



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

L'espai com a paradigma

Historiografia i poètica dels espais

Joan Muñoz González



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

FACULTAT DE FILOLOGIA I COMUNICACIÓ

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA HISPÀNICA, TEORIA DE LA LITERATURA I COMUNICACIÓ

Programa de doctorat: Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Línia de recerca: Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

L'ESPAI COM A PARADIGMA

HISTORIOGRAFIA I POÈTICA DELS ESPAIS

TESI DOCTORAL

JOAN MUÑOZ GONZÁLEZ

Director: Dr. ÀLEX MATAS PONS

Tutor: Dr. ROBERT CANER LIESE

GENER DE 2022

AGRAÏMENTS

A l'Àlex Matas, de qui he après tant, per la seva generositat i lucidesa.

Als amics que, d'una manera o altra, han fet possible que aquesta tesi hagi tirat endavant, i als quals agraeixo els ànims i el suport.

A la Laura de la Villa, a la Carla Estevan i al Nicolas Dobson, per la seva ajuda inestimable. Al Xavi López, per tants i tants llibres.

A la meva família, pel seu recolzament incondicional. Especialment a la meva mare, que ha viscut tot el procés d'elaboració de la tesi de ben a prop. A l'Ane, que sempre ha estat al meu costat aportant paciència i serenor. I a l'Aran, que s'ha unit a la recta final posant alegria i fent-me tocar de peus a terra.

RESUM

Durant la modernitat, la noció de progrés va jugar un paper primordial en la conceptualització de la idea d'història i la seva conseqüent ordenació lineal del relat. No obstant això, amb l'experiència d'un segle XX convuls els esquemes conceptuals regits pel model teleològic van començar a esquarterar-se i la relació entre passat, present i futur es va posar en dubte. Partint de la crisi del paradigma de la temporalitat de la disciplina històrica i tenint en compte les exigències del món actual, es planteja una reflexió sobre les condicions de possibilitat d'un temps històric no hegemònic on la presència dels espais adopten un paper destacat. D'una banda, des d'una perspectiva interdisciplinària, s'examinen les principals aportacions efectuades sobre la crítica de la idea de progrés, el sorgiment d'un nou règim temporal i l'auge del pensament espacial. D'altra banda, es proposa una anàlisi teòrica i poètica de tres nocions espacials —la frontera, l'heterotopia i el passatge— amb la finalitat de revisar els límits i els fonaments que permeten pensar la representació de la narració històrica.

Paraules clau: historiografia, teoria de la història, temps, espai, frontera, heterotopia, passatge, poètica.

ABSTRACT

Throughout modernity the notion of progress has played a fundamental role in the conceptualization of history and the linear narrative form conforming to this. However, following the convulsions of the 20th century, the conceptual schemes mainly represented by teleological models began to break apart and the relation between past, present and future was put into question. With the crisis of the temporality paradigm as a starting point, and taking into account the demands of the contemporary world, this thesis reflects on the possibility of a non-hegemonic historical time, where space plays a key role. On

the one hand, it adopts an interdisciplinary perspective to analyse the main contributions to the critique of progress, the emergence of a new temporal regime and the rise of spatial thinking. On the other hand, it posits a theoretical and poetic analysis of three notions of space —border, heterotopia and arcade— with the aim of reviewing the limits and foundations that allow us to assess representations of the historical narrative.

Keywords: historiography, historical theory, time, space, border, heterotopia, arcade, poetics

ÍNDEX

PART I. MARC TEÒRIC	11
INTRODUCCIÓ	13
«Des espaces autres»	13
Objectius	17
Metodologia	18
1. CRÍTICA I CRISI DEL TEMPS HISTÒRIC MODERN	21
Pensar la història	21
Crisi de la idea de progrés	28
Crítica de la sospita. Marx, Nietzsche i Freud	35
Simptomatologia d'un nou temps històric	48
2. L'ESPAI COM A PARADIGMA	57
Txernòbil: metàfora i ruptura	57
Pensar l'espai al llarg del temps. Aristòtil, Newton i Einstein	61
El <i>gir espacial</i>	69
Espai i història. Cap a una representació historiogràfica de l'espai	77
PART II. ESPAIS PER PENSAR LA HISTÒRIA	89
3. FRONTERA	91
La polisèmia de la frontera	91
Les fractures i els ponts del món d'ahir. Zweig i Andrić	96
Les fronteres de l'espera. El desert, la plana i el mar de Buzzati, Gracq i Coetzee	104

El llindar de les fronteres globals. Anzaldúa i Serés.....	114
4. HETEROTOPIA	127
Genealogia d'una noció heteròclita. Entre Borges i Foucault.....	127
Heterotopies del poder disciplinari i l'ordenació social. De Foucault a Hetherington.....	139
Heterotopies del biopoder. Recepció, interpretació i crítica dels espais altres en l'era global.....	152
Heterotopies de l'alteritat i del món finit. Soja, Stavrides i Fornari.....	161
Paisatges, metàfores i narratives heterotòpiques. Ackerman, Delany, Borges, Anzaldúa i Devi....	174
5. PASSATGE	189
Ferro, vidre i disjecta membra	189
L'ull al·legòric del flâneur i l'art de la mirada urbana. Baudelaire, Poe i Hoffmann	200
L'estètica del muntatge. Breton, Aragon, Benjamin i Perec	213
Filosofia i poètica de la història	227
«A l'espai hi llegim el temps»	241
CONCLUSIONS.....	245
BIBLIOGRAFIA	255

Qui va construir Tebes, la ciutat de set portes?
Als llibres hi ha noms de reis.
Van arrossegar els reis els blocs de pedra?
I Babilònia, tantes vegades destruïda...
Qui la va reconstruir tantes vegades? En quines cases
de la daurada Lima vivien els constructors?
On anaven el vespre, allí on quedava llesta la muralla xinesa,
els paletes? La gran Roma
és plena d'arcs de triomf. Qui els va alçar? Sobre qui
van triomfar els Cèsars? Tenia la tan cantada Bizanci
només palaus per als qui l'habitaven? Fins i tot a la lle-
gendària Atlàntida,
la nit en què el mar la va engolir, aquells que s'ofegaven
cridaven els seus esclaus.

El jove Alexandre va conquerir l'Índia.
Ell tot sol?
Cèsar va colpir els gals.
No tenia almenys un cuiner al costat seu?
Felip d'Espanya va plorar quan es va perdre
la seva flota. No va plorar ningú més?
Frederic II va vèncer la Guerra dels Set Anys.
Qui més la va vèncer?

Cada pàgina, una victòria.
Qui en va coure el festí?
Cada deu anys, un gran home.
Qui va pagar les despeses?

Tantes històries.
Tantes preguntes.

Bertolt Brecht, «Preguntes d'un treballador que llegeix»
(Brecht, 1998: 20–21)

PART I. MARC TEÒRIC

INTRODUCCIÓ

«Des espaces autres»

Tal com acostuma a succeir en la majoria de projectes de gran volada és difícil reduir el seu afany i acompliment a una única causa sense caure en la vacil·lació o en l'arbitrarietat. Sens dubte, el seu veritable sentit es troba dispers en la constel·lació subreptícia i desgavellada de lectures, preguntes, deutes i absències que han anat farcint i travessant el treball al llarg de la seva realització. No obstant, hi ha un text de Michel Foucault que permet il·lustrar algunes de les inquietuds o línies generals sobre les quals la tesi ha anat retornant de manera recurrent. «Des espaces autres» es el títol d'una conferència que el pensador francès va pronunciar el 14 de març de 1967 al *Cercle d'Études Architecturales* de París.¹ La seva intervenció, dedicada a l'heterotopologia — la ciència dels espais *altres* o dels contraespais—, arrencava amb una suggeridora reflexió historiogràfica que val la pena recuperar.

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^e siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous

¹ Com a criteri general, els títols de les obres referenciades es mantindran en l'idioma de l'obra consultada (inclús si s'han utilitzat traduccions per fer les referències). En els casos en què es consideri necessari, especialment si l'esment no va acompanyat de cap citació o referència, els títols apareixeran en el seu idioma original. Pel que fa a l'idioma de les citacions textuais, s'opta també per respectar l'idioma de la referència consultada, encara que això suposi, a vegades, citar fonts traduïdes a altres llengües diferents del català. En aquells casos en què l'edició emprada sigui bilingüe, es facilitarà la traducció de la cita textual a peu de pàgina. Excepcionalment, pel seu valor representatiu, la següent cita i títol de Foucault es presenten en la seva versió original, mentre que posteriorment tornarà a aparèixer en una versió traduïda al castellà.

sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheciveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration, et à vrai dire, il ne s'agit pas par là de nier le temps : c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire (Foucault, 2004: 12).²

Amb un to gairebé fundacional, el fragment citat identificava un canvi en la percepció de la realitat que interpel·lava la concepció vuitcentista de la història i les seves categories fonamentals. La contraposició entre el temps i l'espai, entre el que és lineal i el que és simultani, es posava de relleu davant la caducitat d'un paradigma que es despleguava, seguint les consignes historicistes, hegelianes i darwinianes, «comme une grande vie qui se développerait à travers le temps». Segons Foucault, la conjuntura d'un segle XX aferrissat i convuls reclamava un nou model de lectura capaç de revisar les seves ruptures, imbricacions, rugositats i d'aproximar-se millor al context que s'havia anat configurant, irremeiablement, després de dues guerres mundials i tot un seguit de crisis i processos de reordenació territorial, política, econòmica i social. Per això, davant la gran obsessió de la història o, més ben dit, d'«une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire», el pensador francès reclamava una dimensió ambigua i menystinguda —almenys per la historiografia de l'època— com era la de l'espai. Es tractava d'una proposta que, seguint l'estela metodològica de *Las palabras y las cosas* (1966), apel·lava directament les possibilitats i els límits del coneixement històric.

En aquest primer assaig, de fet, Foucault havia analitzat com la concordança de les idees i l'articulació del pensament reflectien l'epistemologia i les especificitats de cada època. La seva revisió arqueològica de les ciències humanes —de l'economia, la biologia

² La conferència al·ludida es basa en una intervenció radiofònica prèvia, pronunciada a *France-Culture* el 7 de desembre de 1966, sota el títol: «Les Hétérotopies». Tanmateix, la publicació d'ambdues conferències no va ser autoritzada fins l'any 1984, sota el títol «Des espaces autres» (*Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre 1984, p.46-49).

i la filologia— al llarg de tres segles d'història li havia permès descobrir els signes i les marques que perduraven sobre la superfície dels diversos quadres de coneixement, així com les ruptures i talls que s'obrien entre les continuïtats del saber.³ És així com havia aconseguit reconèixer el sistema de regles en el que s'inscrivia la temporalitat progressiva de la història.

El orden clásico distribuía en un espacio permanente las identidades y las diferencias no cuantitativas que separaban y unían las cosas [...]. A partir del siglo XIX, la Historia va a desplegar en una serie temporal las analogías que relacionan unas con otras a las organizaciones distintas. Es esta Historia la que, progresivamente, impondrá sus leyes al análisis de la producción, al de los seres organizados y, por último, al de los grupos lingüísticos. La Historia *da lugar* a las organizaciones analógicas, así como el Orden abrió el camino de las identidades y de las diferencias *sucesivas* (Foucault, 2006: 214–215).

Les sèries homogènies i lineals pròpies del temps històric continu es van començar a fer visibles, segons Foucault, a partir dels procediments conceptuals de l'economia de David Ricardo, la biologia de Georges Cuvier i la filologia de Franz Bopp. Sobre aquests fonaments, el mode de coneixement modern hauria persistit al llarg dels segles XIX i XX, però degut a la dificultat teòrica d'analitzar el propi temps present, l'arqueologia foucaultiana no va fer estimacions sobre la perdurabilitat del temps històric al segle XX. Tot i així, un any després de la publicació de *Las palabras y las cosas*, Foucault reflexionava sobre aquesta qüestió a la conferència citada. En aquesta ocasió, doncs, el model alternatiu al de la temporalitat lineal que proposava Foucault, semblava suggerir que el sistema epistemològic que englobava la idea de progrés i la teleologia estava mutant cap a una nova bifurcació del saber i calia, per tant, determinar un nou enfocament que estructurés el pensament i es fes càrrec de l'ordre emergent.

«Des espaces autres» no va ser degudament publicat i divulgat fins a mitjans dels anys vuitanta, però l'embranchida que va anar adquirint la dimensió espacial des de les primeres intuïcions foucaultianes han constatat la seva rellevància. La segona meitat del segle XX i els inicis del segle XXI ofereixen nombrosos exemples on l'empremta geogràfica ha anat prenent protagonisme —ja sigui per un interès geopolític, social, cultural, econòmic o ecològic—, fins al punt que actualment l'espai es percep com una

³ L'arqueologia foucaultiana s'emparenta amb la genealogia nietzschiana, en la línia de la lectura realitzada a *Nietzsche, la genealogía, la història* (Foucault, 2008).

dimensió indispensable per a la comprensió de la realitat. La caiguda del mur de Berlín i la propagació de la doctrina neoliberal; la intensificació dels processos de globalització; les crisis derivades del sistema capitalista; l'increment de la desigualtat i la conseqüent reivindicació de l'espai públic; la distribució desigual dels recursos naturals i dels nous modes de producció en l'era de la quarta revolució industrial; els problemes d'ordenació territorial derivats de la caducitat dels estats nació o dels processos postcolonials; els moviments migratoris i el reforçament de les fronteres estatals; el fenomen de la hiperconnectivitat tecnològica i digital; el terrorisme d'escala global; l'emergència mediambiental; o inclús la pandèmia causada pel virus SARS-CoV-2. Tot plegat no ha fet més que confirmar un desplegament de fenòmens que depenen d'una experiència globalitzada de l'espai. L'anomenat *gir espacial* que ha influït en la majoria de disciplines socials i humanes de les darreres dues dècades és el reflex d'aquest interès creixent.

És en aquest sentit que la proposta formulada per Foucault resulta atractiva. No tant pel fet de sumar-se al conjunt de veus crítiques envers la noció de progrés, sinó perquè assenyalava una sortida conceptual que es recolza en la dimensió espacial. Aquest viratge, que podria semblar perfectament natural en l'àmbit de la geografia, l'arquitectura, la sociologia o l'antropologia, no ho era pas en una disciplina com la història, ja que als anys vuitanta es trobava en una crisi —emmenada per la irrupció postmoderna i per la presència dels girs antropològic, lingüístic i narratiu (Aurell *et al.*, 2013: 287)— que la feia trontollar de dalt a baix. Des d'aquest punt de vista, un debat profund sobre la relació de les categories temporal i espacial o sobre la credibilitat de la idea de progrés —ni més ni menys que el pilar central sobre el qual s'havia erigit i consolidat la historiografia moderna— només podia agreujar aquesta crisi.

Així doncs, des de les preocupacions i la conjuntura actuals, és oportú fer-se algunes preguntes: quines implicacions ha tingut per a la disciplina històrica el predomini de la idea de progrés? Com afecta l'experiència del món global en la seva pervivència? Què comporta encarar una revisió sobre el vincle o l'equilibri de les categories del temps i de l'espai? És possible analitzar la història a través de l'espai? Quines són les dificultats teòriques i discursives que sorgeixen al considerar un paradigma de tall geogràfic? Vet aquí alguns dels interrogants que una lectura historiogràfica del text de Foucault convida a fer. Abordar aquestes qüestions no significa només dotar la historiografia d'una nova

perspectiva o d'un nou corrent que es justifiqui en l'interès creixent pels espais, sinó sobretot, explorar els fonaments del coneixement històric a partir de la seva inclusió i, en conseqüència, revisar la representació estètica i formal de la narració històrica.⁴ Amb tot, el present assaig es planteja com un camí de trobada entre història i literatura, entre un paradigma historiogràfic sensible amb la dimensió espacial i la possibilitat de llegir els relats compartits entre historiografia i literatura des d'una mirada espacial.

Objectius

A la llum dels interrogants plantejats, la tesi pretén revisar l'encaix de la crisi de la temporalitat moderna mitjançant una arqueologia de la seva crítica, de tal manera que sigui possible fer emergir una discussió historiogràfica entre les formes pròpies del temps continu modern i les condicions de possibilitat d'un temps històric no hegemònic on la presència dels espais adopta un paper destacat. Dit d'una altra manera, es tracta d'entaular una reflexió sobre la manera de pensar i explicar la història enmig d'un període de crisi o mutació epistèmica, tot reconeixent la importància de la dimensió espacial com a nou valor d'exploració. Ara bé, la revisió que es vol fer dels relats històrics cal que vingui acompanyada, també, de la revisió de la poètica de l'espai en la literatura. De tal manera que al sortir del marc temporal-evolutiu de la història progressiva sigui possible rellegir els espais històrics i literaris.

Així doncs, la tesi conjuga tres grans qüestions de diferent ordre: epistemològic, espacial i poeticoliterari. Aquests tres elements, els quals dialoguen de manera conjunta al llarg de l'assaig, poden ser desglossats, endreçats o concretats en quatre objectius

⁴ Pel que fa a la voluntat de voler indagar en els límits del coneixement històric la tesi s'inscriu en la perspectiva analítica que José Carlos Bermejo denomina com a *història teòrica*. «La historia teórica pretende pasar del umbral del conocimiento dogmático al conocimiento crítico, entendidos los términos en el sentido kantiano. Las escuelas historiográficas son dogmáticas porque no ponen en duda la validez del conocimiento histórico como medio de captación y expresión de la realidad. La historia teórica pretende únicamente analizar las posibilidades y los límites del conocimiento histórico, lo que supone poner entre paréntesis su validez [...]. La historia teórica nace de una actitud crítica frente al conocimiento establecido y académicamente institucionalizado» (Bermejo, 2004: 12–14). Es tracta, doncs, d'un anàlisi filosòfic sobre alguns dels problemes propis de la historiografia. A partir d'aquí, l'aproximació crítica al passat pretén fer-se efectiva a través dels espais i de la revisió de la narrativa cronològica.

específics: reflexionar sobre la manera d'explicar la història després de la crisi de la idea de progrés; identificar les principals aproximacions teòriques sobre el pensament espacial realitzades des de diferents disciplines socials; determinar espais vàlids per a la reflexió historiogràfica; i discutir críticament les aportacions procedents de la creació literària.

Metodologia

Per a la realització del present estudi s'ha dut a terme una revisió bibliogràfica de textos teòrics i literaris. Des d'un inici s'ha considerat que aquesta podia ser una eina adequada per a la reflexió sobre la manera d'explicar la història, ja que permetia identificar les aproximacions teòriques sobre el tema, discutir-les críticament i, finalment, facilitar la determinació de nocions espacials amb les que poder treballar.

L'anàlisi crítica de textos històrics i literaris ha de fer possible determinar quines són les característiques formals d'una representació de la realitat no necessàriament subordinada a la descripció cronològica. En aquest sentit, s'han delimitat les compatibilitats entre una representació estètica de la simultaneïtat i la intel·ligibilitat d'una realitat definida per les seves tensions històriques. D'aquesta manera, els textos han estat triats segons un criteri coherent amb l'objectiu d'esbrinar com pensar la història a través de l'espai, donada la crisi de paradigmes epistèmics i narratius en la representació històrica.

La utilització d'un corpus literari no té com a finalitat metodològica i teòrica ampliar la gamma temàtica d'objectes d'estudi o de documents verificadors. Tampoc es pretén incorporar o annexonar a la disciplina històrica un nou camp d'estudi que habitualment no ha estat prioritari com és el literari. Més aviat, es tracta de potenciar un diàleg entre historiografia i literatura en termes d'igualtat i al servei de la comprensió del coneixement històric.

Amb tot, cal aclarir que, si bé la tesi s'emmarca en un context teòric acotat per la crisi del paradigma de la temporalitat —agreujada per la crisi historiogràfica dels anys

vuitanta—, la prioritat no és subscriure una periodització tancada, sinó analitzar críticament els fonaments del coneixement històric pel que fa a la utilització de les categories temporal i espacial en un context de mutació epistèmica. Això no vol dir però, que la tesi no es recolzi en les etiquetes de la modernitat, postmodernitat o modernitat tardana evocades per diversos autors.

La present investigació s'organitza en dos grans blocs. El primer bloc perfila el marc teòric de la investigació amb un doble horitzó: revisar els antecedents teòrics i valorar les propostes que han contribuït a determinar la relació o l'equilibri canviant entre les categories del temps i l'espai. En aquest sentit, el primer capítol (*Crítica i crisi del temps històric modern*) examina les principals aportacions intel·lectuals als debats historiogràfics de les darreres dècades a partir de la crisi de la idea de progrés, de la crítica radical esgrimida pels pensadors de la sospita i del sorgiment d'un nou règim temporal que qüestiona el contínuum històric i la representació lineal dels esdeveniments. El segon capítol (*L'espai com a paradigma*) revisa l'auge del pensament espacial i la influència de l'anomenat *gir espacial* per tal de valorar la presència i la idoneïtat de la perspectiva de la simultaneïtat i la coexistència de temporalitats diverses en la representació historiogràfica.

En el segon bloc s'efectua una anàlisi teòrica i poètica a partir de la proposta de tres nocions espacials útils per pensar i revisar la comprensió històrica. Així, cadascun dels tres capítols que conformen aquest segon eix de la tesi estan dedicats a una figura arquitectònica o concepte determinat: la *frontera*, l'*heterotopia* i el *passatge*. L'anàlisi de cada cas permet mostrar, des d'una perspectiva comparada entre la historiografia i la literatura, els arguments epistemològics, metodològics i discursius que permeten pensar la representació de la narració històrica des d'una perspectiva espacial. Malgrat tots tres espais mantenen certs lligams entre sí, l'estructura i el desenvolupament de cadascun dels capítols s'adapta i s'orienta, en cada cas, per tal de considerar les especificitats que les tres figures brinden a la historiografia.

