Air Nostrum, se observa una sísmica ciudad, sometida a vaivenes telúricos que parecen impedir su acceso a una identidad convincente. Melilla parece lastrada por su ubicación geopolítica, por la incapacidad de sacarle partido a su excentricidad y por el pesado fardo de su historia reciente recorrida por espasmos periódicos y crestas de violencia y temor:

–las guerras coloniales, con sus conocidos «umbrales cronológicos<sup>3</sup>»: campaña de Margallo (1893-1894), sucesos del barranco del Lobo (1909), campaña del Kert (1911-1912), y Guerra del Rif (1921-1927) [2];

–la guerra de España (1936-1939), más conocida como guerra civil, todavía visible en el tejido urbano melillense, en algunas calles y en «monumentos» residuales de la era franquista, como el grupo escultórico conmemorativo de la victoria de los sublevados, emplazado en plena Avenida central de la ciudad<sup>4</sup>, y el dedicado al comandante de la Legión Francisco Franco<sup>5</sup>, que da la bienvenida a los asombrados pasajeros que desembarcan en el puerto melillense<sup>6</sup> [3] [4].

–la descolonización marroquí (1956-1961), con el repliegue moral, poblacional y económico sobre las dos ciudades españolas de Ceuta y Melilla;

–el abandono del Sáhara español (1975), un proceso descolonizador aún no cerrado;

–los conflictos sociales suscitados por la aplicación *tutti quanti* de la Ley de Extranjería (1985-1986), con la reclamación por el colectivo musulmán de Melilla de la nacionalidad española;

–y la agudización de las migraciones (subsaharianas, magrebíes, asiáticas, etc.) con los continuos «asaltos» a las vallas fronterizas producidos en especial durante el último decenio (2005-2014)<sup>7</sup>.



(Figura 2) El general Silvestre, Comandante General de Melilla, acompañado del coronel Gabriel de Morales y otros mandos militares, junto con autoridades de la región de Melilla, ca. 1921. Archivo General de Melilla.



(Figura 3) Escultura de Martín de Viales Gómez, regalo de la ciudad de Melilla a la Legión en el 93 aniversario de su fundación, 2013.

### En el avispero modernista

Más allá del avispero modernista, configurado en su ensanche como casi único espacio de culto en el templo de la cultura-turismo, la ciudad parece incapacitada para decantar nuevas perspectivas en su angosto cedaño, más allá de la búsqueda, casi a la desesperada, de un *best seller* económico que corte su dependencia del comercio atípico. Derruida la impronta de su arquitectura industrial –con el añejo cargadero de mineral de la Compañía Española de Minas del Rif (CEMR), actualmente desvalorizado como una vieja postal sin destinatario ni remitente<sup>8</sup> [5], al igual que la que podría haber sido considerada su estampa más localista (Puesto de Socorro, oficinas de la Granja Agrícola y de la Compañía Telefónica, Estación del Hipódromo de la CEMR...), minusvalorada la creatividad de sus ingenieros militares (el infravalorado Emilio Alzugaray, el olvidado José de la Gándara, el desconocido Job Placencia...), se acoge al mito unidireccional de Enrique Nieto, un hagiografiado arquitecto catalán<sup>9</sup>, hijo de las migraciones de inicios del siglo XX, incluido desde hace unos pocos decenios en el imaginario melillense.

### El revival arquitectónico

En una ciudad tan bien guardada –como bien la definió el arquitecto Javier Vellés<sup>10</sup>–, tan bien cercada, la impronta urbanística debería ser ante todo la alegoría de una mirada al cielo, de un guiño al mar, la red que recogiera todos los ecos de sus minaretes, campanas, samars y shofars. Pero no sucede así y, desde el mirador



(Figura 4) Estado actual del «Monumento a los héroes de España», inaugurado en 1941.

de sus destartalados bastiones, la imagen que se muestra describe una inexistente arquitectura de la diversidad.

Melilla sigue anclada a los halos de un pasado con demasiada frecuencia desvirtuado, como encarnan algunos edificios de envergadura, caso de uno de sus mejores ejemplos arquitectónicos art déco, el cine Monumental [6]. Pese a ello, la Wikipedia sostiene que «El patrimonio arquitectónico de Melilla está considerado, junto con el de Barcelona y por encima del de Madrid y Valencia, como uno de los mejores exponentes del estilo modernista español de principios del siglo XX». La página web dedicada a difundir la Ruta Modernista en Melilla, indica, bajo el sugerente neón de



(Figura 5) El buque escuela de la Armada española, Juan Sebastián Elcano, atracado en el cargadero de mineral de la CEMR, Melilla, 2014. Foto del autor.