1. CRÍTICA I CRISI DEL TEMPS HISTÒRIC MODERN

Pensar la història

El mundo actual tendrá siempre sus especialistas, como la edad de piedra o la egiptología. Pero lo único que se les puede pedir a unos y a otros es que recuerden que las investigaciones históricas no admiten la autarquía. Ninguno de ellos comprenderá, si está aislado, ni siquiera a medias. No comprenderá ni su propio campo de estudios. Y la única historia verdadera que no se puede hacer sino en colaboración es la historia universal (Bloch, 1982: 41).

[L]a presencia, en la narración histórica, de signos explícitos de enunciación tendría como objeto la «descronologización» del «hilo» histórico y la restitución, aunque no fuera más que a título de reminiscencia o de nostalgia, de un tiempo complejo, paramétrico, nada lineal, cuyo espacio profundo recordaría el tiempo mítico de las antiguas cosmogonías (Barthes, 1994: 167).

Si es cierto que la principal propensión de la teoría moderna de la narración —tanto en historiografía como en el arte de narrar— es «descronologizar» la narración, la lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene necesariamente como única salida «logizar» la narración, sino profundizar su temporalidad. La cronología —o la cronografía— no tiene un único adversario, la acronía de las leyes o de los modelos. Su verdadero adversario es la propia temporalidad (Ricoeur, 1987: 81).

El terme història —del grec *ἱστορῶν/histor* (testimoni) o *ἱστορεῖν/historein* (veure, investigar, narrar o atestar allò esbrinat)— arplega una gran quantitat de significats i matisos en funció del context historiogràfic o filosòfic des del qual se'l considera. D'ençà que va ser emprat per primera vegada com a forma de coneixement —distingint-se dels relats mítics i altres formes poètiques i literàries com l'èpica, la tragèdia o la comèdia— ha donat a conèixer maneres molt diverses de fer efectiva la comprensió del passat.⁵ Però malgrat les múltiples variacions sobre la seva definició —amb les corresponents reflexions al voltant del mètode, la veracitat, l'objectivitat, el valor social o moral, la funció medidora entre el passat i el present, la tasca de l'historiador...— la història, entesa com a *mode de saber*, no ha deixat de pensar-se a si mateixa com una indagació empírica sobre els fets del passat i sobre la seva narració literària (Campillo, 2016: 38).⁶ És en la manera d'abordar, interpretar i exposar la investigació històrica que romanen les claus de cadascuna de les concepcions històriques.

Pensar la història és discórrer entre les continuïtats i els canvis ocorreguts a les societats humanes al llarg del temps, però també és deambular pels intersticis i les empremtes d'una pluralitat vaga i escorredissa d'espais —ja siguin construïts o devastats,

⁵ La distinció aristotèlica entre els gèneres de la poesia i la història no requeia en la versemblança dels temes tractats, sinó que s'articulava seguint un criteri formal que atorgava a la narració fictícia un grau més elevat en termes de mimesi pel fet d'evocar el que és universal. «Ara: per totes les coses que s'han dit és palès també que l'obra pròpia del poeta no consisteix pas a expressar aquelles coses que s'han esdevingut, sinó a expressar aquelles coses que podrien esdevenir-se, alhora que els esdeveniments són possibles segons la probabilitat o la necessitat. L'historiador i el poeta, en efecte, no difereixen pas pel fet que parlin amb metres o sense metres (car podrien haver-se redactat en metres les obres d'Heròdot i no constituïrien pas menys una història amb metres que sense metres), sinó que la distinció rau en el fet que l'un explica les coses que s'han esdevingut, mentre que l'altre explica les coses que podrien esdevenir-se. Per això la poesia és tant quelcom de més filosòfic com quelcom de més sublim que la història: la poesia, en efecte, més aviat explica les coses en universal, mentre que la història explica les coses en particular. El fet d'explicar les coses en universal consisteix certament a constatar que a aquesta persona determinada se li escaurà de dir o de fer aquestes coses determinades des del punt de vista de la probabilitat o de la necessitat, la qual cosa observa la poesia tot atribuint noms als personatges, mentre que el fet d'explicar les coses en particular consisteix a constatar allò que ha dut a terme Alcibiades o bé allò que ha patit» (Aristòtil, 1998: 330–331).

⁶ Antonio Campillo, qui també parteix de la distinció aristotèlica en la seva revisió de la definició del concepte d'història, distingeix tres usos o modes: el *mode de saber* (epistemològic) fa referència a la *rerum gestarum*, és a dir, al relat subjectiu que s'ocupa dels esdeveniments passats; el *mode de ser* (ontològic) al·ludeix a la *res gestae*, la realitat objectiva de la successió dels esdeveniments en la que els éssers humans es constitueixen com a tals; i el *mode de fer* (crítica etico-política del present), el qual té a veure amb la possibilitat de projectar i modelar el destí de la societat moderna occidental (Campillo, 2016). Cal subscriure el propi Campillo quan afirma que tots tres usos són indestriables. El problema de la crisi de la temporalitat o de la idea de progrés es planteja com un problema epistemològic des del moment en què obliga a repensar l'enfocament interpretatiu i la composició dels relats. Però la revisió de les categories del temps i de l'espai és intrínsecament ontològica, ja que es fixa en els canvis en l'experiència d'ambdues categories en diferents contextos. De la mateixa manera, la crítica etico-política —que Foucault anomenava *ontologia del present* (Foucault, 2006b)— és la que permet afrontar la revisió crítica de la historiografia.

concorreguts o desolats, de memòria o d'oblit, llisos o estriats—⁷ on s'hi sedimenten i s'hi juxtaposen tot tipus d'accions, vincles, tensions i experiències humanes. Des de l'Antiguitat, l'ostensible vincle de l'ésser humà amb allò geogràfic i la seva persistent interacció amb l'entorn natural i urbà han posat de manifest el desenvolupament d'una consciència i una cultura pròpiament espacials. Tant és així que, *a priori*, resultaria estrany contextualitzar un relat històric sense acotar-ne el seu marc espacial, de la mateixa manera que seria impensable parlar d'història si es desatengués la categoria temporal. La combinació d'aquests dos eixos hauria de proporcionar una visió àmplia del conjunt estudiat, però es tracta d'una unitat i d'una reciprocitat aparents que, a efectes d'una representació historiogràfica tampoc es manifesta de manera equitativa, sinó que el pes i la pressió de la temporalitat predomina en l'imaginari i la consciència de la praxi històrica. D'aquesta manera, mentre la imatge de la cronologia queda plasmada de forma evident en l'elaboració dels discursos historiogràfics i en la voluntat de reconstrucció de les representacions del passat, la presència de l'espai és més aviat modesta i manté una relació d'ambigüitat.

En aquest sentit, la manera progressiva de concebre la història com a forma de coneixement, és a dir, en base a la utilització erudita d'uns determinats documents, a l'ordenació lineal dels esdeveniments investigats i a una preferència pel temps en l'equilibri de les categories científiques i històriques —a la qual es referia Foucault a la seva conferència del 1967—, prové de la tradició moderna.

Que la historia, sea lo que sea, tiene que ver con el espacio o, mejor, que las historias tengan que ver con los espacios, nadie lo negará. [...] Desde el siglo XVIII espacio y tiempo son habitualmente referidos el uno al otro, pero no espacio e historia. [...] A la vieja historia en tanto que ciencia general de la experiencia pertenecía tanto el saber acerca de la naturaleza, como la geografía en sentido estricto y la cronología. Por lo menos hasta Kant y Herder los historiadores declaraban normalmente que su trabajo tenía que ver con el espacio y con el tiempo, refiriéndose así a un espacio histórico y a un tiempo histórico en el horizonte de la propia historización (Koselleck, 2001: 93–95).

Tal com recorda Reinhart Koselleck a *Los estratos del tiempo* (2000), al llarg del segle XVIII, la historiografia va anar consolidant un model teleològic i progressiu que,

⁷ Així com el concepte de desmemòria pot fer pensar en el clàssic *Les lieux du mémoire* (1984-1992), dirigit per Pierre Nora, els termes *llis* i *estriat* pertanyen al *Mille Plateaux* (1980) de Deleuze i Guattari.

sintonitzant amb els ideals de la il·lustració, atorgava a l'ordre temporal unes qualitats de dinamisme que van motivar substancialment la preponderància del temps sobre l'espai. Amb l'arribada de la historiografia vuitcentista i la successiva institucionalització i especialització de la història com a disciplina acadèmica aquesta divisió es va eixamplar. La tradició rankeana va refermar la cronologia com a matèria primera de la representació del passat al considerar que la història havia d'ocupar-se de l'ordenació dels esdeveniments mitjançant una representació discursiva lineal, en forma de crònica i en sintonia amb la forma narrativa de la modernitat. Per la seva banda, l'espai va quedar relegat a la mera condició d'escenari o decorat de les accions i els fets narrats. La dimensió espacial quedava, per tant, mitigada i aplacada pel pes d'una temporalitat històrica.

Hasta no hace muchos años, de las dimensiones tiempo y espacio, se consideraba que la primera era de mayor importancia. Todo era cuestión de tiempo: por ejemplo, cuando el presidente norteamericano Harry S. Truman expuso en 1949 que había países subdesarrollados, creía que era un retraso temporal: con el paso de los años dichos países se pondrían en la senda del desarrollo. [...] Y el espacio, ¿qué papel jugaba? Pues poco, porque era considerado como un simple soporte físico, un escenario donde «pasan» cosas y donde se localizan lugares, acontecimientos o fenómenos de distinta índole en su superficie y, como mucho, era la dimensión que separaba físicamente un lugar de los otros. Prácticamente podríamos decir que se consideraba como sinónimo de suelo (Solana *et al.*, 2016: 33).

El naixement del concepte modern d'història —a les acaballes del segle XVIII— es troba estretament vinculat a les pràctiques discursives promogudes per les institucions científiques i és fruit d'un procés dictat per una voluntat estrictament funcional: la d'aglutinar en el si d'un conjunt coherent tota una sèrie d'esdeveniments (Koselleck, 2011: 29–30). És en aquest sentit que la història adquireix un valor regulatiu de les experiències passades i futures. Amb tot, es tracta d'un procés que es va acabar de configurar amb la creació dels estats nació, durant el segle XIX, moment en què la història va assumir un caràcter científic en relació a l'estudi del passat (Koselleck, 2011: 21–22).

Aquesta manera de concebre la història, sota una coherència seqüencial del temps històric, és determinant per a la construcció dels seus relats. Des del moment en què la historiografia moderna treballa en l'amalgamació d'una selecció de fets dispersos en el temps que no tenen per què mantenir una correlació significativa per a ser exposats, sinó

que la disposició diacrònica del passat se centra en enllaçar un fet darrere de l'altre, la impossibilitat de fer-se càrrec de la totalitat dels fets històrics comporta, lògicament, l'obligatorietat de realitzar una selecció del que es vol historiar. Aquesta selecció es veu sotmesa al problema de com plantejar la narració històrica. El producte resultant de la investigació històrica s'exposa seguint un ordre cronològic que pot jugar més o menys amb les tècniques de presentació i organització, però que en qualsevol cas, s'articula al voltant d'un eix que projecta la imatge invertida del temps sobre el propi text. El relat historiogràfic pren així la forma d'un artefacte que, mitjançant la posada en marxa d'un dispositiu textual, uneix el present amb la trajectòria cronològica (Certeau, 2010: 104–106).

A *La escritura de la historia* (1975), Michel de Certeau va determinar que la pràctica historiogràfica moderna era fruit d'una operació d'interrelació entre tres elements: la particularitat del *lloc social* des del qual s'escriu, vinculat a un espai de «producció socioeconòmica, política i cultural»; el conjunt de pràctiques científiques i procediments d'anàlisi emprats; i *la construcció d'un text* històric que és el resultat d'una pràctica social (Certeau, 2010: 68–69). Aquest procés d'elaboració de l'obra historiogràfica permetia qüestionar el criteri seguit a l'hora de seleccionar i manipular els coneixements històrics amb els quals es construeix la trama del passat. Certeau va advertir, a més, que el procediment de confecció del producte historiogràfic es trobava recolzat pel poder institucional, de manera que els criteris de recerca responien a necessitats i ordres de grups polítics, erudits i eclesiàstics que s'especialitzen de manera recíproca. D'aquesta manera, s'establia un saber vinculat a allò institucional on el conjunt d'enunciats historicocientífics sorgits amb la configuració dels estats nació contribuïa a la construcció social i política de la realitat. Una realitat que s'organitzava en base a un sistema de veritats compartides que traçaven una identitat i un passat comuns, així com un model de conducta ciutadana (Bermejo, 2004: 8). Però també una realitat que va quedar al descobert en el moment en què els processos de globalització o l'auge de la perspectiva cultural i postcolonial van fer més urgent que mai la necessitat de conjugar la història en plural i relativitzar les pretensions positivistes que atorgaven a la història un caràcter científic. Al cap i a la fi, la història no disposa d'un llenguatge de validesa universal i això fa que li resulti impossible formular conceptes, lleis i enunciats amb valor unívoc (Bermejo, 2004: 23). Tot i així, moltes de les premisses fonamentals de la manera

de captar, construir i exposar el coneixement històric al llarg del segle XX —i segurament del XXI— han mantingut el marc de l'estat nació i la seva retòrica científica.⁸

La institucionalització de la història (Koselleck) i l'operació historiogràfica (Certeau) permeten explicar el sorgiment de la idea moderna d'història i la seva relació amb una forma discursiva que es limita a reproduir les lògiques de la teleologia, la cronologia i la causalitat.⁹ És a dir, que l'existència d'una correlació entre el que és epistèmic i la seva voluntat de representació fa que el relat històric que en resulta tingui a veure amb la conceptualització que el recolza. A partir d'ambdós autors, doncs, és fàcil pensar que els relats historiogràfics de la modernitat no han estat pensats per a representar la realitat històrica de la millor manera possible, sinó més aviat per ratificar els ideals que sostenen una determinada concepció epistemològica prèvia.

Algunes d'aquestes consideracions van ser formulades des de la perspectiva lingüística i formal per autors com Paul Ricœur (*Temps et récit*, 1983-1985), Roland Barthes («Le discours de l'histoire», 1967) o Hayden White (*Metahistory*, 1973). A *The Content of Form* (1989), White va qüestionar el valor de veritat que regeix la narrativa històrica a partir de l'arbitrarietat que suposa la seva ordenació seqüencial pròpia d'unes determinades tendències teòriques del segle XIX.

[N]o basta que el relato represente los acontecimientos en su orden discursivo de acuerdo con la secuencia cronológica en que originalmente se produjeron. Los acontecimientos no sólo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originariamente sino que además

⁸ Segons Bermejo: «Los historiadores gustan mucho de señalar lo novedoso de sus planteamientos y destacan con fruición lo que su obra supone de ruptura con la tradición anterior [...]. De este modo el nacimiento de la historia económica o social, o de la historia de las mentalidades, o cualquier otra corriente vendría a suponer un corte radical con la historiografía académica establecida. En nuestra tesis, por el contrario, predomina la continuidad sobre lo discontinuo, y toda la historiografía occidental de los siglos XIX y XX podría contemplarse como una unidad, en tanto que toda ella se desarrolla en un mismo marco, el Estado-nación, con un mismo discurso social, y apelando a la misma retórica, la retórica de la ciencia» (Bermejo, 2004: 9). O en paraules de l'historiador Karl Schlögel: «La historia de los hechos, la de la vida cotidiana, la de las mentalidades, son todas ellas únicamente distintas facetas y maneras de poner el acento» (Schlögel, 2014: 25).

⁹ Segons Bloch, Carr i d'altres, la causalitat històrica era un dels elements troncats i distintius de la investigació històrica (Bloch, 1982; Carr, 2010). De fet, ja havia estat plantejat pel propi Heròdot al començament de la seva *Història*: «perquè se sàpiguen les causes que els induïren [a grecs i a bàrbars] a fer-se la guerra» (Heròdot, 2000: 46). La seqüència causa-efecte permetia donar una resposta als perquè dels esdeveniments passats (Carr, 2010: 153). Però es tractava d'un mètode que pretenia extreure lleis sobre els esdeveniments històrics, tal com ho feia la física newtoniana. La seva adopció positivista xocava amb la possibilitat d'emprar altres mètodes de coneixement més propis de les disciplines socials, com l'hermenèutic.

han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia. [...] Estos acontecimientos son reales no porque ocurriesen sino porque, primero, fueron recordados y, segundo, porque son capaces de hallar un lugar en una secuencia cronológica ordenada (White, 1992a: 21, 34).

White considerava que la qualitat verificadora que encarnen els textos històrics sota la forma tancada de l'estructura textual i la seva organització consecutiva era fruit d'una estratègia i d'una voluntat moralitzadora sobre els esdeveniments que tracta (White, 1992a: 29). Per tant, més enllà de les polèmiques equiparacions estilístiques entre textos històrics, lírics o ficticis, la intenció de White era evidenciar que l'elecció de la forma i la coherència expositives de la narració històrica, lluny de ser inofensives, condensaven inèrcies ideològiques i voluntats qualificatives que no podien ser desateses davant del desig de restaurar una història o un relat vertaders.

Malgrat que els debats historiogràfics induïts pels autors que més van influir en l'anomenat gir lingüístic no són l'eix troncal de la tesi, la seva influència sobre la crítica dels relats històrics mereix la seva al·lusió.¹⁰ Al cap i a la fi, la reflexió narratològica i discursiva va destapar les incoherències relatives a la construcció i ordenació de la història i va donar lloc a un enriquiment de les tècniques del seu relat. Amb tot, no cal perdre de vista que l'impuls revisionista de la història neix —tal com s'ha vist en la lectura de «Des espaces autres»— de la constatació d'una asimetria conceptual i discursiva entre les categories del temps i de l'espai. O, per dir-ho novament amb la marca ideològica que li atorgava Foucault, «entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace». Així doncs, és en la discussió historiogràfica sobre la crisi del paradigma de la temporalitat moderna on la present investigació ha de continuar el seu escrutini.

¹⁰ En aquest sentit, tampoc es poden obviar algunes de les revisions sobre les conseqüències que aquest viratge lingüístic i filosòfic va exercir en la pràctica historiogràfica: Frank Ankersmit i el seu *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica* (Ankersmit, 2011), així com l'assaig de Keith Jenkins, *¿Por qué la historia? Ética y postmodernidad* (Jenkins, 2006).

Crisi de la idea de progrés

“Ciencia de los hombres”, hemos dicho [...] “de los hombres en el tiempo”. El historiador piensa no sólo lo “humano”. La atmósfera en que su pensamiento respira naturalmente es la categoría de la duración (Bloch, 1982: 26).

En fait, l'historien ne sort jamais du temps de l'histoire : le temps colle à sa pensée comme la terre à la bêche du jardinier (Braudel, 1958: 748).

La historia es, en su misma esencia, cambio, movimiento, o —si no se oponen a esta palabra pasada de moda— progreso (Carr, 2010: 196).

Marx me hizo ver que la historia es una herramienta sin la cual no podemos comprender nada de lo que sucede en el mundo. Me convenció su idea de que la historia puede ser vista y analizada como un todo y que tiene... no quiero decir leyes, porque eso se parecería demasiado a una visión positivista al viejo estilo, pero sí una estructura y una regularidad, que es el relato de la evolución de la sociedad humana en el tiempo (Hobsbawm, 2016: 18).

En el marc de les publicacions dels diferents volums de l'*Enciclopedia Einaudi* (1977-1984), l'historiador Jacques Le Goff, encarregat de coordinar les veus temàtiques vinculades al camp de la *storia*, va referir-se a un total de sis problemes o reptes que, al seu entendre, flanquejaven la disciplina en el darrer quart de segle: la relació entre història ocorreguda i història de la història, és a dir, la historiografia; la correspondència entre història i temps —a propòsit de la duració, el calendari o la memòria; la dialèctica entre passat i present, antic i modern, progrés i reacció o optimisme i decadència; els límits de la història pel que fa a l'origen —mite— i a la fi —escatologia i utopia— de la disciplina; les duracions històriques —esdeveniment o llarga duració— a la llum de les diferents escoles, corrents o disciplines que les guien; i finalment, la història del clima i de la naturalesa (Le Goff, 2012: 9–10).

La recapitulació presentada per l'historiador francès deixava al descobert un interès creixent per la reflexió i teorització de la història, assenyalant possibles tendències a seguir, però sobretot evidenciava que els principals debats i preocupacions de la historiografia passaven per reparar les relacions entre història i temporalitat. La distància que ens separa respecte el seguit de propostes plantejades referma la vigència i l'encert d'algunes d'elles, alhora que permet fer una lectura sobre l'estat d'ànim d'una disciplina que, travessada per les impetuositats del segle XX, presenciava com s'esquerdaven les lògiques epistèmiques de la idea de progrés, és a dir, del paradigma temporal sobre el qual s'assentaven els grans relats de la historiografia moderna: el positivisme, els *Annales* i el marxisme.¹¹

La idea vuitcentista de la història, tantes vegades evocada i representada amb la imatge d'una fletxa que ascendeix, impertorbable, cap a un futur incert —i tanmateix desitjable—, veia com la seva força plàstica havia anat perdent volada rere els subterfugis del projecte civilitzador.¹² L'experiència acumulada arran dels desastres bèl·lics mundials, la bomba atòmica, la maquinària organitzativa dels camps d'extermini o els processos de descolonització com a gran promesa redemptora, havia contribuït inequívocament al desagermanament entre racionalitat i progrés. A mesura que el segle XX avançava les promeses sobre l'increment del benestar s'evaporaven i la bastida conceptual de la modernitat anava quedant desarmada, exhaurida i invalidada.

Tots aquests fets van encoratjar una revisió que, des de posicionaments més nostàlgics o escèptics, es va dedicar a historiar la idea de progrés amb la voluntat de resseguir la seva gènesi i discutir les causes i conseqüències de la seva desfeta. En són bons exemples *Les illusions du progrès* (1908) de Georges Sorel; *The Idea of Progress* (1920) de John B. Bury; *La crise du progrès* (1935) de Georges Friedmann; *History of the Idea of Progress* (1980) de Robert Nisbet; així com les entrades a l'*Enciclopedia*

¹¹ Le Goff, influenciat pels raonaments de *Les Désillusions du progrès* (1969) de Raymond Aron i *Symbol, fonction, histoire* (1979) de Marc Augé, entén el progrés des d'una concepció sectorial, capaç de reconèixer la pluralitat de camps i processos en què aquest actuava (Le Goff, 2012: 235-236). Distingia, per tant, el progrés científicomaterial de l'eticopolític. És aquesta darrera accepció filosòfica de l'estructura narrativa del progrés la que aquí interessa resseguir.