«La revolución cosmopolita de Melilla», que «Melilla es la segunda ciudad de España con mayor número de edificios modernistas y “art decó”, sólo por detrás de Barcelona. Precisamente desde allí trajo esta corriente estética el arquitecto Enrique Nieto a principios del siglo XX. Esta ruta nos descubre los monumentos y edificios modernistas más relevantes de la ciudad». Esta realidad, bien recogida en publicaciones recientes<sup>11</sup>, parece legitimar el revival arquitectónico, que traslada sin rubor a muchos edificios de nueva planta del siglo XXI una anacrónica estampa modernista de cartón piedra, que responde a un atrezo extemporáneo y nada innovador en el que las arquitecturas rupturistas o, cuando menos, de vanguardia, están ausentes. Es quizás el resultado de una ensoñación a contracorriente de la realidad y el futuro, o del fracaso previo de los intentos rupturistas, casos del Hotel Ánfora (Enrique Burkhalter Anel, 1975), o la Torres del V Centenario (Espinet y Ubach, 1996) [7].

Es lo contrario de lo que sucede en Ceuta, donde sí se aprecia la irrupción de nuevos materiales e idearios en su arquitectura más reciente, en la que descuellan edificios culturales como la Biblioteca Pública del Estado (Estudio de Arquitectura Paredes Pedrosa Arquitectos, 2013). La comparación entre el velero de hormigón blanco de la Biblioteca Pública de Ceuta y el adosado portuario de la de Melilla (Cervantes Martínez Brocca y Juan Armindo Hernández Montero, 1991) entronca con el relato metafórico de la realidad socio-cultural y económica de ambas ciudades.



(Figura 6) El Teatro Monumental, uno de los mejores ejemplos del art déco en Melilla, inaugurado en 1931, actualmente remodelado como edificio de locales y oficinas. Archivo General de Melilla.



(Figura 7) Amanecer en las torres V Centenario, Melilla, 2014. Foto del autor.

### The Village

Una ciudad no es más que un bosque humano, *la Forêt Humaine* del artista ruso Ossip Zadkine, o *La mentira desnuda*, de Modigliani. En el caso de Melilla, ese bosque se parece al filmado en 2004 por M. Night Shyamalan en su película *The Village*. La cohesión social de un enclave perdido en los bosques de Pennsylvania se fundamenta en el temor a unos extraños seres que acechan invisibles desde la frontera de la población. Entre otros tabúes, debe evitarse el color rojo que atrae a estos seres.

En Melilla el rojo es también un color ideológico que apenas se tolera; son otros los colores primarios que predominan: el azul purísima del cielo y de su bandera, velado por los quiebras que ofrecen el amanecer y el climaterio; el ocre-amarillo de sus muros naturales, como el que escolta la carretera de bajada a Aguadú [8], con sus apretadas terrazas de areniscas; el verde piélagos del Mediterráneo, salpimentado de espumas, olas albinas y pateras... Esta es parte de la paleta cromática que define la atmósfera de una ciudad marcada por sus ausencias: la de una población cosmopolita; la de una praxis de la diversidad antropológica, sin embargo latente; la del rechazo de la cultura de la imagen espejular del otro como reflejo de una identidad plural compartida; etc.

### El palomar y el árbol

En París (rue d'Assas, Montparnasse) hay un museo poco conocido dedicado al pintor ruso Ossip Zadkine (1890-1967), instalado en lo que fue su *atelier*. Es un espacio de culto para los amantes de sus esculturas que a mí me recuerdan algunos trabajos de Julio González. J. F. Ivars ha escrito sobre este lugar de descubrimiento renovador y ha recogido la confesión de Zadkine a un amigo «Ven a mi locura de Assas y comprenderás cómo un palomar y un árbol pueden cambiar la vida de un hom-



(Figura 8) Terrazas de arenisca en la carretera a Aguadú, diseñada por el ingeniero Job Placencia Valero, Melilla, 2014. Foto del autor.

bre»<sup>12</sup>. En Melilla necesitamos con urgencia ese palomar y ese árbol [9].

### Una red de recuerdos

Line Amselem (París, 1966), autora de *Pequeñas historias de la calle Saint-Nicolas*<sup>13</sup>, hija de judeo-españoles de Marruecos emigrados a Francia, escritora que creció hablando un castellano tan antiguo como las raíces judías de Sefarad, afirma que «Una persona sólo es una red de recuerdos que se descompone al morir»<sup>14</sup>. Una red cuya urdimbre debe entretrejerse en la malla del patrimonio que pertenece a todos.

### Una enmarañada red

En el sostenimiento de la empresa patrimonial, cabe interrogarse acerca de cómo influyen las prácticas socioeconómicas, los paradigmas culturales o las vertientes ideológicas, en la toma de decisiones sobre su valoración. La reescritura del patrimonio, la reactualización de sus valores, forma parte de una tupida red de condicionamientos que, a menudo, limitan la lectura formal del espacio urbano. Como en una enmarañada red, en los llamados centros históricos se superponen haces de cables que vehiculan los retos urbanísticos, históricos, artísticos, sociológicos, etc., que, a empujones, van definiendo el horizonte ciudadano, la trama del papiro en el que se escribe y se reescribe, como en un infinito palimpsesto, el devenir de sus habitantes.



(Figura 9) Graffiti de una paloma en la fuente de la Plaza de San Agustí Vell, Barcelona, 2014. Foto del autor.

Y surgen los interrogantes: ¿cuáles son las herramientas claves del patrimonio? ¿Cuál el maletín imprescindible del *curator* de ese inmenso escenario de sociabilidad que llamamos ciudad? ¿En una ciudad de frontera, dónde se sitúa la raya entre los tópicos y la(s) realidad(es)? ¿Cómo acabar con las concertinas reales y virtuales?

### La fotogenia patrimonial

Oscilando como un diapasón mudo entre la valoración y el reconocimiento, resulta complejo abordar los retos del siglo XXI: las migraciones, la diversidad (religiosa, lingüística, cultural...); la redefinición del papel del artista, del arquitecto, del urbanista; el impacto de la era digital; el hallazgo de nuevos instrumentos y recursos didácticos, de novedosas estrategias que esponjen y regeneren el tejido patrimonial, que permitan hallar respuestas al desafío economicista del neoconservadurismo. De fondo, como casi siempre, nuevas interrogantes: ¿Existe el concepto de inteligencia patrimonial? ¿Cómo influye el discurso patrimonial en la apreciación de un modelo de sostenibilidad de la ciudad del siglo XXI, acotada por la innovación, y qué pautas marcan su gestión y planificación? ¿Qué aportan las renovadas perspectivas de la ecología patrimonial al conflicto entre las viejas y las nuevas identidades? ¿Qué modelos imitar? ¿Existen modelos?



### Acotaciones personales sobre patrimonio y oralidad

Las conocidas reflexiones en cuanto a la relación sujeto–historiador versus sujeto–histórico, aparecen lastradas, desde la óptica tradicional, por la cuestión de la subjetividad, y están sólidamente enraizadas en la base de la negativa apreciación que convierte a la historia oral en heterodoxia académica. No obstante, esta estigmatización tiene lecturas ideológicas subyacentes, dado que la historia tradicional se decanta por servirse casi exclusivamente de los documentos emanados, en mayor o menor medida, de los centros del poder, es decir, de las fuentes documentales generadas, conservadas y difundidas por las elites económicas, políticas, religiosas, culturales, etc., dejando de lado el relato de la cotidianidad, afín a las vivencias de los segmentos sociales no privilegiados, que, durante generaciones, no sólo han carecido de un relato propio, elaborado y codificado, sino que incluso han sufrido la reapropiación de su discurso y su descontextualización histórica.

Como otras disciplinas de las ciencias sociales, la historia ha jugado desde los primeros decenios del siglo XX con la cuestión de la subjetividad, escorándose hacia paradigmas de nuevo cuño que sobrevuelan esa pretendida ausencia de objetividad que parece caracterizar las fuentes orales. A este propósito el término subjetividad, como se plantea en el desarrollo de las técnicas etnográficas, por ejemplo, supone otra huida hacia adelante para no considerar per se validables los recursos de la oralidad histórica. Por otra parte, esta percepción pesa también sobre la interacción en el discurso historiográfico de los recursos literarios, considerados «testimonios», a pesar de que muchos de ellos están escritos en primera persona de forma coetánea a los hechos descritos y redactados sobre el terreno de los acontecimientos que recrean. A este propósito cabe plantear interrogantes acerca de cómo se codifican y transmiten los hechos del pasado, cómo se transfunden al imaginario de forma más fidedigna los acontecimientos o cómo se recrean atmósferas de periodos lejanos, que permitan una mejor aproximación a la realidad histórica contemplada.