¹² Segons Nisbet, «la idea de progreso sostiene que la humanidad ha avanzado en el pasado —a partir de una situación inicial de primitivismo, barbarie o incluso nulidad— y que sigue y seguirá avanzando en el futuro [...] gradualmente y de forma inexorable hacia estadios cada vez más elevados de conocimiento, cultura i perfección moral» (Nisbet, 2015: 19–25).

Einaudi que el mateix Jacques Le Goff va dedicar als conceptes «Progreso/Reazione» (1980).

L'atracció acadèmica que va despertar aquesta noció durant el segle passat — especialment a partir dels anys vint— s'explica, d'una banda, per la profunda empremta que aquesta idea exercia en l'experiència de la societat moderna. A *Historia de la idea de progreso*, de fet, Nisbet arribava inclús a reivindicar que el substrat d'aquesta idea no s'havia originat amb el projecte civilitzador de la il·lustració, sinó que calia cercar-ne les seves arrels en la tradició del pensament grec clàssic i cristià.¹³ D'altra banda, l'interès també s'explica pel sentiment de frustració o rebuig que podia generar el fet que un concepte tan vertebrador per la modernitat occidental s'anés exhaurint i invalidant a mesura que el segle XX avançava i les promeses sobre l'increment del benestar s'evaporaven. En aquest sentit, els interrogants i els pronòstics sobre el futur d'aquesta idea eren analitzats amb preocupació i recança per part de l'acadèmia.

«¿Es posible», es preguntava Nisbet, «que la idea de progreso llegue a ser totalmente erradicada del campo intelectual por la acción conjunta de las diversas fuerzas pesimistas que afirman que las civilizaciones tienen un desarrollo cíclico y que la nuestra corre ahora precipitadamente hacia su crepúsculo?» (Nisbet, 2015: 18). El sociòleg estatunidenc, ferm defensor de les virtuts del progrés i del seu valor intrínsec, considerava que els motius de la seva degeneració tenien a veure amb el desgast intel·lectual i espiritual dels valors occidentals. L'animadversió contra aquesta idea provenia, al seu parer, d'una visió decadent i reaccionària de l'esdevenir històric, la qual ja havia estat assajada durant el Renaixement pels opugnadors d'un continuisme amb el pensament medieval —Nicolau Maquiavel, Erasme de Rotterdam, Thomas More, Francis Bacon o René Descartes. Des de finals del segle XIX però, les tesis contra la idea de progrés eren

¹³ Nisbet traça un extens recorregut compost per filòsofs, científics, historiadors i teòlegs que, des de l'Antiguitat grega fins a la segona meitat del segle XX, s'havien atansat a l'ideal del progrés per abraçar-lo o rebutjar-lo. Al llarg del períple, l'autor reivindica llargament la importància del pensament grec, romà i cristià en l'articulació de la fe en el progrés i el seu posterior triomf durant els anys 1750 i 1900, però també fa paleses les dues grans manifestacions contràries a aquesta concepció. D'una banda, el període de contracorrent protagonitzat pels renaixentistes que, empesos per una voluntat de superació del passat medieval no llegien la història com a quelcom continu i acumulatiu, sinó com una multiplicitat cíclica d'alts i baixos i recurrències (Nisbet, 2015: 154). D'altra banda, la gran crisi de fe en el progrés que va tenir lloc després del zenit modern i la secularització i liberalització del terme. Segons això, a mesura que el segle XX avançava, es va anar generant una resposta d'incredulitat que renegava del passat, opugnava l'home i exalçava el tedi (Nisbet, 2015: 482).

esgrimides amb major vehemència tant per teòrics —Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Arthur Shopenhauer, Friedrich Nietzsche, Max Weber, Oswald Spengler— com per escriptors —T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, W. B. Yeats.

El escepticisme en relació amb la idea de progrés, que en el segle XIX havia estat patrimoni exclusiu d'una minoria d'intel·lectuals, ha crescut i s'ha difundit no només a la gran majoria dels intel·lectuals occidentals del últim quart del segle XX, sinó que ha calat també en els sentiments de molts milions d'homes i dones de tota la zona occidental. En els vint-i-cinc segles d'història, aquesta idea ha aconseguit sobreviure moltes adversitats: la pobresa de les masses, les pestes i fams, guerres devastadores, depressions econòmiques, èpoques de tirania religiosa i política, etcètera. Però el que no pot suportar la idea de progrés (com qualsevol altra idea complexa) és *que desaparezcan sus premisas básicas* [...]: la fe en el valor del passat; la convicció de que la civilització occidental és noble i superior a les altres; la acceptació del valor del creixement econòmic i els avenços tecnològics; la fe en la raó i en el coneixement científic i erudit que neix d'aquesta; i, per fi, la fe en la importància intrínseca, en el *valor* inefable de la vida en l'univers (Nisbet, 2015: 438).

Per a Nisbet, la crisi del progrés comportava assumir la derrota d'un projecte no només científic, tècnic i material, sinó econòmic, polític, social, moral, cultural i intel·lectual. Des d'aquesta perspectiva, si el conjunt de figures crítiques que s'alçaven contra el progrés eren fruit d'una comprensió pessimista de l'història, les veus optimistes havien de ser les que mantinguessin l'aposta pel projecte civilitzador. Salta a la vista però, que les premisses i els laments etzibats per Nisbet s'ancoraven en un imperialisme eurocèntric que xocava frontalment amb la consolidació dels corrents antropològics i culturals de la segona meitat del segle XX.

Malgrat no compartir la retòrica ni la intenció del sociòleg estatunidenc, part de l'argumentari que la historiografia de la segona meitat del segle XX va desplegar en defensa de la noció de progrés també s'oposava a les visions escatològiques i relativistes de l'història (Carr, 2010; Le Goff, 2012; Barros, 1999). En una conferència dedicada a revisar els debats sobre la història com a progrés —recollida a l'assaig *¿Qué es la historia?* (1961)—, E. H. Carr advertia que per desxifrar les premisses subjacents del concepte era necessari no deixar-se arrossegar per dues grans confusions. D'una banda, el fet de vincular l'evolució darwiniana —entesa com a herència biològica— i el progrés històric —entès com a adquisició social. D'altra banda, calia superar la visió ingènua —atiada en bona mesura per la inèrcia de l'historicisme vuitcentista— d'un progrés

teleològic que situava la seva meta fora de la història, però també la falòrnia del desequilibri entre progrés tecnològic i social.

[N]adie en su sano juicio creyó nunca en esa clase de progreso que avanza en línea recta, ininterrumpida, sin altibajos, sin desviaciones ni soluciones de continuidad [...] la noción de una meta finita y claramente definible del progreso en la historia, tantas veces postulada por los pensadores del siglo XIX, ha resultado inaplicable y yerma. La creencia en el progreso no significa la creencia en un proceso, cualquiera que sea éste, automático e ineluctable, sino en el desarrollo progresivo de las potencialidades humanas. El progreso es un término abstracto; y las metas concretas que se propone alcanzar la humanidad surgen de vez en cuando del curso de la historia (Carr, 2010: 180–184).

Per bé que Carr sostenia amb convicció la necessitat de pensar la història des d'una estructura progressiva que reconegués la direccionalitat, l'ordre i la interpretació que enllaçava passat, present i futur en un sentit potencialment positiu, la seva comprensió del progrés no era ingènua, unívoca ni homogènia, sinó que assumia la condició de ser una línia fragmentada que no podia significar el mateix per a tothom (Carr, 2010: 182). Ara bé, a efectes de construcció del relat, aquesta assumpció no arribava a sacsejar la revisió d'una composició narrativa que, sens dubte, es guiava pel principi de la causalitat històrica. La seva defensa i reflexió sobre la idea de progrés no era coneixedora, encara, de la crisi historiogràfica que s'esdevindria a finals de segle. Potser per això, Le Goff, només dues dècades després de Carr, però amb el panorama historiogràfic força alterat, destacava les dificultats conceptuals que sorgien al combinar la pèrdua de fe en el progrés i el concepte modern d'història.

La creencia en un progreso lineal, continuo, irreversible, que se desarrolla de acuerdo con el mismo modelo en todas las sociedades, ya casi no existe. La historia que no domina el futuro se enfrenta con creencias que experimenta hoy todo un *revival*: profecías, visiones generalmente catastróficas del mundo, o, por el contrario, revoluciones iluminadas [...]. Es el regreso de la escatología (Le Goff, 2012: 16).

El cert és que el reguitzell de crítiques contra les tesis del progrés va alterar profundament els esquemes conceptuals, metodològics i discursius del conjunt de disciplines socials i humanes. En el cas de la història, això va contribuir, de retruc, a alimentar l'estat de commoció de la disciplina. La incipient proliferació d'enfocaments, mètodes i objectes d'estudi havien permès superar els reduccionismes de la tradició

rankeana i havien contribuït a deixar un terreny ric i fèrtil pel que fa a les formes de fer història, però completament *esmicolat* des d'un punt de vista teòric.¹⁴

És precisament en aquest context que cal destacar la incidència que els girs lingüístic i narratiu van exercir com a factors d'instabilitat del discurs històric modern. En el transcurs dels anys seixanta als setanta, la historiografia va haver d'assimilar les premisses provinents de l'estructuralisme lingüístic, les quals alteraven la manera d'aproximar-se a la comprensió de la història, a la construcció del seu relat o a la seva condició de versemblança. Aquest complex debat entre història i lingüística va donar peu a l'elaboració de diversos assajos històrics per part d'autors com Natalie Z. Davis (*Le retour de Martin Guerre*, 1982), Robert Darnton (*The Great Cat Massacre*, 1984) o Carlo Ginzburg (*Il formaggio e i vermi*, 1976), en els que es reivindicava un nou model històric capaç de superar l'anàlisi quantitativa i analítica de la narrativa tradicional (Aurell *et al.*, 2013: 293–295).

Així, en el seu conjunt, el context polític neoliberal, la globalització, l'aflorament de les noves tecnologies, l'impuls de la filosofia postmoderna i la fragmentació historiogràfica, amenaçaven la científicitat, el paper de l'historiador i trencaven la coherència dels relats historiogràfics moderns. L'historiador Carlos Barros ho explicava en el marc de les trobades d'*Historia a Debate*:

En 1989 alcanza su clímax una década marcada por el neoliberalismo y el posmodernismo, la fragmentación historiográfica y la crisis de la idea de progreso, que constituye la filosofía base de los tres movimientos historiográficos más importantes del siglo XX [positivismo, marxismo y *Annales*], [...] las cuales se han alimentado [...] de la filosofía de la Ilustración. Los “ataques” desde la filosofía política a la idea de progreso, por un lado la tesis de Francis Fukuyama y por el otro la posmodernidad [de Jean-François Lyotard y de Gianni Vattimo], tocan de lleno a uno de los paradigmas compartidos más importantes de los historiadores del siglo XX: la relación pasado/presente/futuro. [...] Los filósofos posmodernos y Fukuyama parten efectivamente de presupuestos opuestos, [...] pero ambos coinciden en una cosa: nos dejan sin futuro. Ambos

¹⁴ El terme *esmicolat* fa referència, lògicament, a l'obra *L'histoire en miettes* (1987) de François Dosse. Per una revisió de les formes de fer història que han irromput en els grans debats historiogràfics de les darreres dècades, veure els assajos de Georg G. Iggers, *La historiografia del siglo XX*, i Jaume Aurell, *La escritura de la memoria*, així com algunes de les obres col·lectives més esclaridores dedicades a l'anàlisi dels corrents historiogràfics actuals: *Les raons del passat*, editat per Agustí Colomines i Vicent S. Olmos; *Formas de hacer historia*, editat per Peter Burke; o *Comprender el pasado*, de Jaume Aurell, Catalina Balmaceda, Peter Burke i Felipe Soza (Colomines, Olmos, 1998; Burke, 2012; Iggers, 2012; Aurell *et al.*, 2013; Aurell, 2017).

enfoques desubican a los historiadores acometiendo contra el paradigma clásico pasado/presente/futuro [...] Desde uno u otro sitio se nos sugiere, en una palabra, que no tenemos futuro como historiadores, salvo como eruditos, sabios marginales y aislados, sumergidos en un pasado cuya investigación no interesa socialmente (Barros, 1999).

Al tombant de segle, l'amenaça dels relativismes postmoderns, la desorientació de la història, la inestabilitat de la conjuntura política, ideològica i intel·lectual, però també l'adveniment de nous fenòmens que han renovat la disciplina *des de fora*, han fet urgent la necessitat d'un replantejament teòric.¹⁵ En la línia de les preocupacions plantejades, la reflexió i la pràctica historiogràfica dels darrers anys ha tendit a redreçar la crisi de paradigmes mitjançant una síntesi entre vells i nous models, procurant contrarestar el clima d'incertesa amb una visió àmplia i global centrada a recuperar part del llegat braudelià de la *longue durée*.¹⁶ En el que portem de segle, la història global — juntament amb la història comparada o la història mediambiental— ha pres força com a tendència capaç de resoldre la qüestió de la fragmentació de la disciplina i restaurar la crisi paradigmàtica.¹⁷ Tanmateix, aquesta aposta no eximeix a la disciplina històrica de mantenir viu el debat sobre la crisi de la idea de progrés i la conceptualització dels temps històrics.

Pot realment la historiografia —almenys una historiografia que aposti per dur a terme una reflexió teòrica profunda del pensament històric— deixar de problematitzar qüestions tan rellevants com la perdurabilitat del paradigma de la temporalitat moderna?

¹⁵ Aurell empra el terme *des de fora* —en sintonia amb la terminologia de renovació historiogràfica *des de dalt* i *des de baix*— per al·ludir la influència de tres qüestions que pertocuen la tasca historiogràfica més recent: les tecnologies digitals, la globalització i els estudis sobre la memòria (Aurell, 2017: 245). De totes tres qüestions, la present tesi mostra un interès especial per l'influx exercit per l'experiència d'un món globalitzat.

¹⁶ Segons defensen Jo Guldi i David Armitage a *The History Manifesto* (2014), ens trobem en una crisi de curt-terminisme (*short-term*), agreujada per una sèrie de problemes relacionats amb el medi ambient, la governabilitat, la democràcia i el capitalisme, que dificulten les investigacions a gran escala i que només serà possible superar mitjançant una ampliació de mires (Guldi, Armitage, 2016: 216).

¹⁷ Alguns dels assajos més recents sobre la idea d'història mundial o global —aproximacions i termes diversos a preocupacions comuns— són: *World History: The Basics*, de Peter N. Stearns (2010); *Aux origines de l'histoire globale* (2014), de Sanjay Subrahmanyam; *The Prospect of Global History* (2016), de James Belich *et al.* (coords.); o *What is Global History?* (2016), de Sebastian Conrad. A «Micro/macro: ¿local/global? El problema de la localidad en una historia espacialitzada» (2018), l'historiador Angelo Torre fa un repàs exhaustiu sobre com han evolucionat les formes de pensar l'espai des de la història (Torre, 2018). D'altra banda, els historiadors Jaume Aurell i Peter Burke han revisat oportunament els efectes de la consolidació del procés de globalització sobre el desplegament pràctic d'històries globals, mediambientals o comparades, així com de metodologies que han buscat posar en diàleg història i literatura (Aurell *et al.*, 2013: 330–335; Aurell, 2017: 256). Amb tot, més endavant es reprendrà el fil d'aquesta tendència en el marc de l'anomenat *gir espacial*.

És possible incorporar les veus de la filosofia de la història, de la geografia o del conjunt de ciències socials a la vista de les noves lògiques polítiques, ideològiques i epistèmiques que s'han anat perfilant paulatinament des de la dècada dels setanta sense que la seva presència sigui percebuda com un intrusisme? De quina manera es tradueixen el trencament de l'eix passat-present-futur en la composició de la narrativa històrica i en l'elaboració de noves propostes teòriques?

Les pàgines que segueixen s'endinsen en dos escenaris teòrics on la crisi de l'experiència de la temporalitat moderna es posa de manifest en un sentit que afecta les lògiques de la representació cronològica. D'una banda, la crítica radical esgrimida pels pensadors de la sospita. D'altra banda, la que s'esdevé amb la fractura epistèmica i el canvi de règim d'historicitat que implica una nova percepció de la categoria temporal.

Crítica de la sospita. Marx, Nietzsche i Freud

Aun allí es necesario sin duda alguna revisar la manera en que se ha escrito tradicionalmente la historia de la Historia; se tiene la costumbre de decir que, con el siglo XX, cesó la pura crónica de los acontecimientos, la simple memoria de un pasado poblado tan sólo por individuos y accidentes, y que se buscaron las leyes generales del devenir. De hecho, ninguna historia fue más “explicativa”, ninguna estuvo más preocupada por las leyes generales y constantes que las de la época clásica (Foucault, 2006: 359).

Als anys seixanta del segle passat, Paul Ricœur va batejar com a *maîtres du soupçon* a tres figures ineludibles del pensament contemporani: Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900) i Sigmund Freud (1856-1939). Agrupant-los sota un mateix nom va aconseguir destacar i donar a conèixer la tasca radical i transformadora que tots tres autors havien exercit al posar en entredit els fonaments del pensament filosòfic i cultural de l'època.

Des del punt de vista de la reflexió historiogràfica empresa, la reivindicació d'aquesta tríada mereix especial atenció pel fet d'haver obert el camí cap a una doble crisi: la de la temporalitat moderna i la del relat vuitcentista endreçat segons aquesta mateixa lògica lineal. És per això que, entre les diferents veus que des del segle XVIII — o des del Renaixement, tal com afirmava Nisbet— s'han anat alçant per contradir els postulats del progrés, cal reconèixer el valor exercit pels mestres de la sospita. Resulta oportú, a més, recuperar la seva crítica a partir de les atentes mirades de Ricœur i Foucault, ja que van ser ells els primers en pensar-los en paral·lel, fixant-se en allò que els unia, entenent que la seva aportació podia ser concebuda com una crítica profunda envers les certeses propagades pel sistema de valors de la il·lustració i alhora com una voluntat de desemmascarar l'engany que hi havia implícit en la consciència de la tradició moderna occidental.

Segons Ricœur, allò més ressenyable és el punt d'inflexió conceptual que propicien. És a dir, el fet que davant l'escepticisme cartesià que qüestionava l'aparença de les *coses* anteposessin el dubte sobre la *consciència*. Aquest gir no només destrueix el model clàssic d'aproximació a la veritat, sinó que el deixa exposat a un procés de desmitificació que es fa possible gràcies a la teoria interpretativa que cadascun d'ells va desenvolupar amb les eines pròpies del seu camp d'estudi: Marx des de l'economia política, Nietzsche a través de la poètica de la voluntat de poder i Freud mitjançant el somni i la neurosi. Tots tres van impulsar procediments d'indagació i desxiframent que van permetre revelar les incongruències d'una falsa consciència atribuïda a l'ésser econòmic, social i psicològic. «A partir de ellos», recorda Ricœur, «la comprensión es una hermenéutica: buscar el sentido, de ahora en más, no es más que deletrear la conciencia del sentido, sino *descifrar* sus expresiones. Por lo tanto, aquello que habría que confrontar es no sólo una triple sospecha, sino una triple astucia» (Ricœur, 2003: 139).

Tractar de comprendre allò que Marx, Nietzsche i Freud promouen a través de les seves sospites serveix per dibuixar l'escenari de ruptura a partir del qual es comença a entreveure un canvi en la percepció de la temporalitat i, a la vegada, veure com es conformen una sèrie d'estratègies discursives a demanda del nou model. Però què entenen per falsa consciència cadascuna de les figures al·ludides? Quin és l'abast o la rellevància

d'aquesta pràctica hermenèutica? Fins a quin punt el llegat dels pensadors connecta amb les categories històriques i es relaciona amb la crítica de la temporalitat que es vol posar de relleu? Quines són les aportacions efectuades a la teoria de la història i com afecta tot plegat a la manera de pensar i elaborar el discurs historiogràfic?

Amb Marx, Nietzsche i Freud conceptes en boga durant els segles XIX i XX com la racionalitat, la moral cristiana o la noció de subjecte són assenyalats i confrontats amb nous significats que fins aleshores restaven ocults. Si allò que caracteritza i distingeix a cadascun dels tres autors és la via a partir de la qual reconeixen l'existència d'il·lusions amagades sota una falsa consciència, podem pressuposar que l'arrel de la sospita i allò que entenen per falsa consciència és també propi en cada pensador.

Marx, per exemple, considera que el mode de producció capitalista és el principal promotor d'un desequilibri que amaga a la societat el valor real de les coses. La teoria de la història que elabora al primer volum d'*El capital* (1867) posa sobre la taula conflictes i contradiccions pròpies del capitalisme mitjançant una dialèctica que inclou conceptes econòmics i polítics: base i superestructura, valor de canvi i valor d'ús, forces de producció i relacions socials de producció, lluita de classes...¹⁸ Quan Marx, durant l'anàlisi de la ideologia capitalista parla de *fetixisme de la mercaderia*, s'està fixant en la falsa aparença que mostren les mercaderies, tenint en compte que el valor de canvi que se'ls atribueix no es correspon al seu valor de treball o d'ús. Aquesta falsa associació és el que permet a Marx denunciar l'existència d'un sistema que amaga les condicions d'explotació que pateixen els obrers i modifica el valor real del producte.

Nietzsche, per la seva banda, afirma que allò que cal desemmascarar són els valors morals que la cultura occidental ha anat arrossegant des de l'apologia socràtica fins al racionalisme abanderat pels il·lustrats. La seva crítica s'esgrimeix, per tant, sota el convenciment de que la raó anul·la una part fonamental de la dimensió humana. Per això centra part de la seva obra en exhibir una desconfiança desbocada envers les certes promulgades per la tradició filosòfica occidental. Així, si a *El naixement de la tragèdia*

¹⁸ Per una revisió crítica de la constel·lació conceptual de termes d'economia política convocada per Marx en relació a la teoria de la història, veure l'assaig de Gerald Cohen, *La teoria de la història de Karl Marx*; especialment els capítols 5 i 11, en els quals es repassen les nocions de fetixisme, valor d'ús i valor de canvi (Cohen, 2015).