### Prospectivas historiográficas

El historiador ante el reto del uso de las fuentes orales puede plantearse distintas perspectivas, aunque aludo sólo, de forma esquemática, a dos muy generales: –la primera atiende a la implicación de estas fuentes –no siempre consideradas documentales en un sentido primario, es decir suficientemente documentadas y/o contrastadas–, en el discurso argumental histórico tradicional que, bajo el halo erudito, implica que el lector se vea obligado a bajar continuamente la vista hasta el corpus archivístico que generan las notas a pie de página; –la segunda perspectiva es una interrogante que adopta una magnitud más epistemológica, en cuanto al sig-



(Figura 10) Primer colegio del autor en Uixan, en 1958, con la señorita Loli como maestra. Fotografía de Juan Carlos Martínez.

nificado del proceso de institucionalización de la utilización de fuentes testimoniales tan explícitamente subjetivas y que, al contrario, que sucede con las tipográficas o icónicas, están sometidas continuamente a la erosión del tiempo, a los juegos distorsionadores del recuerdo, a los flujos de la evocación y a los sinuosos laberintos de la memoria.

El enfoque interdisciplinar hace, sin embargo, imprescindible, el recurso a la oralidad, y en este aspecto dejo atrás el bagaje teorista –homenajeando de paso, por alusiones, los paradigmas sociológicos de Pierre Bourdieu– para adentrarme en mi propia experiencia como investigador social. Lo hago con un ejemplo que tiene además implicaciones personales. Mi infancia transcurrió en un espacio y un tiempo atípicos. El primero tiene su foco en Uixan, un poblado minero situado en la región de Guelaya (Rif oriental), constituido desde los primeros decenios del siglo XX en el epicentro de las explotaciones de hierro de la CEMR. El tiempo es el del Protectorado de España en Marruecos, pues aunque nació en la fase final de esta etapa colonial, mi familia, tanto paterna como materna, estaba sobre el terreno desde la primera década de la pasada centuria<sup>15</sup>. Durante mis primeros años en este poblado minero –caracterizado como «privado», es decir perteneciente a la empresa minera CEMR y habitado exclusivamente por «europeos»– tuve acceso sólo a los relatos de la cotidianidad del entorno familiar, de los amigos, etc. Tampoco estuve ajeno a la «veracidad» de las fuentes documentales que, en mi caso, prácticamente se limitaba a la lectura esporádica de algunos documentos del trabajo de mi padre, donde constaba la profesión de electricista, su «pertenencia» a la CEMR y residencia en Uixan.

Desde los seis años estudié en el colegio que la CEMR había edificado en Uixan después de la independencia de Marruecos [10]. Durante el tiempo que asistí a este centro, hasta mi ingreso cuatro años más tarde en el desaparecido Instituto Hispano-Marroquí de Melilla, jamás escuché nada relativo al espacio geográfico o el

tiempo histórico en el que nos encontrábamos. La desvaloración del patrimonio cultural del entorno era total, por desconocimiento, por indiferencia, o por intereses coloniales. Aunque en las clases había alumnos rifeños, nunca supimos lo que significaba Uixan<sup>16</sup>, ni qué era una cabila, ni mucho menos tuvimos una noción de lo que era el Rif. Tan solo hubo una iniciativa (abortada enseguida) de enseñar árabe en las aulas que apenas duró un par de semanas.

Sin embargo, la oralidad se presentaba a veces como una bola de demolición que echaba por tierra todo el aparato oficialista que emanaba de la CEMR. Uixan era un poblado tan jerarquizado como las actividades mineras, en donde el espacio estaba compartimentado claramente para diferenciar y separar a los directivos de los mandos medios y de los obreros y, dentro de estos, a los españoles de los «indígenas». Los espacios habitados, todos situados en la cota de 300 metros, estaban trazados como compartimentos estancos: los chalés de los ingenieros, el poblado minero, la Cooperativa, la escuela, la iglesia, las oficinas (fuerte del Carmen), el Club, el «botiquín», la casa de la Dirección (fuerte san Jerónimo), y la mina, que era como se denominaba a los cotos mineros y a las infraestructuras dedicadas a su explotación (talleres, central eléctrica, garajes, plantas de tratamiento del mineral, hornos, polvorín, planos inclinados...). Esta correlación se espaciaba en las distintas áreas residenciales del poblado y se trasladaba a las oficinas y dependencias de la mina. En la cúspide del sistema, el ingeniero jefe de la CEMR representaba de facto todos los poderes, pues juzgaba, legislaba y ejecutaba sin cortapisa alguna.

No había cementerio, pues los entierros se llevaban a cabo en el camposanto católico de Nador, de cuya franciscana iglesia dependía la de San José de la Montaña de Uixan. Del otro lado del poblado de Uixan, estaban los aduares rifeños. Entre los más cercanos, Sidi Bu Sbar y Jemis de Beni Bu Ifrur, con sus albos morabos [11], sus mágicos cementerios aledaños y sus viviendas enca-



(Figura 11) Morabo de Sidi Lahcen en la cabila de Bugafar, 2014. Foto del autor.

ladas contra el mal de ojo, rodeadas de pequeñas huertas y escoltadas por moreras, higueras, granadas y membrillos.

La pequeña venganza de la oralidad quedaba constreñida a los espacios íntimos de las casas de los trabajadores o a las reuniones familiares. En ellas, cuando era un niño, aprendí que para muchos obreros de la empresa minera, las siglas de la CEMR tenían una interpretación diferente a la oficial. Recuerdo perfectamente como con mis amigos, sentados junto al letrado que indicaba la subida a la mina, deletreábamos «Compañía Estafadora Miserable y Roñosa»<sup>17</sup>. ¿En qué documento de la CEMR podría encontrarse este verso blanco tan incisivo con su modo productivo y la explotación intensiva tanto de los trabajadores como de las minas? ¿Tal vez en algún informe de alguno de los numerosos «chivatos» que poblaban las minas, quizás en un comentario jocoso de alguna memoria remitida al Consejo de Administración?

### La piel del asfalto

No es descabellado pensar que en el interior del ser humano conviven dos tendencias radicalmente enfrentadas. Crear y destruir se manifiestan en un plano común, y, como en las balanzas representadas en el faraónico *Libro de los Muertos*, ambas luchan por imponerse, a pesar de ser conscientes de su condición de paradigmas indisociables del mismo ciclo vital.

En plena efervescencia de mayo del 68, mientras unos grupos arrancaban adoquines de las calles para lanzarlos a la policía, otros escribían panfletos y grafitis, auspiciando que bajo el pavés estaba sepultada la playa. Como si se tratara de una escena trasplantada desde un cuadro surrealista de Magritte a las calles del viejo París, algunos revolucionarios utópicos parecían plantear que al levantar, *quartier par quartier, rue par rue, le bouclier*, la piel de asfalto y hormigón, brotaría en la ciudad de la luz la increíble postal de un tsunami libertario. En el 68 las calles no sólo fueron tomadas por los revolucionarios. También una pléyade de «recolectores» anegó las arterias urbanas para recoger la cosecha creativa que acompañaba ese original apareamiento de revolución y arte. Recuerdo haber leído con fascinación cómo los bibliotecarios y archiveros franceses recorrían los itinerarios de la agitación para hacer acopio de sus manifestaciones creativas. Casi veinte años más tarde, puede vivir uno de esos momentos que señalan un horizonte de inflexión con los acontecimientos «sobrevinidos» en Melilla, en los años 1985-1986, a raíz del intento de imposición en la ciudad de la recién aprobada Ley de Extranjería, a iniciativa del entonces gobernante PSOE de Felipe González.

Aunque ambas experiencias –la parisina y la melillense– son muy diferentes, sin embargo en los aspec-





(Figura 12) Tras las obras de «deconstrucción» de la plaza de las Glorias, se perfilan el Museo del Diseño (conocido como «la grapadora») y la Torre Agbar, Barcelona, 2014. Foto del autor.

tos sociológicos, culturales e ideológicos, comparten ese extraño y dinámico bagaje de creatividad patrimonial que acompaña algunos seísmos sociales.

Recuerdo –eran mis inicios como archivero-bibliotecario del Ayuntamiento de Melilla– cómo, emulando el ejemplo de los documentalistas galos, recorría las calles de la geografía en conflicto para recolectar octavillas, pasquines, carteles, etc., pegados en contenedores de basura o en las paredes, arrojados por los suelos, o repartidos mano en mano. El material recogido, junto con los recortes y dosieres de prensa (sobre todo local, pero también nacional e internacional), conformó una serie llamada «Miscelánea» que, completada a lo largo de los años, ofrece hoy una muestra tipográfica de aquel periodo intenso, lleno de desconciertos y contradicciones, que ha condicionado la historia contemporánea de Melilla y, en gran medida, el replanteamiento de las relaciones hispano-marroquíes.

Estas reflexiones brotan significativamente cuando especulo acerca del sentido –y el sentimiento– patrimonial. En mi caso es un discurso interiorizado como *flâneur* melillense en el que se entrelazan atávicas pinceladas stendhalianas y resonancias del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, con futuristas paletas del imaginario posmoderno, desde las arquitecturas del



(Figura 13) Atardecer reflejado en el lateral del mercado de Els Encants, el Museo del Diseño y la Torre Agbar, Barcelona, 2014. Foto del autor.

deconstructivismo –como el Museo Guggenheim de Bilbao (Frank O. Gehry, 1997)– a la barcelonesa Torre Agbar (Jean Nouvel, 2005), mascarón de proa del distrito tecnológico de Barcelona, conocido como 22@.