(1872) Nietzsche es remunta a l'època clàssica per desentrellar la dicotomia entre allò apol·lini (raó) i allò dionisiac (arts, impulsos), a *Más allá del bien y del mal* (1886) o a *La genealogía de la moral* (1887) veiem com fa ús de la filologia i de la història per adonar-se de la mutació constant dels valors que es donen per bons o vertaders (Nietzsche, 2011; 2018; 2003).

Finalment, amb Freud assistim a la descoberta del subconscient. L'autor observa l'existència d'una falsa veritat en el fet d'entendre a l'home com un ésser exclusivament històric. Tracta de pal·liar-ho mitjançant una interpretació arqueològica de la ment humana en la que adverteix i treu a la llum tot allò que als ulls de la raó és inapreciable: desitjos, plaers, necessitats... Freud és la constatació de que l'ésser humà, en tant que ésser social, també es debat contínuament entre els seus instints, les seves pulsions, els seus referents morals i culturals, i que per tant, existeix un fons reprimat a l'interior de la psique humana que pot ser atès en tant que també forma part de la realitat.

Amb tot, els procediments a partir dels quals Marx, Nietzsche i Freud identifiquen les falses aparences o les falses veritats tenen en comú l'afany d'anar més enllà d'una mera identificació o desemmascarament que deixi al descobert una certesa primigènia que restava inadvertida. La lectura foucaultiana dels pensadors de la sospita, centrada en l'anàlisi dels principis que regeixen l'hermenèutica moderna, considera que la praxis desenvolupada pels autors els serveix, més aviat, per evidenciar que les aparences o les veritats se sustenten en construccions simbòliques formades per interpretacions prèvies. Cal destacar, en aquesta línia, el pròleg que Eduardo Grüner dedica a l'obra *Nietzsche, Freud, Marx* del pensador francès:

Foucault –siempre hablando de aquellos tres «fundadores del discurso»– dice que Marx no se limita a interpretar a la sociedad burguesa, sino a la interpretación burguesa de la sociedad (por eso *El capital* no es una economía política, sino una *crítica* de la economía política); que Freud no interpreta el sueño del paciente, sino el *relato* que el paciente hace de su sueño (y que ya constituye, desde luego, una «interpretación», en el sentido vulgar o «silvestre»); que Nietzsche no interpreta a la moral de Occidente, sino al *discurso* que Occidente ha construido sobre la moral (por eso hace una *genealogía* de la moral). Se trata, siempre, de una interpretación que hace ver que esos discursos que examina son, justamente, *interpretaciones* –«producciones» de sentido– y no meros objetos complicados a descifrar, con un sentido dado desde siempre que sólo se trata de re-descubrir (Foucault, 1995: 20).

Allò que Foucault defensa és que les tècniques i els procediments del sistema interpretatiu seguits per Marx, Nietzsche i Freud defineixen un nou escenari governat per la idea de què *la interpretació precedeix el signe*. Això implica no només una modificació en la manera d'interpretar els signes existents, sinó també que es reveli el caràcter inacabable de l'acte interpretatiu i es descobreixi, valgui la redundància, que les interpretacions parteixen sempre d'altres interpretacions prèvies i que, per tant, estan abocades a interpretar-se a elles mateixes constantment. Aquesta tendència, conclou Foucault, donaria lloc a una confrontació entre un *temps lineal* o de *venciment*, promoguda per la dialèctica o la semiologia, i un nou *temps circular*, més adequat a la interpretació moderna (Foucault, 1995: 33–48).

L'al·lusió a un *temps circular* no ens ha de fer pensar que aquesta renovació de la pràctica hermenèutica dona peu a una conceptualització circular del temps, sinó que més aviat serveix per caracteritzar el tarannà dinàmic de la teoria interpretativa moderna. El que sí s'observa és que l'afecció moderna per les interpretacions deixa al descobert una veritat única configurada per una temporalitat que es trobava arrelada en l'estructura filosòfica, històrica i racional del segle de les llums. La nova praxis, per contra, mostra una predisposició a formular noves propostes que evidencien fractures respecte el sentit i la representació lineals de la història.

Això és el que permet als mestres de la sospita pensar dins d'un marc de ruptura capaç de formular propostes alternatives respecte el dogma de l'ordre temporal progressiu. Com es produeixen aquests trencaments? Per què diem que a partir d'aquesta nova consciència hermenèutica és possible percebre la realitat de manera significativament diferent? Quins són els canvis epistemològics que els mestres de la sospita van motivar en termes d'una posterior comprensió i construcció del discurs històric?

Seguint a Ricœur i a Foucault, es fa evident que el desplaçament del focus d'atenció sobre la consciència del subjecte situa a l'home com a agent històric crític, però també, que existeix un joc ocult d'interpretacions que pot ser analitzat amb nous paràmetres conceptuals. Allò que interessa destacar, per tant, és la manera en què aquesta pretensió d'esclariment es concreta en cadascun dels pensadors, de tal manera que sigui

possible establir un punt de partida en el que la sospita esdevingui sinònim de crítica temporal.

Com sabem però, els tres autors no només s'enfronten a un problema conceptual, sinó també discursiu. La incipient emergència d'una conceptualització històrica i filosòfica del temps que difereixi de la pauta durant la modernitat, necessita desenvolupar estratègies discursives pròpies que s'adeqüin millor als nous requeriments. Quan la percepció inalterable d'un temps històric basat en una direcció lineal del temps comença a trontollar, les descripcions o representacions de la realitat prenen forçosament noves formes explicatives fins aleshores desconegudes. Així doncs, el motiu pel qual Marx, Nietzsche i Freud conviden a plantejar nous models d'anàlisi s'explica per la seva obstinació a voler aclarir les sospites sobre la interpretació i la construcció dels relats. Això és el que els condueix cap a la cerca de noves formes conceptuals, hermenèutiques i discursives. Malgrat tot, cal puntualitzar alguns aspectes.

Dels tres pensadors, Marx és el que ha exercit una major influència en la disciplina històrica. La presència de l'escola marxista en les tendències historiogràfiques i en la majoria de les ciències socials i humanes és indiscutible. Ara bé, en quin sentit es pot considerar a Marx com un impulsor d'una crítica de la temporalitat quan tradicionalment se l'ha vinculat a una teoria de la història d'arrel hegeliana i teleològica?¹⁹ En el cas de Freud, la presència del psicoanàlisi també ha impregnat recurrentment el camp de les humanitats i de la teoria de la història.²⁰ Però com es materialitza la seva aportació de cara a una anàlisi de les categories temporals?

¹⁹ Segons Foucault: «En el nivel profundo del saber occidental, el marxismo no ha introducido ningún corte real; se aloja sin dificultad, como una figura plena, tranquila, cómoda y ¡a fe mía! satisfactoria por un tiempo (el suyo), en el interior de una disposición epistemológica que la acogió favorablemente (dado que es justo la que le dio lugar) y que no tenía a su vez el propósito de dar molestias ni, sobre todo, el poder de alterar en lo más mínimo ya que reposaba enteramente sobre ella. El marxismo se encuentra en el pensamiento del siglo XIX como el pez en el agua, es decir, que en cualquier otra parte deja de respirar» (Foucault, 2006a: 256). Això explica les equiparacions entre figures tant aparentment allunyades com ho poden ser Marx o Comte. Des de la perspectiva foucaultiana, la concepció de progrés es desplega i reposa sobre un teló de fons en el que les idees d'una època es troben escampades al seu voltant. Resulta fàcil, doncs, que s'agrupin entre elles, transcorrin per indrets comuns i ensopeguin pels mateixos solcs i arrugues, ja que el mapa conceptual sobre el qual s'ha organitzat aquest tipus de pensament és el de la teleologia. I és aquest, en definitiva, el principal responsable de projectar una imatge desdibuixada de transversalitat entre corrents ideològics tan distants com el marxisme o el positivisme.

²⁰ Per a una anàlisi de la relació entre història i psicoanàlisi a partir de la figura de Freud, veure el capítol titulat «Psicoanàlisi e historia», dins l'assaig de Michel de Certeau titulat *Historia y psicoanàlisi. Entre ciencia y ficción* (De Certeau, 2011: 23-39). Més endavant es reprendrà aquesta relació.

Nietzsche, per contra, s'ha mantingut més allunyat dels principals debats historiogràfics al associar-se la seva figura al camp de la filosofia. Tanmateix, és qui ha contribuït de manera més explícita al trencament de la temporalitat. Resulta fàcil vincular el pensador alemany amb aquesta vocació crítica contra una temporalitat lineal. Des de la seva primera obra, *El naixement de la tragèdia*, Nietzsche encarna una sospita deliberadament provocativa contra els fonaments d'una cultura occidental coneixedora i hereva de la filosofia platònica i dels valors metafísics del cristianisme. Però no nega la raó perquè sí, sinó que escomet contra la fe incondicional d'un raciocini que no deixa espai a l'autocrítica i obvia qualsevol qüestionament sobre les veritats absolutes. L'aposta nietzscheana és la de fragmentar una racionalitat que es recolza en un temps lineal, i és en aquest sentit que s'empara en la teoria de l'etern retorn, com una manera de discórrer que es desmarca dels patrons més taxatius.

La idea de temporalitat a la qual s'adscriu Nietzsche és explícitament rupturista: substituir el concepte del temps judeocristià de tal manera que la relació amb el món i l'existència es pugui dirigir cap a una nova forma d'experiència. Tal i com ho exposa Jünger, la intenció de Nietzsche s'ha de contextualitzar en el sí d'un escenari de tensions entre dos sistemes conceptuals en conflicte.

Hay una clara diferencia entre pensar de modo lineal y hacerlo de modo cíclico; no es lo mismo si mi pensamiento surge de una espacialidad y temporalidad lineal que si surge de una cíclica. En el siglo XIX, tanto en el ámbito académico como en el popular, se impuso la idea de que la humanidad avanzaba con un progreso infinito; tal progreso, con el que Nietzsche tuvo que enfrentarse, se concebía linealmente, en un sentido tanto espacial como temporal. Se trataba de un concepto tan esquemático como doctrinario (Jünger, 2017: 149).

La proposta d'un temps cíclic no pertany a Nietzsche, sinó que es tracta d'una idea reiterada en diverses tradicions culturals i filosòfiques. Sense anar més lluny, resideix en la mundanitat de les rotacions de la naturalesa i la quotidianitat. Les possibles ambigüitats conceptuals que segons alguns autors —entre els quals hi figura el mateix Jünger— conté la recepció i formulació nietzscheana de l'etern retorn, obliden que el propi Nietzsche és el primer en abraçar les contradiccions del seu pensament; de fet, l'autocrítica i la reescriptura constants de la seva obra són un motiu recurrent al llarg de la seva vida. En qualsevol cas, l'objectiu que Nietzsche persegueix no és el de crear un sistema filosòfic perfectament dotat i coherent, sinó més aviat el de promoure un pensament dinàmic,

crític, amb escaletes, si s'escau, però fermament conscient de l'existència de veritats impostades que han de ser posades en dubte. L'esperit que encarna Nietzsche i que llega a través de les tesis de l'etern retorn, de la seva manera de concebre la història o, en definitiva, de la seva estratègia metodològica i narrativa, és el de no reduir la seva lectura a un únic punt de vista. És per això que la seva escriptura es troba impregnada d'una textura insistentment rupturista.²¹

No es pot negar que Marx i Freud també esdevenen garants del trencament conceptual amb els valors de la temporalitat, però l'èmfasi i el resultat obtingut és més subtil. I si bé no és possible apreciar una doctrina metodològica i aproximativa de les característiques de l'etern retorn, sí que s'observa com les dissertacions que un o altre autor elaboren —ja sigui a través de l'exposició d'un procés històric o mitjançant la trama biogràfica dels seus pacients— es prenen molt seriosament la tasca de l'escriptura. Tant és així que les reprovacions que efectuen contra el paradigma de la temporalitat lineal les hem d'ubicar principalment en el terreny discursiu, és a dir, en el sí del propi procés d'elaboració del relat. El *què* explico i el *com* ho explico esdevenen preguntes indissociables l'una de l'altra, i en aquest aspecte mostren una forta consciència sobre les implicacions que té la representació de cara a la percepció de la realitat. D'aquesta manera, el procés d'elaboració del relat esdevé per a ells l'indret de reflexió idoni a partir del qual efectuar la ruptura.

En el cas de Marx aquest procediment s'aprecia amb claredat a *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. En aquest assaig, publicat l'any 1852, Marx du a terme una anàlisi històrica immediata del període que va des de la revolució continguda de 1848 fins al cop d'estat que Louis Napoleó Bonaparte va encapçalar l'any 1851. En primera instància, els fets ocorreguts durant aquest lapse de temps serveixen de marc des del qual respondre els interrogants sobre què va passar en aquest cop i com va ser possible que una figura aparentment anodina com la de Louis Napoleó Bonaparte aconseguís proclamar-se cap del govern francès. Resulta significatiu veure com Marx, qui parteix de la figura de Napoleó per tal de destacar el joc de simbologies que es dona en l'imaginari

²¹ Sobre el mètode genealògic nietzscheà —que Foucault posteriorment reivindicarà a la citada *Nietzsche, la genealogia, la historia*— i sobre la seva concepció —i utilitat— de la (a)història, cal remetre's a *La genealogia de la moral* i a la *Segunda consideración intempestiva* (Nietzsche, 2003, 2006).

col·lectiu del període, aprofita el pretext de la perpetració del cop per desplegar el pensament materialista de la història.

En segon terme, allò que Marx afronta és la dificultat d'elaborar un relat que sigui conseqüent amb el contingut que es vol transmetre. Recordem el cèlebre inici de l'obra: «Hegel observa en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal acontecen, por así decirlo, dos veces. Olvidó añadir que, una vez, como [gran] tragedia, y la otra, como [lamentable] farsa» (Marx, 2015: 37–38).²² D'entrada, aquest començament ens situa davant d'un Marx que apel·la a la idea que la història és una repetició caricaturesca d'interpretacions i discursos històrics previs; raonament no exempt de ressonàncies amb el temps cíclic nietzscheà. A la vegada però, se'ns revelen els referents hegelians ja al·ludits, segons els quals la història és entesa com un procés gradual i progressiu. El que podria semblar un oxímoron té la seva explicació en el missatge que Marx vol transmetre. Sense deixar d'estar inserida dins d'una episteme teleològica, la perspectiva històrica que utilitza divergeix de les lectures convencionals al dedicar-se a descriure els rols i els interessos de classe propis dels diferents grups socials que participen dels fets. «Los hombres hacen su propia historia», assegura Marx, «pero no la hacen a su voluntad, bajo condiciones elegidas por ellos mismos, sino bajo condiciones directamente existentes, dadas y heredadas. La tradición de todas las generaciones muertas gravita como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos» (Marx, 2015: 39).

Al pròleg de la segona edició de l'obra (juny de 1869) l'autor defensava la seva versió historiogràfica dels fets, arribant a criticar amb contundència la retòrica emprada per altres narracions coetànies sobre els mateixos esdeveniments històrics:

Victor Hugo se limita a una amarga e ingeniosa invectiva contra el editor responsable del golpe de Estado. El propio acontecimiento aparece en su obra cual rayo caído del cielo raso. En él no ve más que el acto de fuerza de un solo individuo. No advierte que, al atribuirle un poder personal de iniciativa sin parangón en la historia universal, engrandece, en lugar de empequeñecer, a este individuo. Por su parte, Proudhon intenta exponer el golpe de Estado como resultado de un desarrollo histórico previo. Pero, bajo mano, la construcción histórica del golpe de Estado se le convierte en una apología histórica del héroe del golpe de Estado. Cae así en el error de nuestros

²² Els claudàtors són de l'edició treballada.

sedicentes historiadores *objetivos*. Yo, en cambio, muestro cómo la lucha de clases en Francia creó circunstancias y condiciones que permitieron a un personaje mediocre y grotesco representar el papel de héroe. (Marx, 2015: 212)

Quan la raó ja no fa avançar la història, tal i com la il·lustració defensava, el motor de la història passa a ser el resultat de la transformació de les relacions de producció i del conflicte entre classes. Si bé l'objectiu d'*El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* és el d'oferir un comentari històric i social sobre el cop, el procediment de l'anàlisi no consisteix ja en establir una consecució progressiva d'esdeveniments, sinó en respondre què passa durant els tres anys que precedeixen l'afer i en fer patents els conflictes de classe. La manera en com Marx tracta els fets i teixeix la trama respon, doncs, a aquest desig de donar una major presència a un punt de vista que fins aleshores passava desapercbut: la lluita de classes com a problema i motor de la història. I és justament aquesta pretensió de voler-se fer càrrec del conflicte entre els diversos grups socials la que dona lloc a una projecció historiogràfica incipientment discontinua.

Així doncs, malgrat que en la interpretació marxiana el temps històric es concep i es projecta teleològicament, la narració dels esdeveniments no es produeix en un sentit igualment lineal, sinó que al intentar donar rellevància als diversos actors transformadors es generen petites esquerdes que interrompen la continuïtat del relat. A mesura que prossegueix el text, la dinàmica discursiva va agregant als fets diverses capes de lectura. Si a això li sumem el persistent recurs retòric sobre la repetició caricaturesca de la història es fa palmari que ens trobem davant d'una trama complexa en la que les lectures sobre els fets ocorreguts oscil·len en diferents graus de profunditat.

Un efecte de disgregació encara més pronunciat generen els casos clínics registrats per Freud. Aquests escrits estan constituïts sobre una base reflexiva en la que la teràpia psicoanalítica es combina amb la tasca explicativa. Com a resultat s'evidencia que, des de la seva pròpia disciplina de treball, Freud qüestiona la consciència i el testimoniatge com a fonts de coneixement directes per acabar proposant un model d'escriptura que deixa empremta tant en el món científic com en el narratiu. Però de quina manera això repercuteix en la historiografia i la crítica del relat cronològic?

Sens dubte, aquesta qüestió permet traçar un primer paral·lelisme entre l'exercici del psicoanalista i el de l'historiador, entenent que, pel cap baix, existeix un nexa d'unió en la pretensió comuna de dilucidar uns esdeveniments que formen part de la realitat passada. La diferència flagrant rau en l'objecte i el mètode d'estudi, però a grans trets el plantejament és compartit: investigar una experiència del passat i mirar d'explicar de la millor manera possible tot responent a problemes o mètodes d'interpretació que provenen del present.

En aquest sentit, el cas clínic conegut com l'*home dels llops* pot servir com a arquetip per tal d'il·lustrar millor l'aportació historiogràfica que la teràpia psicoanalítica freudiana convida a fer.

Mi descripción tratará entonces de una neurosis infantil que no fue objeto de análisis mientras persistía, sino sólo quince años después de pasada. Si se la compara con otras, esta situación ofrece sus ventajas y sus inconvenientes. El análisis consumado en el propio niño neurótico parecerá de antemano más digno de confianza, pero su contenido no puede ser muy rico; será preciso prestar al niño demasiadas palabras y pensamientos, y aun así los estratos más profundos pueden resultar impenetrables para la conciencia. En cambio, el análisis de una perturbación de la infancia a través del recuerdo de la persona adulta e intelectualmente madura está libre de estas limitaciones; no obstante, será preciso tener en cuenta la deformación y el aderezo a que es sometido el propio pasado cuando se lo mira retrospectivamente desde un tiempo posterior. Quizá el primer caso proporcione los resultados más convincentes pero el segundo sea más instructivo (Freud, 2013: 10-11).

L'argument que Freud utilitza per justificar el cas denota una manca de confiança envers el valor del testimoni. Parteix de la veu, la memòria i el record del pacient per tal d'activar la comprensió i reconstrucció de la història del trauma, però alhora pren distància envers una figura que, com assenyalava Foucault, s'interpreta constantment a sí mateixa. En aquest sentit, la via de l'inconscient es presenta com una alternativa renovadora, tot i que l'ordenació dels continguts recopilats es fa confusa si es conserven les lògiques de recerca i d'exposició lineals. Per què? Doncs perquè la naturalesa de l'inconscient força a efectuar una retrospectiva atemporal. «Ateniéndome al punto de vista del médico», aclareix Freud, «sólo puedo enunciar que en casos semejantes, si quiere averiguar y conseguir algo, él debe comportarse de manera tan «atemporal» como lo inconsciente mismo» (Freud, 2013: 12).

El que està fent Freud, en definitiva, és invalidar la veritat absoluta de la consciència i del testimoni directe per obrir un nou escenari de possibilitats alhora de pensar i explicar la història. S'allunya així de la recerca d'una causa primera, originària i desencadenant del problema, ja que no existeix un únic fil que permeti construir la història d'una persona. El procés de teràpia dona lloc a una biografia clínica més aviat embrollada, en la que visiblement s'hi entrecreuen diverses trames i on les línies de la certesa es confonen, es difuminen o es neguen a elles mateixes, ja sigui per la pròpia capacitat d'autosuggestió o per la utilització irregular i escorredissa del llenguatge dels propis pacients.

Tot plegat fa que, a l'hora de prendre nota, Freud opti per no mantenir un sentit narratiu cronològic ni cenyir-se a documents clínics com s'hauria d'esperar. És més, adverteix que el seu procés de documentació s'orienta a seguir un ordre que li permeti treure l'entrellat a aspectes científicament rellevants. Es tracta, com ja s'ha anunciat, de desmitificar els documents i l'afecció per una temporalitat discursiva:

No puedo escribir la historia de mi paciente en términos puramente históricos o pragmáticos; no puedo brindar ni un historial clínico ni uno del tratamiento, sino que me verá precisado a combinar entre sí ambos modos de exposición. Ya es notorio que no se ha encontrado un camino que permita dar cabida de algún modo, en el relato del análisis, al convencimiento que dimana de él. [...] uno no publica tales análisis para producir convicción en quienes hasta el momento han tenido una conducta de rechazo e incredulidad. Lo único que se espera es *aportar algo nuevo* a investigadores que por sus propias experiencias con enfermos ya se hayan procurado convencimientos.

Empezaré por pintar el mundo del niño y por comunicar de su historia infantil todo aquello que se averiguó sin esfuerzo y a lo largo de varios años no fue ni completado ni aclarado más (Freud, 2013: 14).

Aquesta voluntat d'*aportar alguna cosa nova* es tradueix en una aparença narrativa repleta de capes i estrats, salts i interrupcions, girs i autocorreccions que venen donades per la gradual aparició d'informació durant el procés d'investigació. Per això, Freud parla de *pintar* i no d'historiar. Es tracta d'un procés d'anàlisi que no conclou mai, que constantment s'interroga en veu alta i on la composició del relat s'adapta al procés d'investigació de la història i no al revés.

En muchos análisis sucede que al acercarse el final emerge de pronto un nuevo material mnémico que hasta entonces se había mantenido cuidadosamente oculto. O una vez se deja caer una observación de poca monta, en un tono indiferente, como si fuera algo superfluo; otra vez se le agrega algo que hace aguzar los oídos del médico, y por fin se discierne en ese jirón menospreciado de recuerdo la clave de los más importantes secretos que la neurosis del enfermo ocultaba bajo su disfraz (Freud, 2013: 82).

La pràctica psicoanalítica obté informació directe del propi pacient, la font principal són els seus records, però l'afluència d'aquests no es mostra de manera ordenada i continuada, sinó que es necessiten moltes sessions per recopilar les diverses escenes o trames que configuren el cas i que formen part de la biografia del pacient. De la mateixa manera, tampoc és lineal la representació interpretativa que se'n desprèn. En resum, la reconstrucció del trauma s'efectua en forma de *trencaclosques*, defugint de qualsevol tipus de conceptualització i narració estrictament lineals.

És ben cert, malgrat els símils i els paral·lelismes traçats, que Marx, Nietzsche i Freud no són historiadors. Tanmateix, cal reconèixer que la seva percepció de la temporalitat, el seu mètode d'indagació sobre el passat —sigui politicoeconòmic, moral o psicoanalític— i els seus mecanismes de refutació dels enunciats pròpiament historicistes, contenen elements que poden resultar d'interès per a la reconstrucció de la imaginació narrativa de la història. És igualment cert que tampoc són figures rellevants per a una revisió de la història que tingui en compte la perspectiva espacial, però en canvi, recullen la coexistència de diverses temporalitats i generen un nou marc de revisió i representació davant la irrupció de nous materials.

Amb tot, és raonable afirmar que existeix un pensament radical que s'ha desplegat de manera contigua a l'epistemologia del progrés. Es tracta d'una crítica elaborada contra els axiomes de la temporalitat lineal imperant, la qual no reacciona de manera supèrflua contra les tesis del progrés, sinó que brandeix un escepticisme conscient a partir de l'exploració de formes no hegemòniques de percebre, pensar i representar la realitat. És en aquest sentit que els pensadors de la sospita esdevenen punta de llança al traslladar la crítica conceptual al terreny d'un discurs ordenat segons un sistema d'enunciació estrictament cronològic. Les seves aportacions ofereixen, en definitiva, un primer context favorable des del qual accedir als debats sobre la construcció dels relats historiogràfics i la dislocació de la tríada passat-present-futur.

Simptomatologia d'un nou temps històric²³

Estas expectativas fueron moldeadas en el marco conceptual de un desarrollo siempre progresivo [...]. Mi generación creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales. Nunca seré capaz de vivir según la nueva realidad. (Berardi Bifo, 2014)

If, after Auschwitz, poetry is no longer possible (per Paul Celan and Theodor W. Adorno), the ideas of unity, teleology, and a clear hierarchy of values are no longer conceivable as well. It comes down to the disconnect between progress and progression. (Westphal, 2011: 13)

A *Crítica y crisis* (1959), el teòric alemany Reinhart Koselleck explicava que l'emergència de la noció de progrés —estretament lligada al naixement d'una burgesia capitalista hegemònica i a les seves promeses de creixement i velocitat— havia substituït la percepció clàssica de la temporalitat.

En el decurso del siglo XVIII se desarrolló la sociedad civil-burguesa, que se consideró a sí misma como el nuevo mundo, en tanto que reivindicó espiritualmente la totalidad del mundo y simultáneamente negó el viejo. Dicha sociedad creció en el ámbito de los Estados europeos y desarrolló, al compás de su separación de él, una correspondiente Filosofía del progreso. Filosofía cuyo tema era la Humanidad en su conjunto, que había de ser encaminada hacia un futuro mejor y más dichoso, a partir del centro europeo, en paz y concordia. [...] El siglo XVIII es la antesala del tiempo presente, cuya tensión interna se ha venido agudizando de modo creciente desde la Revolución francesa (Koselleck, 2007: 24).

D'aquesta manera, Koselleck convidava a pensar que cada període històric podia mantenir la seva particular forma d'experimentar el temps. Però com es determinen els trets específics de cada temporalitat? Hi ha una forma particular d'experimentar el temps avui en dia? I si és així, quins són els elements que la caracteritzen? Per valorar les

²³ Epígraf que no amaga la referència a l'assaig de Hans Ulrich Gumbrecht: *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico* (Gumbrecht, 2010).

possibilitats d'una nova temporalitat és necessari aprofundir en els moments de crisi i ruptura que es donen entre les diferents experiències temporals.

Precisament, a mig camí entre la historiografia, la filosofia de la història i l'antropologia, l'historiador François Hartog va popularitzar —en diàleg permanent amb el pensament de Reinhart Koselleck i Marshall Sahlins— un model teòric i cultural batejat com a *règim d'historicitat*, el qual li permetia preguntar-se per les experiències i crisis del temps, i pensar i explicar millor les relacions entre passat, present i futur al llarg de la història.

Si partimos de diversas experiencias del tiempo, el régimen de historicidad intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor [...] momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias. [...] Busca también una manera de proporcionar nuevas luces, casi desde dentro, en torno a los interrogantes de hoy acerca del tiempo, marcado por el carácter equívoco de las categorías: ¿estamos frente a un pasado olvidado o más bien ante un pasado recordado en demasía?, ¿ante un futuro que prácticamente ha desaparecido en el horizonte o ante un porvenir más bien amenazador?, ¿ante un presente que se consume en forma ininterrumpida en la inmediatez o ante un presente casi estático e interminable, por no decir eterno? Asimismo, permitiría entender mejor los múltiples debates abiertos por doquier en torno a la memoria y la historia, a la memoria contra la historia, al “nunca bastante” o al “ya demasiado” patrimonio (Hartog, 2007: 38).

Seguint aquestes qüestions, són tres els ordres temporals que l'autor identifica com els més representatius de la cultura occidental: el règim de la història *magistra vitae* —de l'Antiguitat clàssica al segle XVIII—, en el que el passat s'entén com una font d'exemplaritat que guia el present; el règim d'historicitat modern —aproximadament entre 1789 i 1989—, on el pes recau en el futur i el temps adopta una forma lineal i unívoca que es projecta cap a endavant; i el (nou) règim presentista —propi de l'actualitat—, en el que el progrés es parteix, el futur reflueix i la força motriu es desplaça cap a un present dilatat que ho ocupa tot en la seva demanda d'immediatesa (Hartog, 2007: 227–228 i 236). Des d'aquesta varietat perceptiva, la noció de règim d'historicitat s'interessa per les esclatxes i les fissures que modifiquen la continuïtat del curs del temps, i això la converteix en una eina òptima per examinar la crisi de progrés que distància els ordres temporals de la modernitat i la postmodernitat. Tal i com explica Hartog, la idea

d'un règim presentista va prendre forma amb l'estudi i l'observació de les dinàmiques nascudes durant el segle XX:

[E]l curso de la historia reciente, marcada de manera simultánea por la caída del Muro de Berlín en 1989, por el desvanecimiento de la idea comunista basada en el porvenir de la Revolución y por el ascenso de múltiples fundamentalismos, ha trastocado, perturbado de manera brutal y duradera nuestra relación con el tiempo. Aquí y allá, el orden del tiempo se ha puesto en tela de juicio. [...] En tales condiciones, ¿cómo articular pasado, presente y futuro? [...] Sin embargo, en el caso del mundo europeo ya se habían abierto, desde mucho tiempo antes, hondas fallas: algunas en la era inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial, y otras más después de 1945, aunque de manera diferente. [...] Berlín me daba la impresión de ser una ciudad para historiadores [...] En ambos lados del muro, que había de convertirse poco a poco en un muro de tiempo, se había empezado por borrar el pasado. [...] Ciudad emblemática, lugar de memoria para una Europa atrapada en su conjunto por el dilema entre amnesia y deber de memoria, esa es Berlín en los linderos del siglo XXI. Allí, ante los ojos del paseante-historiador, aún se exhiben fragmentos, huellas, marcas de órdenes del tiempo diferentes, como quien habla de órdenes arquitectónicos distintos (Hartog, 2007: 21–31).

El pas del règim d'historicitat modern al règim presentista no és nítid ni evident, sinó que combina i juxtaposa diferents moments de crisi de la idea de progrés amb altres de predomini de la continuïtat moderna. A Berlín, Hartog va poder observar, en la simultaneïtat que l'espai urbà propicia, la presència de més d'un règim d'historicitat. Davant la pèrdua de legitimitat de la temporalitat històrica, la seva percepció ja no era igual d'evident que sempre, talment com ho descriu Bertrand Westphal: «the instants do not flow together at the same duration; in the absence of hierarchy, durations multiply; the line is split into lines; time is hereafter superficial» (Westphal, 2011: 12). Les diferents temporalitats en xoc quedaven registrades en les traces arquitectòniques o en l'experiència social i cultural de cadascun dels blocs. Segons l'historiador francès, són múltiples i diverses les fractures que al llarg del segle XX es van obrir sobre el sòl del règim d'historicitat modern. Totes elles, al imprimir-hi la seva marca, deixaven al descobert les empremtes d'un nou règim d'historicitat que, amb major o menor vehemència, generava una ruptura que estripava el passat i desacreditava el futur.

En aquest sentit, resulta paradigmàtic el cas de Txernòbil, especialment si es llegeix a partir de la glossa de la periodista bielorrussa i Nobel de literatura (2015) Svetlana Aleksiévitx:

Han passat més de vint anys des de la catàstrofe, però encara avui em persegueix la mateixa pregunta: de què dono testimoni, del passat o del futur? És tan fàcil esmunyir-se per la banalitat... La banalitat de l'horror... Però veig Txernòbil com el començament d'una història nova [...]. Quan parlem del passat o del futur, introduïm en aquestes paraules la nostra representació del temps, però Txernòbil és sobretot una catàstrofe del temps. [...] La nit del 26 d'abril de 1986... En l'espai d'una nit ens vam traslladar a un altre lloc de la història. Vam fer un salt cap a una nova realitat [...]. S'ha trencat el vincle del temps... De sobte el passat va resultar impotent, ja no ens hi podíem recolzar [...] Ha començat la història de les catàstrofes... Però les persones no volen pensar-hi, perquè mai hi han reflexionat; s'amaguen darrere d'allò que els és conegut. Darrere del passat. [...] Davant d'aquest fenomen s'experimenta una nova sensació del temps. [...] El passat s'ha revelat impotent davant Txernòbil [...] En aquests cent anys hi ha hagut el gulag estalinista, Auschwitz... Txernòbil... L'11 de setembre de Nova York... És inconcebible com ha cabut tot això en la vida d'una generació. [...] A Txernòbil es recorda sobretot la vida «després de tot»: els objectes sense gent, els paisatges sense gent. Un camí cap al no-res, uns fills cap enlloc. Fins i tot a hom l'assalta el dubte de si això és el passat o el futur. —De vegades m'ha semblat que escrivia sobre el futur... (Aleksiévix, 2016: 49–62)

Txernòbil és una gran falla temporal.²⁴ El 26 d'abril de 1986, de cop i volta, el temps del progrés es va veure replegat sobre sí mateix i la idea de futur va quedar automàticament estroncada i blindada a l'interior d'un sarcòfag de formigó. Tal com explica Aleksiévix —arran de les entrevistes realitzades als testimonis de l'accident— Txernòbil inaugura un nou període històric protagonitzat per la incertesa de no saber cap a on mirar, si cap a un passat que esdevé refugi d'allò conegut o cap a un futur que o bé es descarta o bé resta inserit en el present en forma de distòpia. Txernòbil és també, en aquest sentit, la materialització per excel·lència de què la utopia moderna s'hagi vist superada per un no-futur i que l'amenaça ecològica hagi quedat al descobert.²⁵ A *Nova il·lustració radical* (2017), la filòsofa Marina Garcés parteix precisament d'Aleksiévix

²⁴ Com ho són «Verdun, Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Bhopal, Palestina, Nova York, Sud-àfrica, l'Iraq, Txetxènia, Tijuana, Lesbos...», una geografia inacabable de la mort que ha devorat el temps i l'ha convertit en catàstrofe. Mort massiva, mort administrada, mort tòxica, mort atòmica. És la mort provocada de milions de persones, amb la qual moren també el subjecte, la història i el futur de la humanitat» (Garcés, 2017: 27–28). Garcés al·ludeix el text citat a la conferència «Inacabar el món» i a l'assaig *Nova il·lustració radical* (Garcés, 2016; 2017).

²⁵ Les utopies i les distòpies, és a dir, la manera com cada temporalitat imagina el futur, contribueixen a llegir, interpretar i transformar el món des de lògiques diferents. Txernòbil és l'exemple de com els relats catastròfics que van començar a sorgir durant el segle XX, els quals fins aleshores pertanyia a la ciència ficció i eren titllats de pessimistes —com La Zona de la pel·lícula *Stalker* (Andréi Tarkovski, 1979)—, s'han fet realitat. En aquest sentit, part de l'èxit de les actuals distòpies televisives i serialitzades té a veure amb la creença de què el futur serà un infern (no-futur).

per elaborar un diagnòstic sobre el temps històric del *després de tot*, el de la «condició pòstuma»:

Ja no ens trobem en la condició postmoderna, que havia deixat el futur enrere alegrement, sinó en una altra experiència del final, la condició pòstuma. En aquesta condició, el post- no apunta cap a allò que s'obre quan s'han deixat enrere els grans horitzons i els referents de la modernitat. El nostre post- és el que ve després del després: un post- pòstum, un temps de pròrroga que ens donem quan ja hem concebut i en part acceptat la possibilitat real del nostre propi final. [...] Hem passat, així, de la condició postmoderna a la condició pòstuma. El sentit del després ha mutat: del després de la postmodernitat al després sense després (Garcés, 2017: 16, 21).

«Ese futuro», adverteix Hartog, «ya no es un horizonte luminoso hacia el cual nos dirigimos, sino una línea de sombra que hemos puesto en movimiento hacia nosotros, mientras que parecemos pisotear el aire del presente y rumiar un pasado que no pasa» (Hartog, 2007: 224). I amb tot, què ens fa pensar que el règim d'historicitat presentista dibuixat per Hartog és quelcom més que un parèntesi o un trauma mediambiental inserit dins la lògica de la teleologia moderna? Hans Ulrich Gumbrecht, al seu assaig sobre el nou temps històric, ofereix una resposta a aquesta qüestió:

Los dos movimientos, el de desplazar el futuro amenazante a un futuro lejano y el de rellenar el presente con múltiples pasados, convergen en la impresión de que, en el tiempo social postmoderno, el presente se dilata tanto que ningún futuro transportado al presente es capaz de convertirlo en pasado. Precisamente por esta razón se puede suponer que la postmodernidad no es una época más dentro de una secuencia de épocas (por ejemplo, dentro de una clasificación teleológica), sino la construcción filosófico-histórica realizada con épocas sucesivas que realmente han finalizado (Gumbrecht, 2010: 32).

En aquest règim d'historicitat presentista, el futur s'erosiona i el present es dilata —o s'alenteix; segons la terminologia de Gumbrecht— com a conseqüència de l'absorció de múltiples passats. Això es va començar a fer especialment ostensible a finals de la dècada dels setanta, moment en què gran part de la producció cultural va començar a fer referències de forma insistent cap a un passat inespecífic (Fisher, 2018: 39). Hi ha, des d'aleshores una demanda creixent pel que és autèntic, pel que es manté fidel a l'origen, per la roba desgastada i viscuda, pel que és retro, pels *remakes* cinematogràfics, per les restauracions arquitectòniques, pels decorats ambientats en una atemporalitat pretèrita, etc. (Gumbrecht, 2010: 26–27). És interessant observar que aquesta ampliació del present

i aquesta fragmentació de la continuïtat temporal ha donat lloc a un procés d'acceleració que no és possible localitzar en cap altre moment històric i que, per la seva omnipresència, difereix substancialment del concepte de velocitat propi de l'era del progrés.

La modernitat, tal i com recorda Judy Wajcman, «presenció espectaculars inventos tecnològics, como la máquina de vapor, el ferrocarril, el telégrafo y el teléfono, que vinieron a transformar la conciencia que la gente tenía del tiempo, del espacio y de su entorno» (Wajcman, 2017: 17). Ara bé, en el moment en què l'expansió de la doctrina liberal es va estendre per tot el globus, el capitalisme industrial, alimentat per l'impuls de la tecnologia i les xarxes de comunicació, no va tenir més remei que incrementar el temps de producció per reduir el temps de rotació del capital i continuar obtenint guanys, i aquesta deriva va forçar una desnaturalització del temps modern (Concheiro, 2016: 24 i 43).

Des d'un punt de vista sociològic, a partir d'aquest moment, la manera que tenim d'experimentar el temps —en plena postmodernitat o modernitat tardana— té més a veure amb una acceleració frenètica, immòbil i multidireccional de la realitat que no pas amb una fletxa ascendent i gradual que es projecta cap al futur. La teoria de la temporalitat accelerada, es fonamenta en les noves formes d'alienació que s'obren en la vida quotidiana, social i tecnològica, les quals xoquen frontalment amb els principis de la modernitat (Rosa, 2016). En la societat de l'acceleració, l'angoixa per falta de temps, l'atragament com a valor positiu o la mercantilització del temps, són algunes de les característiques més habituals (Wajcman, 2017: 17). El control i la capitalització dels ritmes i dels espais de producció s'ha estès de manera estructural a la resta d'esferes socials, de tal manera que qualsevol acció no productiva —des del descans fins a la baixa laboral, passant per l'avorriment o el dret a vaga—, sovint és socialment desacreditada o criminalitzada. La nova percepció de la temporalitat reemplaça la premissa moderna de què el món avança cap a millor per una incertesa i desconfiança creixents. «En un mundo acelerado resulta imposible hilvanar una narrativa aglutinadora y coherente para nuestras vidas» (Concheiro, 2016: 84).²⁶

²⁶ La dificultat per compondre una narrativa coherent dels fets té a veure amb què allò que s'entén per coherència narrativa es troba inserit en un model de representació que, tal i com passa amb la idea moderna

En aquest present dilatat i dotat d'una acceleració paralitzadora, hi trobem, en última instància, tres elements que l'acaben de caracteritzar: la imperiosa necessitat de mantenir viva la memòria davant la pèrdua del *telos*; l'auge de polítiques de preservació patrimonial i conservació mediambiental; l'atemporalitat (jurídica) que suposa la imprescriptibilitat dels crims contra la humanitat de les darreres dècades (Hartog, 2007: 233–236). Tots tres elements són assenyalats per part de l'historiador francès com a simptomàtics del temps presentista, ja que reforcen la idea de ruptura amb la continuïtat històrica moderna.

Moltes de les resistències a l'hora d'acceptar la presència d'un nou valor temporal passen per la incertesa que provoca la ruptura de les relacions entre passat, present i futur pròpia de la modernitat, ja que això genera una dificultat a l'hora d'elaborar un discurs històric coherent. Com s'ha anat veient, el trencament de la linealitat cronològica de la modernitat no només té afectacions conceptuals, sinó també discursives. Amb tot, és convenient orientar la discussió sobre la crisi del paradigma de la temporalitat moderna a la categoria de l'espai, entenent, tal i com fa Gumbrecht, que les conseqüències de la ruptura amb la modernitat són *cronotòpiques*: «el presente dilatado se experimenta en el aeropuerto, la arquitectura de una ciudad o una pantalla, como una proliferante multitud de tiempos» (Gumbrecht, 2010: 26). En aquesta línia, el crític cultural Mark Fisher observava que la ruptura entre el passat i el present havia fet aflorar el terme geogràfic de simultaneïtat: «En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad» (Fisher, 2018: 34).

En una conferència titulada «La geografía del pensamiento», Marina Garcés reflexionava sobre aquesta qüestió a propòsit, justament, del clima de desconcert que encara provoca l'esgotament del model explicatiu de la modernitat. Davant les dificultats per articular un sentit a allò que fem després de la modernitat, Garcés responia taxativament: «si la història ens posa difícil respondre a la pregunta on som, potser la

del temps, segueix un ordenament lineal. Potser per això, *La pregària de Txernòbil*, es fa possible només gràcies a l'estratègia narrativa d'un *collage* fet a partir de les entrevistes dels diferents testimonis.

geografia —no com a disciplina, sinó com a manera d'estar en el món— ens pot ajudar a respondre aquesta pregunta» (Garcés, 2018).

2. L'ESPAI COM A PARADIGMA

Txernòbil: metàfora i ruptura

El mundo configurado por la ciencia, la técnica y la industria ha puesto en marcha procesos de aceleración que modifican radicalmente las relaciones entre el espacio y el tiempo o que, mejor dicho, las han hecho fluidas. [...] Chernóbil es sólo un pequeño caso modélico de la interdependencia de nuestro espacio global en el que estamos condenados a vivir (Koselleck, 2001: 107–108, 110).

Un fantasma recorre, de hecho, las líneas de frontera del mundo globalizado; de este nuestro mundo, convertido en globo, mundo finito e ilimitado, irrepresentable con la ayuda de cualquier mapa: el fantasma del espacio (Marramao, 2014: 16).