En ambos casos, estas arquitecturas conviven con otras enraizadas en el imaginario cultural de los habitantes urbanos. En el ejemplo catalán, la Torre Agbar (acrónimo de Aguas de Barcelona, en proceso de reconversión en hotel de lujo), comparte *skyline* con el Museu del Disseny (Disseny Hub Barcelona, 2013, MBM Arquitectes, estudio integrado por Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay, Oriol Capdevila, y Francesc Gual), pero deja adivinar, a escasos kilómetros de la renovada Plaza de les Glòries Catalanes, los pináculos del inacabado templo expiatorio de la Sagrada Família (Antoni Gaudí, 1883), que, a su vez, encuentra un dis-



(Figura 14) Fragmento del tejado del nuevo mercado de Els Encants, Barcelona, 2014. Foto del autor. (Figura 15) El paseo de Gaudí que comunica el templo de la Sagrada Família con el hospital de la Santa Creu y San Pau (al fondo de la fotografía), Barcelona, 2014. Foto del autor. (Figura 16) Vista de Barcelona desde el Tibidabo, con la Sagrada Família, la Torre Agbar, el Museo del Diseño y el distrito 22@. Foto del autor.





(Figura 17) Escultura de madera en el atrio central de acceso al Auditori de Barcelona (María Helguera, 2011. Taller de Escultura Esperanza Casas). Foto del autor.

curso equilibrador en el remozado *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* (Lluís Domènech i Montaner, 1902). Esta convivencia arquitectónica traza así un inaudito itinerario que ofrece al viajero continuas percepciones rupturistas del tejido urbano [12] [13] [14] [15] [16].

### La ciudad de las cúpulas

Melilla ha carecido de un grupo artístico que provocara una mutación estética. En estos días, recorridos por la muerte del pintor Dámaso Ruano (Tetuán, 1938 – Málaga, 2014), cuando se recuerda su impronta en el Colectivo Palma<sup>19</sup> y la importancia de este movimiento en el renacer estético malagueño, se añoran las ausencias de esa plasticidad creativa que renueva las ciudades desde dentro.

Quizás en Melilla falte este Caballo de Troya artístico, [17] o quizás es que sólo sus guerreros están dispersos. Entre éstos quiero mencionar a dos pintores dotados de una profunda capacidad para transformar los sentimientos en texturas: Cosme Ibáñez Noguero y Carlos Baeza Torres. El primero dio a conocer en 2012 su serie «Lugares, jardines, palacios y laberintos», continuación ampliada y depurada de sus reconocidas «Arquitecturas del laberinto» (1995), en la que «propone al espectador una reflexión en torno al significado de los lugares que habitamos colectivamente, naturalezas construidas a modo de jardines, hoteles, palacios, catedrales, lugares y laberintos creados por y para el hombre, donde el gran ausente resulta ser el propio individuo».

El segundo presenta su obra en un *blog* que el artista plástico denomina «La ciudad de las cúpulas». De sus trabajos elijo el titulado *Odalisca* (lápiz sobre papel, 1993), de la que su autor escribe en 2013 [18]: «Esta composición en la que aparece una figura femenina desnuda, tan solo ataviada con un turbante, contemplando el horizonte y rodeada de libros, prefigura la que más tarde se convertirá en una de mis obras preferidas: *Lectura en el Hammán*. Planteada como un homenaje a la lectura, se trata de una de mis primeras obras post-universitarias. En ella todavía no he logrado deshacerme de las influencias del realismo mágico tan en boga en aquella época. Está llena de pequeños “defectos”, los cuáles hoy estaría dispuesto a corregir, pero mantiene todavía esa vehemencia en la representación de la voluptuosidad y el halo romántico de mis primeras obras».

### Epílogo

En estos días de poniente veraniego paladeo el catálogo que Jordi A. Carbonell dedica a Josep Tapiró, a propósito de la exposición sobre este extraordinario acuarelista expuesta en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)<sup>20</sup>. Me quedo con el color nacarado de las conchas que rematan los tocados de los gnawas que el artista de Reus pintó en su casa-estudio de «la pequeña Constantinopla». Para ver algunas de estos cuadros hay que viajar a museos orientalistas como el de Doha (Qatar), algo indicativo del desplazamiento de los nuevos centros de arte en un periplo paralelo al *take off* de los nuevos cetros del poder económico. ¿Será pronto Doha la nueva París-York artística del siglo XXI?