A *La pregària de Txernòbil*, Svetlana Aleksiévitx explica que l'experiència que va prosseguir a l'explosió del reactor nuclear va posar en dubte la visió que es tenia del món, contribuint a soterrar, com s'ha vist, la percepció temporal hegemònica de la modernitat. Davant d'un fenomen d'aquestes característiques, escriu, «s'experimenta una nova sensació del temps»; però no només. L'escriptora bielorrussa també para esment — potser amb menys remiraments— al fet que l'impacte global de la catàstrofe també repercutís en la reconceptualització de l'altra gran dimensió de l'existència humana: l'espai.

Encara avui fem els termes vells: *lluny – a prop, nosaltres – els altres...* Però què vol dir *lluny* o *a prop* quan, després de Txernòbil, ja al cap de quatre dies, els seus núvols sobrevolaven l'Àfrica

i la Xina? La Terra de sobte va resultar tan petita..., ja no era la Terra que hi havia en temps de Colom. Il·limitada. Ara tenim una nova sensació de l'espai. Vivim en un espai clivellat. (Aleksiévix, 2016: 60)

El fragment citat conté algunes apreciacions que, tot i la brevetat de les mateixes, lliguen amb la crisi de la temporalitat de l'apartat anterior, i resulten del tot pertinents a l'hora d'enfil·lar una reflexió sobre la dimensió espacial com la que aquí es pretén realitzar. A grans trets, Aleksiévix posa sobre la taula dues concepcions diferents de la idea d'espai, les quals s'alternen de manera abrupta, descobrint-se l'una a l'altra, com a conseqüència accelerada dels múltiples efectes globals que es van precipitar arran de l'accident nuclear. Potser pot semblar agosarat afirmar que Txernòbil —metonímia o metàfora espacial de la catàstrofe— va ser el punt d'intersecció que ho va canviar tot. O també, que entre 1492 i 1986 la relació que l'ésser humà mantenia amb l'espai no va veure's alterada; entre altres coses, perquè entre l'obertura moderna del món i el context posterior al desastre, la idea d'espai, o si més no de territori —accepció més física que teòrica del domini espacial—, va estar exposada a la influència del poder polític, econòmic o jurídic, donant a conèixer models diversos d'ordenació, divisió, producció, explotació i legislació. Però no s'han de confondre les modificacions socials, econòmiques o polítiques a les que històricament està sotmès l'espai amb el seu altre ús de caire metahistòric.²⁷ Més aviat, doncs, el que de manera succinta suggereix el text és que entre l'era de l'exploració i l'era de la globalització s'aprecia un canvi de model o de rumb pel que fa a la percepció ontològica i a la conceptualització epistemològica de la dimensió espacial. El món ja no pot continuar essent habitat, comprès o representat des de la lògica d'una extensió moderna —«il·limitada»— quan els efectes de Txernòbil — però també d'altres revolucions espacials, com Berlín (1989) o Nova York (2001) (Schlögel, 2007: 66–67)— reverberen simultàniament sobre el medi, l'economia, la política, la societat o la cultura d'arreu del planeta, tot mostrant la vulnerabilitat i l'estranyament dels qui experimenten els fets. Una vulnerabilitat i un estranyament que Aleksiévix il·lustra amb el decalatge que suposa utilitzar termes contraposats com *llunya a prop* i *nosaltres-els altres* en el marc d'una realitat espacial que s'ha alliberat de la mirada estàtica, on les distàncies s'han escurçat i tot seguit esmicolat, i el *nosaltres*

²⁷ Seguint a Koselleck: «El espacio es algo que hay que presuponer metahistóricamente para toda historia posible y, a la vez, algo historiable porque se modifica social, económica y políticamente. Este doble uso de la categoría del espacio es lo que ha motivado numerosas ambigüedades» (Koselleck, 2001: 97).

soviètic ha quedat fagocitat davant les promeses fallides de progrés i transformació representades per la figura de l'*home roig*.²⁸

Per bé que Aleksiévitx no entra a deliberar els diferents aspectes teòrics de cadascuna de les concepcions que es descriuen, la seva prosa testimonial, efectuada en un context de mutació epistèmica i de crisi ontològica —tant de l'ésser en el temps com en l'espai—, transmet la idea radical de fins a quin punt la cosmovisió del món s'entrelliga amb la història i amb els seus dos eixos fonamentals. Admetent com a màxima el fet que en diferents contextos històrics es forgen relacions particulars entre el temps i l'espai, és oportú considerar, tal com ho fa David Harvey, que la seva representació tingui un impacte en la manera com s'interpreta el món i s'actua en ell (Harvey, 2012: 229); i també, en la manera com es pensen, es construeixen i es llegeixen els relats. Aquestes consideracions afecten, sens dubte, a totes les branques del coneixement, però és possible que prenguin especial ressò en el cas de la història, pel fet que tant el temps com l'espai pertanyen a les seves condicions de possibilitat (Koselleck, 2001: 97). En aquestes circumstàncies, és pertinent preguntar-se pel sentit de la història en una o altra concepció tenint en compte la relació i l'equilibri mantinguts pel binomi espai-temps.

Com se sap, l'omnipresència del domini temporal durant la modernitat va proporcionar una imatge marginal, immòbil i decorativa de l'espai històric que —tot i els canvis epistèmics sobrevinguts, i a diferència del que ha passat en altres disciplines— encara avui preval en l'imaginari teòric i narratiu de la historiografia. Sovint no queda clar fins a quin punt la disciplina històrica, fortament lligada a la cronologia, ha assumit l'obsolescència de l'historicisme teleològic i l'arribada de l'anomenat *gir espacial*. Com tampoc queda clar el rol de la categoria espacial en el joc de relacions mantingudes amb la història. Vincular la història amb el temps i la geografia amb l'espai, continua sent un tòpic habitual que, malgrat tot, ha conviscut de costat —no sense ambigüitats— amb algunes temptatives d'integració d'ambdues categories: de l'Escola dels *Annales* a la història global (Bermejo, 2010: 285 i 295). I també, és clar, amb l'evidència que en les darreres dècades la dimensió espacial s'ha situat, pels imperatius de la globalització, les

²⁸ En referència a una altra obra d'Aleksiévitx, *Temps de segona mà. La fi de l'home roig*, en la que l'autora ressegueix l'esfondrament de l'antiga Unió Soviètica a partir dels records nostàlgics d'alguns dels seus testimonis (Aleksiévitx, 2015).

tecnologies de la comunicació i la crisi mediambiental, a primera línia dels interessos i debats acadèmics.

Així doncs, és difícil no caure en la impressió que la presència activa de l'espai o la seva elisió pugui tenir conseqüències a l'hora de pensar, llegir o interpretar el món. És per això que autors com Henri Lefebvre o Doreen Massey són del parer que l'espai és una construcció política, estratègica i ideològica, i no dubten a reivindicar-ne la seva vàlua (Lefebvre, 1976; Massey, 2005). Així doncs, a la llum dels canvis epistèmics ocorreguts, de l'escassa atenció que l'espai ha suscitat en detriment del temps i de les exigències d'un present que interpel·la directament els pilars conceptuals de la idea d'història, es fa necessari efectuar una aproximació a la noció d'espai en relació a la història.²⁹

A *Los estratos del tiempo*, Reinhart Koselleck advertia —probablement en un sentit que transcendeix el propòsit i les possibilitats del present treball— que calia desenvolupar una història conceptual de la idea d'espai (Koselleck, 2001: 94).³⁰ I si bé aquesta necessitat avui en dia encara es manté vigent, val a dir que no es parteix de zero. El pensament espacial occidental compta amb una llarga tradició que és possible resseguir des d'Heròdot fins al denominat *gir espacial* de les ciències socials popularitzat per la geografia postmoderna. En relació al present treball, d'una banda, caldrà fer una revisió teòrica de la categoria espacial i de les principals cosmovisions del binomi espai-temps. D'altra banda, serà convenient posar el focus en el ressorgiment de l'interès cap a la dimensió geogràfica que s'ha donat en les darreres dècades. En última instància, caldrà

²⁹ Josep Vicent Boira, que segueix les passes de Lefebvre («Reflections on the Politics of Space») i Massey (*for space*), suggereix en aquest sentit que «[t]ota aquesta reflexió no pot restar en l'àmbit, respectable, del debat filosòfic o especulatiu. Hauríem de poder extraure'n les conseqüències oportunes per aconseguir introduir una operativitat del debat i construir una nova aproximació al concepte d'espai, sobretot en la seua relació amb el món de la política» (Boira, 2019: 17). Desplega el seu argument en el marc del seu discurs de recepció com a membre numerari de la Secció de Filosofia i Ciències Socials de l'IEC.

³⁰ El mateix Koselleck esbossa aquesta problemàtica a partir de les relacions entre les condicions naturals o geogràfiques i les condicions humanes o històriques de possibilitat de la història. Ho fa diferenciant tres fases al llarg de la història, les quals determinen o modifiquen la relació entre l'espai i el temps. «Con lo anteriormente dicho he esbozado tres curvas exponenciales de tiempo a las que corresponden espacios de vida y acción completamente distintos. La primera se refería a grandes superficies donde las condiciones naturales eran dominantes. En la segunda fase las condiciones metahistóricas fueron poniéndose crecientemente a nuestra disposición, los determinantes naturales de la libertad humana y los espacios políticos de acción fueron recuperados y transformados históricamente. [...] Finalmente dibujamos una tercera fase: la aceleración de nuestro propio espacio de tiempo que ha convertido al globo en una unidad de experiencia» (Koselleck, 2001: 111).

veure de quina manera la història s'ha sentit interpel·lada, o no, pels plantejaments d'aquest viratge geogràfic.

Pensar l'espai al llarg del temps. Aristòtil, Newton i Einstein

[N]inguna experiencia temporal puede prescindir de una semiótica del espacio [...] Sería una locura pensar que una civilización se puede concebir y reproducir a partir de una visión puramente lineal del tiempo (Marramao, 2009: 20, 86).

Entre els diversos mots, expressions i derivacions que existeixen per evocar la dimensió espacial —espai, lloc, indret, zona, regió, territori, paisatge, emplaçament, etc.—, la noció més genèrica i polisèmica és, sens dubte, la d'espai.³¹ Malgrat que normalment se l'acostuma a identificar amb la materialització d'objectes, fenòmens o processos, es tracta d'una idea que es resisteix a ser definida de manera simple, ja que tendeix a connectar i a imbricar-se amb usos, escoles i corrents del pensament que varien en la seva aproximació i en el seu transfons conceptual, ideològic i metodològic; tal com es veurà més endavant (Ramírez, López, 2015: 17–20).

A diferència del temps, l'espai té la possibilitat de ser experimentat sensorialment, doncs la seva naturalesa tridimensional el fa menys abstracte i elusiu alhora de copsar-lo o evocar-lo (Boira, 2019: 5). Tot i que també pot ser pensat o imaginat a través d'espais imaginats o mapes mentals relatius a la fantasia i a la ficció, és eminentment considerat l'atribut de tot allò que és objectivament mesurable seguint uns criteris de direcció, àrea, forma, disseny, volum o distància (Harvey, 2012: 227). Potser per això, sovint es recorre de manera metafòrica a la semàntica del domini espacial per poder expressar o fer tangibles les relacions temporals. Així ho evidencien, almenys, algunes expressions i

³¹ Per una definició i contextualització crítica dels termes, efectuada des de la disciplina geogràfica, veure: *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo* (2015), de Blanca Rebeca Ramírez Velázquez i Liliana López Levi i *Espacios globales y lugares próximos* (2016), coordinat per Miguel Solana (Ramírez, López, 2015; Solana *et al.*, 2016).

paraules d'ús habitual en diverses llengües: *espai de temps, (tenir) el futur al davant, temps enrere, passat, avenir, al llarg del temps...* (Bylund, Andersson Konke, 2015: 113–114; Boira, 2019: 5).³² Però a banda dels aspectes lingüístics i topològics que l'amalgama espaciotemporal pot suscitar, és ben bé que en la *llengua* i en la *parla* s'hi sedimenten i s'hi confonen diferents concepcions de l'espai i del temps —tal com suggereixen els termes *lluny-a prop* i *nosaltres-els altres* del fragment citat d'Aleksiévix—, fins al punt que a vegades pot resultar difícil distingir el domini dels elements *sincrònics* (espacials) i els *diacrònics* (temporals).³³

L'historiador alemany Karl Schlögel, ha afirmat que l'expressió *espai de temps* és un llegat que exemplifica la indissolubilitat espaciotemporal —s'entén, de tall relativista— (Schlögel, 2007: 74),³⁴ més que no pas una escletxa lingüística o un desajust conceptual que evidenciï la subordinació d'un espai passiu respecte un temps fonamental; tal com sí sembla desprendre's de les afirmacions del geògraf Josep Vicent Boira:

³² L'observació sobre la utilització de metàfores espaciotemporals es troba indistintament en les dues referències citades; els exemples, en canvi, pertanyen a una de les dues fonts o bé són propis. D'una banda, el text de Josep Vicent Boira realitza una revisió semàntica al llarg dels segles XVIII i XX, per acabar posant en relació espai i política. De l'altra, l'estudi d'Emanuel Bylund i Linn Andersson Konke planteja un debat en el marc de la *relativitat lingüística* (Sapir-Whorf) sobre si la percepció i conceptualització de la dimensió temporal ve condicionada pel domini de la parla i de les categories gramaticals emprades. Tots dos al·ludeixen, per camins diversos, a la possibilitat que el llenguatge pugui determinar la cognició de la realitat.

³³ Les cursives ressalten el paral·lelisme que l'historiador José Carlos Bermejo planteja a partir del lingüista Ferdinand de Saussure, entre la dimensió sincrònica (parla) i la diacrònica (llengua). En la que la primera anul·laria el temps per treballar el sistema de la llengua i la segona analitzaria l'evolució de la parla; però la conjugació d'ambdós eixos de coordenades seria complicada de percebre (Bermejo, 2010: 286).

³⁴ La idea de la indissolubilitat espaciotemporal al·ludida per Schlögel remet, lògicament, al cronotop de Mikhaïl Bakhtín. En la seva definició del trop literari, el crític rus reconeixia el seu origen relativista. És interessant veure com en la seva adaptació teoricol·literària, el concepte conserva la interrelació de les seves categories: «Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura). En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 237–238).

Les definicions dels diccionaris són presoneres de l'experiència sensible respecte a la dimensió espacial de la vida. Cada dia fan acte d'adhesió a dues explicacions del món que l'evolució de la ciència s'ha encarregat de matisar: la *descartiana* primer i la *newtoniana* després; totes dues, deutores d'una concepció de l'espai com a dimensió objectiva sobre la qual les coses senzillament passen, atmosfera espectadora i neutral dels moviments dels cossos. Espai com a distància, espai com a superfície, espai com a receptacle, espai com a continent [...]. Per això, cal revisar i renovar la nostra concepció de l'espai com a matèria primera de la gran majoria d'experiències humanes i de moltes de les nostres anàlisis polítiques. (Boira, 2019: 8–9)

El pensament occidental, sovint a remolc dels debats epistemològics brindats per la física i la filosofia, ha sintetitzat al llarg de la història tres grans formes de conceptualitzar conjuntament l'espai i el temps, cadascuna de les quals atorga un sentit particular a la dimensió espacial: l'aristotèlica, la newtoniana i la relativista (Bermejo, 2010: 287).³⁵ Val la pena fer-hi esment per tal de contextualitzar el paper que la dimensió espacial ha pogut jugar en el pensament històric.

Tal com recull l'historiador José Carlos Bermejo, Aristòtil defineix el temps a partir de la idea de moviment (anterior-posterior) i de desplaçament dels cossos en l'espai; mentre que l'espai, al seu torn, és l'escena en la que transcorren la vida i els fets. Des d'un punt de vista físic, l'espai de l'Antiguitat clàssica es fonamenta en la geometria euclidiana (plana), i es caracteritza per prendre el propi cos com a punt de referència per poder-se orientar en cadascuna de les tres dimensions (davant-darrere, amunt-avall, dreta-esquerra) (Bermejo, 2010: 288). Aquesta visió de l'espai centrada en l'ego, s'emparenta amb dues idees aristotèliques més: d'una banda, amb la cosmologia geocèntrica de la Terra —que posteriorment completarà Ptolomeu; de l'altra, amb la jerarquia dictada per la *cadena de l'ésser*.³⁶ En base a tot plegat, Bermejo assenyala que la historiografia

³⁵ Cal aclarir que la conceptualització del temps i de l'espai, tot i presumir d'un sentit englobant i objectiu, no és homogènia ni reductible ni única, sinó que ve determinada per les pràctiques i els processos materials que garanteixen la reproducció de la vida social (Harvey, 2012: 228). Si bé les tres concepcions esmentades han estat formes predominants a Occident, també ho és que l'antropologia i la història ofereixen múltiples exemples no hegemònics en els que societats o grups socials oprimits i minoritzats són capaços d'articular modes diversos de qualificar i objectivitzar ambdues categories, tal com ha advertit Harvey: «Los indios que habitaban las praderas de lo que es hoy los Estados Unidos no tenían en modo alguno la misma concepción del espacio que los pobladores blancos que los reemplazaron; los acuerdos «territoriales» entre los grupos se fundaban en tantos significados diferentes que el conflicto resultaba inevitable. Sin duda, el conflicto en parte recaía precisamente sobre el sentido del espacio que debía ser utilizado para regular la vida social y dar significado a conceptos tales como los derechos territoriales» (Harvey, 2012: 227).

³⁶ La *cadena de l'ésser* estableix una classificació jeràrquica i ascendent de la matèria, en la que els éssers humans queden ordenats de la següent manera: home grec – dona grega – bàrbar (Bermejo, 2010: 290).

clàssica —entesa com a gènere literari— elabora una representació contraposada de l'espai a partir de l'antítesi que encarnen hel·lens i bàrbars, coneguts i desconeguts. Així, el Mediterrani, espai odològic i civilitzat dels textos de Tucídides o Polibi, no és percebut ni connotat de la mateixa manera que l'espai ignot i allunyat en el que habita la barbàrie evocada per Heròdot.

Podríamos decir que para los griegos, mientras los helenos desarrollan su vida en el tiempo, sin estar condicionados apenas por el espacio, que no es más que la escena en la que desarrollan el drama de su vida colectiva, por el contrario los bárbaros están condicionados por el espacio, sobre todo a través del clima, que determina las actividades de su cuerpo y de su mente (Bermejo, 2010: 290).

Aquesta concepció clàssica del temps i de l'espai, marcada per l'antropocentrisme i per una clara distinció entre temps-històric i espai-geogràfic, fa un gir amb la revolució científica impulsada per Copèrnic, Galileu i Newton. El reemplaçament de les hipòtesis geocèntriques per les heliocèntriques, d'una banda, i la formulació de la llei gravitacional que explicaria el moviment de tots els cossos de l'univers, de l'altra, no només van contribuir a establir les bases de la ciència moderna, sinó que també van influir en el pensament filosòfic fins a replantejar la cosmovisió que l'ésser humà mantenia amb les categories espacial i temporal. La llei gravitacional de Newton (*Philosophia naturalis principia mathematica*, 1687) determina que l'espai i el temps són absoluts, és a dir, que funcionen com un medi en el que tots els cossos s'hi mouen sense modificar-los. Però des d'un punt de vista filosòfic, aquesta idea de l'absolut només pot ser interioritzada des d'una perspectiva gairebé divina (Bermejo, 2010: 291). Per això, de l'assumpció de totes aquestes premisses n' emergeix un subjecte de coneixement fonamentat en el *cogito* cartesià, que és capaç d'explicar-ho tot a través de lleis, teories i principis unificats —seguint un raonament que s'estendrà a altres esferes del coneixement: la llei de la gravetat, per comprendre la naturalesa inorgànica (Newton); la teoria de l'evolució, per explicar el funcionament de la vida (Darwin); els modes de producció, per pensar la història (Marx).³⁷ Aquest convenciment situa l'ésser humà en una posició de superioritat respecte

³⁷ La noció del *cogito* enllaça amb el dualisme plantejat per René Descartes. D'una banda, la *res cogitans* associa el pensament a l'existència i, per tant, es tracta d'una substància que permet canviar i transformar el món. En contraposició, la *res extensa* és entesa com el suport i la condició de tota la matèria corpòria. La primera, conté propietats dinàmiques, la segona, espacials. Bermejo assenyala que aquesta distinció metafísica entre ambdues substàncies va servir de base a Henri Bergson per parlar de la incompatibilitat entre el caràcter temporal de la vida i el caràcter espacial de la matèria (Bermejo, 2010: 286).

el medi natural, que és vist com quelcom transformable i dominable (Bermejo, 2010: 292). I de fet, es tracta d'una actitud fortament visible en les grans exploracions continentals de l'Edat Moderna, tal com demostren els esforços per conèixer, documentar, catalogar, classificar i cartografiar tots aquells territoris —d'Amèrica, d'Àsia o d'Àfrica— que tants recursos podien aportar a la implantació i desenvolupament de l'engranatge capitalista. En aquest sentit, és fàcil comprendre que en l'experiència expansiva de la modernitat l'espai sigui concebut com un element fix (Ramírez, López, 2015: 22); un recipient de matèries i objectes susceptibles de ser convertits en mercaderies gràcies a un procés d'apropiació de la terra i de transformació de la naturalesa en factor de producció. Això no només arrossega i condiciona l'espai natural a una relació de desigualtat amb l'ésser humà, també supedita la dimensió espacial a la temporal —de la mateixa manera que la disciplina geogràfica se subjuga a la històrica. I mentrestant, al temps de la modernitat se li reconeixen qualitats i atributs útils i necessaris per a fer viable la producció i la circulació del sistema econòmic: temps de transformació, moviment, velocitat (Ramírez, López, 2015: 22).

Per a la cosmologia moderna, doncs, la idea d'espai continua sent representada com una escena tràgica —o tragicòmica— en la que transcorre l'acció històrica, «un contenidor en el qual passen les coses, ordenat per un sistema de coordenades que permet situar de manera precisa els objectes i roman immune als seus moviments» (Boira, 2019: 10–11). A grans trets, es tracta d'una perspectiva que la crítica de la raó (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) de Kant, a finals de l'Edat Moderna, també contribueix a reforçar al considerar l'espai i el temps com a formes *a priori* de la sensibilitat, anteriors a l'experiència, i que de fet calarà en el pensament polític i en el discurs històric europeus fins ben entrat el segle XX. En base a això, la historiografia vuitcentista s'emolcallarà d'un accent polític per explicar el relat dels estats nació, en el que les al·lusions al poble i a la terra revelen una forta distinció entre temps-històric —«saber temporal de los sujetos de la cultura dominante»— i espai-geogràfic —«ciencia del mero marco, de los escenarios de la historia, o estudio de los “otros”, de los pueblos colonizados, que han venido a ocupar el lugar de los antiguos bárbaros»—, que encara avui sobrevola, de manera més o menys notòria, l'escriptura de la història (Bermejo, 2010: 292–293).

Puede haber una especie de participación mística entre pueblo y tierra. Lo que no hay, sin embargo, es una reflexión profunda sobre la relación hombre y medio. Y ello es así porque los seres humanos no forman parte de la naturaleza. Ellos están del lado del tiempo, no del espacio, del lado del pensamiento y no de la materia inerte [...]. Las narraciones históricas concebidas de acuerdo con ese patrón proliferan sin cesar, y continúan haciéndolo. En su nombre se llevaron a cabo dos Guerras Mundiales e innumerables conflictos armados, al igual que antes se hacían en nombre de la religión (Bermejo, 2010: 293).

Amb tot, la relació teòrica entre les dimensions temporal i espacial fa un salt a començaments del segle passat arran de la publicació i difusió de la teoria de la relativitat (1905 i 1915) d'Albert Einstein, fet que produeix un trencament en la cognició separada de l'espai-temps mantinguda fins aleshores.³⁸ En la seva explicació cosmològica, el físic alemany construeix una mecànica basada en proposicions i ordres de magnitud no previstos a les lleis de Newton: que a l'univers no hi hagi cap cos en repòs; que els cossos puguin moure's a velocitats properes a la de la llum al buit (c) i que a aquestes velocitats, l'espai s'escurci; que la velocitat de la llum sigui la mateixa per a tots els observadors independentment del seu moviment; que masses molt denses puguin deformar i corbar l'espai al seu voltant seguint una geometria no euclidiana... Tot plegat el porta a deduir que ni el temps és una magnitud absoluta ni hi ha una única perspectiva d'observació, sinó diversos observadors en funció del sistema de referència. Per tant, si el temps depèn de la velocitat relativa dels cossos, aquest ha de ser tractat com una dimensió més de l'espai, braç a braç amb les tres coordenades geomètriques de la física clàssica. D'aquesta manera, en les seves equacions de camp, Einstein no només determina que el temps i l'espai conformen un conjunt espai-temporal (x, y, z, t) que no pot ser disgregat, sinó que, a més, postula que està compost per un camp gravitatori que el converteix en un teixit elàstic i dinàmic per l'efecte dels moviments, les pertorbacions i les deformacions provocades per la massa i l'energia dels cossos (Einstein, 2012; Bermejo, 2010: 293–294). Això dota a la dimensió espacial de noves qualitats fins aleshores impensables.

[L]’espai no és una precondició sobre la qual s’actua perquè l’espai és creat i deformat. Avui sabem que l’expansió accelerada de l’Univers no es produeix sobre un espai, sinó que més aviat

³⁸ La teoria de la relativitat especial va ser publicada el 1905 a la revista *Annalen der Physik*, i la teoria de la relativitat general, que unificava la llei de la gravetat de Newton amb la teoria de la relativitat especial, el 1915. Per una aproximació divulgativa sobre ambdues parts de la teoria de la relativitat —o si més no alliberada d'un raonament exclusivament matemàtic—, veure l'assaig publicat l'any 1916 pel propi autor: *Sobre la teoria de la relatividad especial y general* (Einstein, 2012).

crea el mateix espai. El *big-bang*, [...] no seria, doncs, una explosió en l'espai, sinó una expansió de l'espai pertot arreu i cap a totes les direccions. I la forma que adopta l'espai creat està en funció del repartiment i les característiques dels objectes que hi ha. [...] Mai no trobarem, doncs, un espai travessable, estàtic, passiu, uniforme, indistingible, intangible, inactiu i immaterial. Més aviat ens trobem en presència d'un cosmos elàstic i viu (Boira, 2019: 11–12).

A la teoria de la relativitat caldrà sumar-hi, a més, l'enorme camp d'investigació inaugurat per la mecànica quàntica, la qual defineix lleis i models diferenciats en funció de si l'escala d'observació és macroscòpica o microscòpica.³⁹

Tal com s'entreveu, l'impacte de les teories físiques també té ressonàncies filosòfiques, tot suggerint una possible aproximació entre les disciplines encarregades del temps i de l'espai. Desestimar la concepció newtoniana d'un espai i d'un temps absoluts i independents l'un de l'altre, significa —més enllà del clixé postmodern del *tot és relatiu*— que la percepció de la realitat a través dels eixos de l'espai i temps ja no és igual per a tothom. Ja no és possible pensar l'univers com un conjunt regit per una única llei de caràcter diví que ho explica tot, ni a l'ésser humà com el protagonista d'una història que s'oposa a la naturalesa (Bermejo, 2010: 293–294). Com tampoc és possible interpretar ni representar l'espai «com el mer *contenedor* dels processos polítics, socials, econòmics o culturals o el recipient definidor de la sobirania de la nació i dels drets dels seus habitants» (Boira, 2019: 15). Fer-se càrrec de la realitat significa, més aviat, atendre els diversos punts de vista que emergeixen davant d'una història que es reivindica des d'una materialitat inauditablement activa.

El desenvolupament científic del primer terç del segle XX suposa un canvi radical per a la física teòrica, però també pels grans paradigmes de la modernitat, capficats com estaven en la possibilitat de mesurar, quantificar i predir el món des del racionalisme, l'empirisme o el determinisme. En aquest sentit, es fa difícil obviar la relació d'influència que la cosmologia de tall relativista ha pogut ocasionar en el marc teòric i metodològic

³⁹ Són molts els científics i els fenòmens físics que, des de la branca de la mecànica quàntica, han contribuït a capgirar l'enfocament determinista de la física clàssica, abraçant i reconeixent la gran diversitat i complexitat del món natural: la constant de Planck, el principi d'incertesa de Heisenberg, l'equació de Schrödinger, la hipòtesi sobre la dualitat ona-partícula de de Broglie, els treballs sobre mecànica quàntica de Bohr i de Born, el principi d'exclusió de Pauli, l'equació de Dirac... (Díaz Escoto, 2011: 180).

de les ciències socials i les humanitats, tal com defensa la historiadora Díaz Escoto a partir d'un diàleg entre física i historiografia:

[A]quellos historiadores positivistas que buscaban en el documento todas las respuestas, se daban cuenta de que durante años habían dejado de lado temas como el azar, las sorpresas, los accidentes, lo imprevisto, el caos, la incertidumbre, el relativismo, los silencios, y todo aquello que forma parte de la vida humana, así como de los fenómenos de la física. Ahora los historiadores sabemos que no es posible establecer leyes para el comportamiento humano y que difícilmente podemos hablar de certezas. Quedarán de las viejas metodologías, recursos como el rigor metodológico, la erudición, la exhaustividad, la validación de las fuentes, la probidad, la argumentación, la reflexión y la explicación; pero así como en su momento la historia tomó de la física el determinismo que – ya se sabe– no es aplicable a todos los fenómenos físicos, hoy –en un diálogo con la física– la historia sabe que debe transformar a fondo su método y, con ello, su lenguaje, su terminología y sus conceptos. [...] A la par de las nuevas concepciones científicas en la física, en las ciencias sociales y las humanidades surgieron inquietudes por estudiar los aspectos inestables, desordenados y caóticos de las sociedades; unidad y diversidad; continuidades y rupturas; etcétera (Díaz Escoto, 2011: 180, 182).

Ara bé, fins a quin punt reverteix tot plegat en l'espacialització de les ciències socials i, concretament, de la teoria de la història? La descripció cosmològica i física sobre el comportament del teixit espaitemps marca un abans i un després en la conceptualització de la idea d'espai i, probablement, pot servir per assenyalar el començament precoç d'un viratge epistèmic i ontològic envers aquesta dimensió. La seva influència inclús pot ser entesa com una *finestra* cap a una millor comprensió de la concepció de l'espai en relació a la història (Boira, 2019: 11–15). Tanmateix, tal com ha suggerit Bertrand Westphal, això no significa que la visió del món projectada per la teoria de la relativitat —o la mecànica quàntica— s'estengués de forma automàtica i unànime a la resta de disciplines que dialogaven amb l'espai (Westphal, 2011: 11). De fet, el fort arrelament social i acadèmic de la concepció moderna de l'espai ha conviscut de manera ambigua amb el reconeixement del protagonisme de l'espai:

Así, a lo largo del siglo XX, en medio de amplios debates entre historiadores, surgieron una serie de corrientes historiográficas: la escuela de los Annales, la escuela de Frankfurt, la historia de las mentalidades, la historia crítica, las escuelas marxistas, la escuela inglesa, la historia social, la historia cultural, la microhistoria, la historia oral, el relativismo, la historia posmoderna, la historia teórica, etcétera; las cuales, básicamente cuestionaban las formas previas de construcción del discurso histórico, o sea al positivismo primero y al historicismo después. Sin embargo, en la

práctica se ha seguido privilegiando la forma positivista de hacer historia (Díaz Escoto, 2011: 182–183).

Per entendre l'interès que actualment genera la dimensió espacial en la teoria social i cultural, així com la seva gradual posada en escena al llarg del segle passat, cal centrar la mirada en altres factors que van motivar i afavorir l'eclosió del *gir espacial*, i lligar-los amb tota una sèrie de corrents que, des de diferents àmbits i enfocaments, van moure's entre la conservació d'una representació topològica de la realitat i l'exploració de noves possibilitats teòriques i analítiques que oferia l'espai.

El gir espacial

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse (Perec, 1999: 25).

El *gir espacial* és una expressió geogràfica que va ser posada en voga en el transcurs dels anys vuitanta a noranta del segle passat per tal d'acollir i ubicar a tot un conjunt de pràctiques socials i espacials (Quesada, 2016: 155). La seva reivindicació entronca amb un canvi en el pensament social contemporani que permet elevar l'espai a noves consideracions materials i ideològiques, i que és el reflex de grans transformacions econòmiques, polítiques i culturals (Barney, Santa, 2009: 4–5). Edward Soja, un dels seus principals impulsors, sosté que aquest viratge també respon a la necessitat d'obtenir un equilibri més crític i creatiu entre la imaginació espacial-geogràfica i la temporal-històrica (Soja, 2009: 12). Però en primera instància, tal com ha observat la historiadora Jo Guldi, la idea de *gir* convida a revisar el paper o la incidència de la categoria espacial: «to turn implies retrospection, a process of stopping in the road and glancing backwards at the way by which one has come» (Guldi, 2011). En un sentit ampli, doncs, aquest canvi de rumb o d'enfocament epistemològic pot ser entès com un desplaçament per tal d'aglutinar

i localitzar les aportacions d'algunes disciplines socials i humanístiques —com l'arquitectura, la geografia, la sociologia, l'economia, la filosofia, els estudis de gènere, culturals i literaris o inclús la història de l'art— que, des de finals del segle XIX —i especialment en les darreres dècades— van començar a emprar una terminologia i un llenguatge de tall geogràfic per tal de referir-se, descriure i donar forma a la nova experiència que estava tenint cabuda.

El cert però, és que la relació que cadascuna de les disciplines ha cultivat amb la categoria espacial ha estat irregular. A principis del segle XIX, en el marc d'una conceptualització moderna de l'espai i del disseny cartogràfic lineal dels estats nació, les ciències socials —i concretament la geografia— empraven una metodologia científica de l'espai urbà i rural que, mitjançant models logicomatemàtics i quantitativs, apostava per una identificació d'estructures espacials basades en principis d'objectivitat, empirisme i veracitat. Aquest enfocament, especialment fructífer en relació als anàlisis econòmics, va prendre força al llarg del segle XX, en un intent de convertir la geografia en la ciència social de l'espai. Primer, sota el rerefons positivista dels anys cinquanta a setanta —on David Harvey, juntament amb altres geògrafs anglosaxons, va fer-hi una primera incursió abans del seu viratge materialista; després, sota el realisme tecnològic dels vuitanta i noranta. D'aquesta manera, en pro d'un anàlisi geogràfic menys descriptiu i d'una pàtina de científicitat disciplinar brindada pel racionalisme geomètric, va prevaldre una visió homogènia i estàtica de l'espai, en la que objectes, subjectes i fenòmens restaven visiblement continguts i localitzables per dues coordenades sobre una determinada porció de la superfície terrestre (Ramírez, López, 2015: 25–29).

Hereva d'una concepció topològica i plana, aquesta mirada sobre l'espai no donava peu, tot i la voluntarietat metodològica, a una trencament conceptual com el que s'havia aventurat a fer la física teòrica. Tanmateix, des d'altres paratges intel·lectuals, i de forma contigua als desplegaments quantitativ i positivista de l'anàlisi espacial, van aparèixer algunes esquerdes conceptuals en els fonaments de l'edifici del pensament modern per on va començar a escolar-se, tímidament, però imparabile, un incipient imaginari espacial que començava a irrompre sobre el precari equilibri mantingut entre el temps-històric i l'espai-geogràfic. El cert és que al primer terç del segle XX, especialment durant el període d'entreguerres, van sorgir algunes propostes que —ja fos perquè es

trobaven empeses pel creixement desmesurat i desendreçat de les ciutats capitalistes (Ramírez, López, 2015: 38) o bé pel clima d'ebullició cultural i avantgardista d'una modernitat definida com a «transitòria, fugissera, contingent» (Baudelaire, 2021a)— es feien càrrec de l'experiència urbana i de les seves múltiples transformacions socials, materials i estètiques.

L'interès per examinar l'espai despunta, doncs, gràcies a la importància que van adquirir les ciutats. D'una banda, destaquen les cròniques i els reportatges urbans que la *Chicago School of Urban Ecology* va impulsar entre els anys vint i trenta sota el destacat paper d'un Robert Park obertament inspirat en l'anàlisi filosòfic del diner i de la metròpoli berlinesa del sociòleg Georg Simmel, i amb l'objectiu d'elaborar una explicació sobre el terreny dels diferents processos socials i els modes de vida urbana que s'esdevenien a les ciutats estatunidenques (Coulon, 1992; Pascual, 2014: 432-434)(Pascual, 2014, p. 428).⁴⁰ D'altra banda, la ciutat també va esdevenir l'objecte d'estudi —literari i assagístic— d'un Walter Benjamin que analitzarà el fet urbà des del fetitxisme de la mercaderia i des de la figura baudelairiana del *flâneur*, tot teixint una hermenèutica espacial capaç de desxifrar els significats i l'essència de la modernitat en el París de mitjans del segle XIX (Frisby, 1992: 475–478). Ja sigui com a crònica sociològica i periodística d'un mosaic d'àrees segregades o com a fragment literari i assagístic de la textualitat visual i urbana, la ciutat esdevé un espai narrable des de l'òptica de la materialitat i la transformació social (Pascual, 2014: 435). En aquest sentit, tant l'enfocament simmelià de l'Escola de Chicago —malgrat el seu llegat no persistís més enllà de la geografia i l'economia urbanes (Soja, 2009: 18)— com la representació social benjaminiana, obeeixen a dues teories de la modernitat que poden ser considerades com els precedents intel·lectuals de les conceptualitzacions espacials que s'esdevindran a finals dels anys seixanta.⁴¹ Però abans d'entrar-hi és precís esmentar un factor tant determinant com funest i luctuós.

⁴⁰ «El examen que hace Simmel de la metrópolis como espacio social dentro del cual se sitúan las experiencias de la modernidad es importante en diversos sentidos. Como red compleja o laberinto de relaciones sociales, es la ubicación en que se producen los intercambios transitorios, fugaces y fortuitos que sólo requieren una participación de fragmentos de la personalidad individual» (Frisby, 1992: 478).

⁴¹ Pel que fa a les teories de la modernitat, veure *Fragmentos de la modernidad* (1985), de David Frisby; assaig on s'analitzen tres aproximacions al concepte de modernitat a partir de les obres de Simmel, Kracauer i Benjamin. Tal com conclou Frisby, cap dels tres autors té la pretensió d'obtenir una teoria completa i totalitzant de la modernitat, sinó que cal llegir les seves aportacions com un intent per captar els elements discontinus, arbitraris, fortuïts, contradictoris i quotidians que la van configurar (Frisby, 1992: 483).

L'arrencada de la Segona Guerra Mundial desencadenarà una conjuntura històrica que esdevindrà clau per la posterior proliferació i consolidació d'altres maneres de concebre l'espai. El cert és que —tal com s'ha analitzat anteriorment— els efectes devastadors de la guerra —amb la ingent quantitat de pèrdues humanes i runa acumulada, amb els horrors de l'experiència concentracionària i atòmica, amb els desplaçaments massius de població militar i civil (exiliada o refugiada) i els processos de descolonització— van desmentir i dilapidar les bases morals sobre les quals es fonamentaven les metàfores fluvials i sagitals del temps progressiu i van anar configurant un nou marc d'interacció a partir del qual la relació ontològica i epistemològica entre el temps i l'espai que havia prevalgut fins aleshores començava a extingir-se (Westphal, 2011: 12–14; Tally, 2013: 12–13). Dit en altres paraules, les conseqüències desastroses de la bomba atòmica, tècnicament possible gràcies a la famosa equació einsteiniana ($E=mc^2$), generarà un efecte més contundent sobre la consciència espai-temporal de la societat i de l'acadèmia que la difusió de la pròpia teoria de la relativitat. En aquest sentit, l'exemple catastròfic de Txernòbil no és sinó la revalidació d'una crisi paradigmàtica que havia començat a mitjans de segle, i que exposa l'ésser humà a un sentiment d'inseguretat ontològica pel fet de saber-se en un univers inestable, caòtic i insegur, on els referents temporal i espacial han quedat dislocats (Bermejo, 2010: 295). I potser, per tant, és possible buscar-ne de nous en la integració i reformulació de categories i metàfores caduques.

After that, in 1945, was it still possible, or even imaginable, to conflate chronological progression and the progress of mankind? If the gradual and progressive river of time led to Auschwitz, Mauthausen, Stutthof, or Jasenovac, sites of the abomination that drained the color off the map of Europe, or if that same river of time led to Hiroshima and Nagasaki and also to Dresden, where fire-bombing transformed a city into a lunar landscape, then it is better to dam the river entirely. [...] At the end of the war, the two coordinates of the plane of existence were in crisis, and with them all that exists. Time was deprived of its structuring metaphor. Space, dangerously concentrated, got lost between the barbed wire of the camps and the rapid fire over the trenches. The straight line was dead. [...] Time and space suffered irreparable harm, a chronic and topical disruption. They at last found themselves in shared metaphors associating them with the point, the fragment, and the splinter: a kind of geometry of the vestige accompanied by a sense of vertigo in which one hovers over the depths of chaos rather than gazing down from the lofty heights of the Enlightenment worldview (Westphal, 2011: 12).

Ostensiblement, la intensificació de les crítiques contra la temporalitat teleològica a partir dels anys cinquanta va afavorir el desenvolupament d'aquest nou imaginari que, de sobte, (re)descobria l'espai. Així, de les runes de la teleologia brollava un nou impuls d'exploració intel·lectual i epistemològic més afí a una lectura simultània, juxtaposada i múltiple de la realitat.

Així doncs, aquesta consciència espacial emergent va manifestar-se, inicialment, en l'arquitectura i l'urbanisme de postguerra, com una resposta immediata a la necessitat de recuperar i revitalitzar el teixit econòmic de les ciutats, però també de reconstruir, redissenyar i redefinir l'espai social i urbà desaparegut o desdibuixat arran dels conflictes bèl·lics mundials, els fluxos migratoris, els processos de descolonització, la deslocalització industrial o, senzillament, la reorganització cartogràfica del món. Així, de resultes de les modificacions en els traçats urbans, en la reorganització espacial de la producció o en la distinció social i econòmica entre el camp i la ciutat, l'interès pel quefer espacial en relació a les pràctiques socials va transcendir l'àmbit de la planificació urbanística i es va estendre pel conjunt de les humanitats i les ciències socials; fins al punt d'entrellaçar-se o dissipar-se les fronteres entre disciplines que s'ocupen de l'espai (Quesada, 2016: 169).