De otro lado, termino de leer la última novela publicada de José Antonio Garriga Vela<sup>21</sup>. En ella, uno de sus personajes cumple el gran deseo de su vida: viajar a Nueva York. La última noche de su estancia en esta ciudad, cena con su familia en el *Windows on the World*, en la planta 107 de la torre norte, a 400 metros de altura.



(Figura 18) *Odalisca*, obra del año 1993 del artista melillense Carlos Baeza Torres. Colección particular.

José Antonio Garriga escribe: «La imagen de nuestros cuerpos suspendidos en el vacío de un edificio que ya no existe».

Mi memoria también queda suspendida veintitantos años atrás, cuando deambulaba por el World Trade Center. Soy consciente de estar suspendido sobre el

vaho de un sonido que ya no se escucha, pero que traspasa el tiempo, como en *El grito* de Edvard Munch. Me digo que cada día es un memorial de ausencias, que cada amanecer es un aullido silente de los ecos del pasado. Esto me digo mientras camino de la mano de la primera luz de la mañana. □

- 1) La legislación protectora patrimonial sobre Melilla ha seguido una pauta espacial centrífuga: primero afectó a Melilla la Vieja (agosto de 1953), luego al ensanche modernista (enero de 1987) y finalmente a los fuertes exteriores declarados Bienes de Interés Cultural (1990-2014).. Este proceso, se intenta actualmente rentabilizar para la obtención de la categorización de Ciudad Patrimonio de la Humanidad. Véase Tejedor Mata, Luciano, «Patrimonio de la Humanidad a través del compromiso y esfuerzo», *El Faro de Melilla*, 6 de julio de 2014.
- 2) Urban beat *Melilla. Anuario cultural, gastronómico y lifestyle de Melilla y Riff*, Melilla, Jaume Amills, 2013, p. 20.
- 3) BLANCO VÁZQUEZ, Luis; SIERRA PIEDRA, Gerardo, «La huella militar en el sector oriental del Protectorado Español de Marruecos (1912- 1956). Fortificaciones, acuartelamientos y posiciones en el Rif», Anejos de *Nailos. Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* (Oviedo), 1, 2014, p. 18-41.
- 4) Oficialmente denominado «Monumento a los héroes de España», firmado por el escultor Vicente Maeso Cayuela (bronce) y el arquitecto Enrique Nieto y Nieto (sillería), fue inaugurado en 1941 en el espacio del destruido kiosco La Peña. Véase: *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2009.
- 5) La escultura denominada «Melilla al comandante Francisco Franco Bahamonde» (Enrique Novo Álvarez, 1977) fue realizada por acuerdo del pleno del Ayuntamiento de Melilla, que en abril de 1977 «convocó un concurso de carácter nacional, para erigir un monumento “al Generalísimo Franco”». Véase: *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla...*
- 6) La última escultura inaugurada en la ciudad (Luis Martín de Vidales, 2013) representa a un legionario saltando sobre un parapeto de sacos terreros cargando a la bayoneta. Ubicada en el Parque Hernández, donde antes de la última remodelación de éste se encontraba una pista de patines, parece encarnar la prolongación del legionario del monumento a la victoria franquista en la guerra civil, proporcionando una nueva vuelta de tuerca a una «estética agresiva y guerrera». Delgado, Enrique, «Un monumento inapropiado», *Melilla Hoy*, 30 de septiembre de 2013.
- 7) Desde finales de los años ochenta, los medios de comunicación aluden a la «valla de Melilla» -como en Gibraltar a la «verja»- para señalar una doble alambrada metálica, separada por un foso, que recorre su perímetro fronterizo terrestre, e intenta impedir el paso a Melilla de las personas «indocumentadas». La instalación de esta valla, que llegó a contar con una tercera, a modo de «sirga tridimensional» obedece a un proyecto de «impermeabilización» fronteriza que, hasta el momento, y pese a las continuas y costosas medidas para implementar su eficacia, no ha conseguido sellar la dinámica migratoria procedente del cercano Marruecos. Un cálculo reciente estima en 37,6 millones de euros el coste de la valla en los últimos diez años. COSTA, Tania, «La valla, “un peligro” vista desde Marruecos y un “muro de la vergüenza” desde España», *El Faro de Melilla*, 4 de julio de 2014. Véase también: RUBIO LLORENTE, Francisco, «La valla de Melilla», *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de marzo de 2014.
- 8) Véase: MOGA ROMERO, Vicente; BRAVO NIETO, Antonio, «Diseño de arqueología industrial en el binomio arquitectura – ciudad: Melilla», en: *Arquitectura y ciudad: seminario celebrado en Melilla los días 13 y 14 de diciembre de 1989*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1992, p. 147-161; ESPINET, Miguel, «El eje del cargadero. Ciudad Autónoma de Melilla», en: *Patrimonio industrial. El cable inglés de Almería*, Almería, Diputación. Instituto de Estudios Almerienses, 2001, p. 71-81; MOGA ROMERO, Vicente, *Un siglo de hierro en las minas del Rif. Crónica social y económica, 1907-1985*, Melilla, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma; UNED, 2010.
- 9) «La presencia de D. Enrique Nieto en Melilla, a mediados de mayo de 1909, debe considerarse como el inicio de uno de los acontecimientos más significativos que va a vivir la ciudad, en su edad contemporánea, al concentrarse en la figura del arquitecto los parámetros reconocedores de la confección estilística de nuestra urbe... Su nombramiento como arquitecto municipal (1931) es el punto y aparte, un deseo perseguido desde antaño y la consolidación de una postura penitente y constante ante las adversidades que circundan su sueño. Es la entrega oficial del cetro, y el cimbrar de una idea de ciudad...», GALLEGU ARANDA, Salvador, *Enrique Nieto: un paso por su arquitectura*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2010, p. 23 y 31. El libro fue publicado con motivo de la conmemoración en 2010 del «Año Nieto» y completado, dos años después, por el DVD *Los sonidos de la arquitectura. Mosaico sonoro sobre Enrique Nieto. Un paseo por su arquitectura*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2012.
- 10) VELLÉS, Javier, *Melilla la bien guardada. Notas y dibujos para la restauración de sus murallas (1988-1997)*, Melilla, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma; UNED, 1997.
- 11) BRAVO NIETO, Antonio, *Modernismo y Art Déco en la arquitectura de Melilla*, Barcelona; Melilla, Bellaterra, UNED, 2008; BRAVO NIETO, Antonio (texto), BENDAHAN, Marcelo (fotografías), *Guía del modernismo en Melilla – Guide to Art Nouveau in Melilla*, Amsterdam: Maestro Books, 2008; TELLO GIL, Antonio, *Érase una vez. La Melilla modernista. Cuando Melilla La Vieja crece* (comic), Melilla: Patronato de Turismo, 2010.
- 12) IVARS, J. F., «A través del espejo. Un museo secreto», *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de mayo de 2014, p. 58.
- 13) Zaragoza, Xordica, 2012 (1ª. ed. francesa, 2006).
- 14) Entrevista de Pedro Vallín en *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de agosto de 2012.
- 15) «Como terminación de los cultos que durante el mes de mayo se han dedicado a la Virgen en la capilla de las minas del monte Uixan, el jueves último se ha celebrado una comunión general de los niños que asisten a las escuelas de dicho lugar... A hora conveniente los niños de ambos sexos con varios miembros de sus familias se reunieron en un ameno de las fragosidades del monte Uixan, con objeto de disfrutar de sabrosa paella aderezada por don Vicente Moga, simpático conserje de San Jerónimo, figurando entre los comensales el Padre Rosende, y los Sres. Echevarría, Garbero y Dobladez, este último alma y vida de los cultos referidos...». «Del Uixan», *El Telegrama de Rif* (Melilla), 2 de junio de 1917.
- 16) El nombre del poblado está tomado de la montaña aledaña, *adrar Uixan*, que en la lengua amazige puede significar tanto la montaña de los chacales como la montaña de los lobos.
- 17) Los sueldos base de los obreros de la CEMR eran muy bajos, de modo que para llegar a fin de mes había que hacer horas extraordinarias, que en Uixan se llamaban «contratas». De esta manera, los trabajadores estaban siempre bajo esta espada de Damocles, sujetos al capricho de los mandos que utilizaban este instrumento para doblegar cualquier reivindicación.
- 18) Entre las numerosas obras especializadas sobre Barcelona, véase MONTANER, Josep María, *Barcelona. Ciudad y arquitectura*, Colonia, Taschen, 1997.
- 19) Surgido en 1978 e integrado, además de por Dámaso Ruano, por Jorge Lindell, Manuel Barbadillo, Enrique Brinkman, Stefan von Reisz, Pepa Caballero...
- 20) *Josep Tapiró. Pintor de Tánger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Universitat Rovira i Virgili, 2014.
- 21) GARRIGA VELA, José Antonio, *El cuarto de las estrellas*, Madrid, Siruela, 2014.