Els anys seixanta i setanta seran prolífics pel que fa a la reflexió teòrica i metodològica sobre l'espai. De *La ciudad en la historia* (1961) de Lewis Mumford a la *La invención de lo cotidiano* (1980) de Michel de Certeau o a la noció rizomàtica que encapçala *Mil mesetas* (1980) de Gilles Deleuze i Félix Guattari, són molts els autors que optaran per dotar els seus estudis i creacions d'una dimensió geogràfica —encara que no sempre s'acabi de revocar de forma evident la distinció entre temps i espai (Deleuze, Guattari, 2004; Certeau, 2010; Mumford, 2014). En aquest context —concretament en el París de finals dels anys seixanta, tal com Soja ha fet notar (Soja, 1996; 2009: 17–18)— sobresurten dues figures que plantejaran noves maneres de pensar l'espai tot encetant el debat sobre la comprensió epistemològica de l'espai modern. Es tracta dels pensadors francesos Michel Foucault i Henri Lefebvre. Tots dos poden ser considerats com els pioners o els percussors més radicals d'una bastida conceptual que conformarà un trencament en l'anàlisi de les relacions entre temps i espai, així com en la seva representació. En el cas de Foucault, a més de l'esmentada conferència radiofònica, són

diverses les seves intervencions a favor del pensament geogràfic, avançant-se a l'argumentari de molts geògrafs. Malgrat que la intuïció foucaultiana de 1967 va passar inadvertida als ulls de la teoria social del moment, durant la dècada dels setanta la seva obra disseccionarà les relacions entre espai, saber i poder en diverses institucions socials de la modernitat. Pel que fa a Lefebvre, s'obrirà pas al debat sobre l'espai amb la publicació d'*El derecho a la ciudad* (1968), oferint una explicació marxista a l'impacte que l'economia neoliberal exercia en la mercantilització de l'espai públic. Així, davant l'apropiació capitalista de l'espai, el filòsof i sociòleg francès destacarà pel seu compromís polític en la vindicació del dret a habitar, construir i crear la ciutat, entesa com a bé comú (Lefebvre, 2017). Una línia que perviurà en treballs teòrics posteriors.⁴²

Imbuïts pels antecedents de l'obra lefebvriana, però també en resposta a l'auge de les investigacions quantitatives, molts dels treballs que apareixeran en aquest context estaran marcats per una crítica econòmica, política i social de tall marxista, la qual es pronunciarà contra la concepció positivista tot posant en valor una consideració materialista i dinàmica de la dimensió espacial que assenyalarà l'absència d'anàlisis sobre els processos i les interaccions socials que operen a l'espai urbà. Així, en pocs anys, la confluència de publicacions sobre l'espai a partir de múltiples temàtiques, posicionaments i àmbits serà notable, tal com ho demostra l'aparició gairebé simultània de títols de diferent procedència: *La question urbaine* (1972/1974) de Manuel Castells, *Social Justice and the city* (1973) de David Harvey, *Espèces d'espaces* (1973) de Georges Perec, *The Country and the City* (1973) de Raymond Williams (1973), *La Production de l'espace* (1974) d'Henri Lefebvre o *Topophilia* (1974) de Yi Fu-Tuan (Cabo, 2004: 70; Guldi, 2011; Ramírez, López, 2015: 38–42).

Tot aquest quadre conceptual succintament desgranat condueix a un moment fonamental del *gir espacial* que, en termes històrics, coincideix amb l'expansió neoliberal flamejada pel *there is no alternative* de Margaret Thatcher, i a partir de la qual es posaran sobre la taula tota una sèrie de processos espacials —globalització, reestructuració

⁴² A la introducció del present assaig s'ha fet referència a la importància del text de les heterotopies. En els següents apartats es continuarà profunditzant en l'anàlisi d'alguns dels plantejaments espacials realitzats per ambdós autors. És oportú assenyalar que tot i que ni Lefebvre ni Foucault referenciessin l'obra de Simmel i Benjamin (respectivament) és possible traçar lligams i afinitats intel·lectuals entre ells. Tant pel paper clau en la lectura no dialèctica de l'espai social de Simmel i Lefebvre (Quesada, 2016: 158–160), com per la crítica teleològica que s'evidencia en la filosofia de la història de Benjamin i Foucault.

econòmica, societat en xarxa...— que acabaran impregnant l'esfera política, econòmica, social, cultural i inclús ecològica d'un llenguatge pròpiament geogràfic, i en el que les diferents accepcions de la categoria espacial aniran adquirint una dimensió menys passiva en relació als processos socials (Solana *et al.*, 2016: 18). A més, a partir dels anys vuitanta es posaran fortament en qüestió les promeses de transformació, progrés i alliberació entonades per una modernitat que se suposava que havien d'acabar amb la iniquitat espacial. Com a resultat —en el marc d'una crisi de paradigmes i de legitimitat del saber de les societats informatitzades i postindustrials, tal com predica la condició postmoderna (Lyotard, 1984)—, es posaran a discussió les diferents explicacions emprades en la descripció del comportament de l'espai sota el mode de producció capitalista, fet que portarà a reformular propostes que, entre altres coses, abordaran la readequació conceptual d'unes categories temporal i espacial en la que la primera eclipsava a la segona (Ramírez, López, 2015: 42–43). Es tracta d'un canvi de percepció que s'ha anat accelerant en les darreres dècades amb el desenvolupament de les tecnologies aplicades al transport i les telecomunicacions com a part implícita del procés de globalització (Tally, 2013: 14).⁴³ En aquest sentit, David Harvey ha parlat de compressió del temps i l'espai (*time-space compression*) referint-se al canvi de percepció que ambdues categories han experimentat amb l'acceleració del ritme de vida i la superació de les barreres espacials:

Quando el espacio parece reducirse a una «aldea global» de telecomunicaciones y a una «tierra astronave» con interdependencias económicas y ecológicas —para usar sólo dos imágenes familiares y cotidianas—, y cuando los horizontes temporales se acortan hasta el punto de convertir al presente en lo único que hay (el mundo del esquizofrénico), debemos aprender a tratar con un sentido abrumador de compresión de nuestros mundos espaciales y temporales (Harvey, 2012: 267).

El concepte il·lustra molt bé el moviment accelerat de les comunicacions i les relacions socials a través de l'espai, però també genera ambivalències que han estat objecte de crítica per part de Doreen Massey, qui considera que quan s'utilitzen termes com compressió de l'espai-temps, veïnatge universal (o *global village*, de McLuhan) o supressió de les barreres i de l'horitzó espacials i temporals no només s'està posant èmfasi

⁴³ A l'hora de pensar l'espai en termes de globalització, fluxos i societat en xarxa, cal remetre's, entre d'altres, a les conegudes aportacions de Zygmunt Bauman, *La globalización* (1998) i *Modernidad líquida* (2000); a *La ciudad global* (1991) de Saskia Sassen; i al primer volum de la trilogia de Manuel Castells sobre *La era de la informació* (1996-1998) (Sassen, 2000; Bauman, 2001; 2003; Castells, 2005).

en la sensació de confusió, vulnerabilitat i desorientació que el propi fenomen genera, sinó que també s'està assumint el relat de l'homogeneïtzació provinent d'un imaginari privilegiat i colonial que no deixa marge per pensar les comunitats, els fets o les particularitats locals. És a dir, no representa a tothom (Massey, 2001: 146–156). Per això, la geògrafa britànica prefereix parlar d'un sentit global de lloc («global sense of place») en el que allò global i allò local es conjuguen en una xarxa d'interrelacions i mutacions històriques i identitàries que fan que ambdós es constitueixin i es condicionin mútuament. L'expressió de Massey convida, en aquest sentit, a prendre consciència de les diferents espacialitats i d'un caràcter històric del lloc en el que la temporalitat s'hi troba continguda.

It is (or ought to be) impossible even to begin thinking about Kilburn High Road without bringing into play half the world and a considerable amount of British imperialist history (and this certainly goes for mining villages too). Imagining it this way provokes in you (or at least in me) a really global sense of place. (Massey, 2001: 154)

En aquest context de transició cap a la dècada dels noranta i ençà, tal com s'entreveu, és fonamental la mirada de geògrafs com David Harvey i Doreen Massey, però també de Neil Smith o Edward Soja.⁴⁴ Així doncs, Harvey, a més de plantejar la qüestió de la compressió del temps i l'espai, s'interessarà per la relació entre la ciutat i el capital, i en com les contradiccions de la lògica de l'acumulació, la competència i la producció s'expressen sobre un espai urbà socialment desigual, fet que el portarà a desenvolupar una crítica de l'espai en termes de justícia social on el paper de la pràctica humana pren rellevància. Per la seva banda, Massey, sota el clam «Geography matters!», es fixarà en les estructures productives i socials, en les divisions del treball i en les relacions espacials desiguals —econòmiques i de gènere— que se'n deriven, tot reclamant el paper actiu de l'espai en la comprensió del món (Albet, Benach, 2012). Al seu torn, Smith plantejarà el fet que el desenvolupament desigual de la societat és fruit del vincle històric entre la producció capitalista de l'espai i la producció de la naturalesa (Smith, 2020). Per últim, Soja, un dels principals instigadors de la idea de *gir espacial*, desenvoluparà les tesis del *tercer espai* i els estudis sobre la postmetròpolis recuperant la figura de Lefebvre i tractant de donar resposta a la neutralitat o passivitat teòrica i social de l'espai: «¿por qué al tiempo se le considera dialéctico, en movimiento, en proceso, en

⁴⁴ Per una revisió crítica dels mateixos, veure el ja citat *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar* (Ramírez, López, 2015: 32 i 38–39).

cambio... y por el contrario al espacio se le trata como fijo, muerto, con un trasfondo inmóvil?» (Albet, Benach, 2010: 60).

En el seu conjunt, tots aquests plantejaments han estimulat —i encara ho fan— un debat crític sobre les bases metodològiques i epistemològiques de la dimensió espacial que va més enllà dels límits de la disciplina geogràfica.⁴⁵ És gràcies a això que l'espai s'ha pogut anar constituint com una categoria d'anàlisi irrenunciable per entendre la realitat. Val a dir que les pinzellades esbossades reflecteixen només algunes de les contribucions que el pensament espacial i el seu gir epistemològic han efectuat sobre el conjunt de les ciències socials i les humanitats. Per sobre de tot, s'ha procurat posar l'accent en aquells factors que permeten explicar el canvi de percepció de les categories temporal i espacial, il·lustrant-ho amb algunes de les reflexions i debats nascuts en l'àmbit de la teoria social. Amb tot, no s'ha fet èmfasi en la relació entre història i espai. El cert és que la historiografia compta amb escassos exemples que mostrin un interès o una reivindicació activa sobre la qüestió espacial. El següent apartat s'aturarà en alguns d'aquests casos i revisarà alguns dels problemes conceptuals i discursius nascuts d'aquesta relació equívoca.

Espai i història. Cap a una representació historiogràfica de l'espai

¿[Q]ué pasa si se piensan conjuntamente historia y lugar? [...] ¿qué ganamos en percepción y perspicacia histórica si nos tomamos en serio por fin (de nuevo) espacios y lugares? (Schlögel, 2007: 15)

La geografia i la història han viscut de manera contraposada la mutació epistemològica i paradigmàtica de les categories espacial i temporal. Mentre la geografia

⁴⁵ En aquest sentit, cal destacar l'interès exhibit des de l'antropologia i la història urbana. En són bons exemples la famosa noció dels no-llocs encunyada per Marc Augé per referir-se als espais de transit i anonimat característics de la contemporaneïtat capitalista (1992); l'obra de tall foucaultiana de Richard Sennet, *Carne y piedra* (1994); i l'assaig de l'arquitecta Marta Llorente titulat *La ciudad: huellas en el espacio habitado* (Llorente, 2015; Sennett, 2015; Augé, 2017).

ha experimentat l'auge de l'espacialitat com un procés d'apoderament que ha servit per reivindicar i donar a conèixer el paper actiu de l'espai en la lectura i interpretació del món, la historiografia, per contra, ha hagut de sobreposar-se davant la deslegitimació ideològica i estètica de la teleologia i de la idea de progrés, enteses també com a eines per pensar i construir els relats històrics, i també ha hagut de digerir la fragmentació temàtica i metodològica de la pròpia disciplina. Així doncs, fins a quin punt es pot afirmar que la historiografia ha incorporat els aprenentatges del pensament geogràfic de les ciències socials? Quin són els principals inconvenients als quals ha hagut de fer front?

A «The Spatial Turn in History», Jo Guldi recorda que una de les insistències de la historiografia moderna va ser la descripció del paisatge de la nació.

Modern history started with a landscape. [...] To write history, as the historical discipline was invented, was very much a matter of interacting with the material landscape. Moreover, this interaction with landscape [...] was the foundation upon which national history was constructed. The task of history, as framed by Leopold von Ranke in his letters of the 1820s, was very much a matter of travel to different provinces [...] Nation was likewise projected onto indigenous peoples and their landscapes, anachronized backwards in time, and extended to diasporas and nomadic peoples, all putatively interpreted with reference to their associated landscape (Guldi, 2011).

Sota aquest procediment era possible imaginar una identitat comuna entre els membres d'una nació en la que la geografia física acomplia una funció descriptiva dels seus paisatges. Però més enllà de l'interès a ressaltar aspectes purament físics, el paper de l'espai quedava reduït, com se sap, a un simple decorat on els confins dels Estats restaven perfectament delineats sobre el mapa, el qual va esdevenir una de les tres institucions del poder vuitcentista —juntament amb el cens i el museu— que en plena era de la reproducció mecànica van permetre legitimar l'estat colonial (Anderson, 1993: 228–229). Aquesta operació cartogràfica va contribuir a construir una comunitat nacional que Benedict Anderson va definir com a imaginada.⁴⁶

⁴⁶ L'autor de *Comunidades imaginadas* recull també altres idees que aborden la consolidació d'una identitat nacional en termes de poder institucionals: la revolució filològica dels pobles intraeuropeus; la conscienciació política popular adquirida a partir de la Segona Guerra Mundial; o la arqueologia del passat, historiografiada des del narrativisme, i realitzada sota un filtre polític que és possible materialitzar amb instruments d'identitat com són el cens, el mapa i el museu (Anderson, 1993: 244-245). «La conciencia de estar formando parte de un tiempo secular, serial con todo lo que esto implica de continuidad, y sin embargo de “olvidar” la experiencia de esta continuidad —producto de las rupturas de finales del siglo XVIII— da lugar a la necesidad de una narración de “identidad”» (Anderson, 1993: 285).

De una manera u otra, los usurpadores estaban dedicados a la tarea (en especial ante otros europeos) de reconstruir la historia de la propiedad de sus nuevas posesiones. A ello se debió la aparición, en especial a fines del siglo XIX, de los “mapas históricos”, destinados a demostrar en el nuevo discurso cartográfico la antigüedad de unas unidades territoriales específicas delimitadas con claridad. Por medio de secuencias cronológicamente dispuestas de tales mapas surgió una especie de narrativa políticobiográfica del reino, a veces con vastas profundidades históricas. A su vez, esta narrativa fue adoptada y a menudo adaptada por las naciones-Estado que, en el siglo XX, serían los legatarios de los Estados coloniales (Anderson, 1993: 244).

El que realment es buscava era la construcció d’una narrativa lineal que donés origen i continuïtat històriques a l’incipient estat nació, i en la que l’espai es trobava subjugat al règim consecutiu d’un segment temporal. Naturalment, del sentiment de pertinença i apropiació territorial que guiava la configuració dels estats nació i la justificació de la lògica imperialista se’n deriva una consciència topològica que té a veure amb el caràcter geopolític de l’espai.

Probablement, un dels exemples més destacats d’aquesta concepció estratègica rau en la figura de Karl von Clausewitz. En el seu extens tractat de teoria militar, *De la guerra* (1832), es fa referència a un sentit de lloc que obeeix a finalitats polítiques. Si la guerra és entesa com una prolongació de la política per altres medis, tal com resa la màxima del general prussià, l’espai ha de ser un mitjà a partir del qual el territori pugui ser pensat, controlat i representat geomètricament sobre el mapa; artefacte polític que esdevé indispensable per poder executar el pla de guerra. Es tracta, a més, d’un esquema topològic reproduïble a altres esferes. Al cap i a la fi, en l’antagonisme social de la contemporaneïtat, com en la bel·ligerància vuitcentista de Clausewitz, s’hi pressuposa la presència d’un espai polític (Velázquez, 2013). Tanmateix, aquesta perspectiva basada en la interacció que es dona entre la guerra, el lloc i el territori, redueix l’exegesi teòrica de l’espai a una historiografia política i militar dels esdeveniments i dels conflictes socials.

L’interès historiogràfic pel pensament espacial va prendre una nova dimensió en el moment en què es va relativitzar el marc nacional o, si més no, en el moment en què es van diversificar els camps d’estudi, ja sigui amb les històries de les ciutats que recollien les relacions polítiques, econòmiques i socials o amb els gestos i les temptatives — infructuoses, segons Bermejo— de pensar la història geogràficament, en la línia del que va plantejar l’escola dels *Annales* sota la influència de la geografia humana francesa:

primer, amb la introducció geogràfica a la història de Lucien Febvre (*La terre et l'évolution humaine*, 1922) i després, amb el focus posat en una sistema d'interacció més complex i global com és el del Mediterrani de Fernand Braudel (*La Méditerranée et le monde méditerranéen dans l'époque de Philippe II*, 1949) (Bermejo, 2010: 285).

Des del punt de vista de l'entesa geohistòrica, l'assaig de Braudel mereix especial atenció. En el seu pròleg, l'historiador francès reconeixia que l'espai escollit li havia permès ressaltar els nexes entre història i espai (Braudel, 1987: 12). Però el cert és que l'elecció del Mediterrani com a subjecte històric li serveix, abans que res, per exposar les tesis dels temps diferenciats en el marc d'un vast escenari geogràfic. L'objectiu principal de l'obra era demostrar que les transformacions històriques es produïen en tres duracions que anaven a diferents ritmes i velocitats —durada llarga, mitjana i curta—, fet que permetia explicar diferents tipus de transformacions històriques. Des d'una perspectiva teòrica de la història, aquest plantejament podria convidar a pensar en un desenvolupament plurilineal de la narració històrica, però el cert és que Braudel es va limitar a una superposició sincrònica de temporalitats dividida en tres parts diferenciades, on les duracions no fluïen i l'estatisme geològic emfatitzava el caràcter escènic de l'espai. No hi ha per tant, una reflexió filosòfica ni historiogràfica sobre les categories temporal i espacial. Això és significatiu, tal com ha assenyalat Bermejo, perquè la idea de duració (*durée*) s'encavalcava amb tota una tradició filosòfica —de René Descartes a Henri Bergson— que considera el temps i l'espai com a dimensions incompatibles (Bermejo, 2010: 286). Això convertia el projecte geohistòric braudelià en una entelèquia basada en paradigmes i conceptualitzacions modernes.

Amb tot, la voluntat de diàleg i integració entre història i geografia, així com el caràcter *total* de l'obra de Braudel, van exercir una influència notable no només en la historiografia de la segona meitat de segle, sinó també en els actuals esforços per consolidar una *història global* destinada a dotar la historiografia de nous mitjans (Conrad, 2017: 8).⁴⁷ L'arrancada d'aquesta visió globalitzada en la historiografia actual és un dels

⁴⁷ De mitjans de segle XX ençà, existeixen altres apropaments conceptuals a l'espai per part de la historiografia que també mereixen ser esmentats. És el cas de l'obra col·lectiva *Les lieux du mémoire* dirigida per Pierre Nora (1984-1992). Malgrat centrar-se en el debat entre història i memòria, aquesta proposta historiogràfica, combinada amb una perspectiva cultural, habilita el diàleg amb els espais i amb la manera de llegir-los tenint en compte les múltiples temporalitats subjectives que s'obren al considerar l'experiència històrica més enllà de la delimitació de la cronologia causal. En un altre sentit, més pròxim al

senyals més flagrants d'una nova consciència històrica i, malgrat que no hi ha encara una definició unísona sobre l'abast i les possibilitats de la història global, és d'esperar que restablir ponts amb la dimensió geogràfica ha de ser una de les prioritats. Com afirma Michel Collot, «[u]ne histoire mondiale (*World History, Global History*) doit renoncer à un modèle linéaire et unitaire des processus historiques: elle met au jour des temporalités multiples superposées dans l'espace-temps, et doit tenir le plus grand compte des facteurs géographiques» (Collot, 2014: 17–18).

En les darreres dècades, mentre la teoria de la història tot just ha començat a teixir llaços amb la disciplina de l'espai, han sorgit nombroses obres que s'autodefineixen com a *història global*. En són dos bons exemples *The Birth of the Modern World, 1780-1914* (2004), de C. A. Bayly o *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century* (2013), de Jürgen Osterhammel. Es tracta d'assajos monumentals que, amb una cronologia folgada i una àmplia base geogràfica, es capbussen en el repte de mantenir viu i renovat l'esperit de la història *total*.

És indubtable que la història global, amb la vocació i els precedents braudeliàns, ha demostrat una major sensibilitat respecte la qüestió espacial. Entre els seus mèrits cal reconèixer el tractament de temes com la globalització, la geopolítica, les xarxes mercantils, les migracions i les diàspores o el canvi climàtic. Tanmateix, els desafiaments marcats fins ara no acostumen a anar més enllà de modificar les escales d'aproximació per evitar cenyir-se a territoris concrets (Conrad, 2017: 109). És més, l'anàlisi dels espais no sempre ha anat acompanyada de les corresponents reflexions teòriques. La dimensió espacial ha estat massa sovint considerada com una extensió, és a dir, com una superfície d'espargiment dels fets i fenòmens, i la historiografia ha tendit a demostrar les seves reserves —quan no la seva matusseria— davant d'una categoria provinent d'una disciplina, tan propera i tan distant alhora, com és la geografia —oxímoron que l'especialització i l'hermetisme acadèmics permeten explicar. Per tot plegat, i seguint a Michel Lussault, es pot afirmar que l'espai continua sent un punt cec en la història, com de fet succeeix en el conjunt de la teoria social i del pensament filosòfic (Lussault, 2015:

de la història global, cal destacar aquelles obres que revisen la història mediambiental, amb contribucions significatives com la de John R. McNeill a *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX* (2001) (McNeill, 2014).

35). Així doncs, quines són les reflexions que la historiografia té pendents en relació a l'espacialitat? De quina manera cal pensar l'espai com a categoria a partir de la qual interpretar el passat i espacialitzar els seus relats?

D'una banda, en la línia del que l'historiador Angelo Torre postula, cal distingir el dualisme de les aproximacions metodològiques micro i macro de les pràctiques historiogràfiques que remetent pròpiament a les categories espacials local i global.

[L]as referencias espaciales de micro y macro son de tipo formal, de orden “lógico”. Al contrario, para entender “local” o “global” es necesario introducir una dimensión espacial. [...] lo global no es la suma de los infinitos locales de los que se compone espacialmente, sino algo más complejo, con capacidad de plasmar cada uno de ellos. De la misma manera, lo local no es lo global reducido al mínimo, sino que tiene su propio punto de vista insustituible (Torre, 2018: 39).

A finals del segle passat, l'augment de la sensibilitat per temes relacionats amb la circulació i la connectivitat a través de l'espai, va fer pensar que era possible establir una reciprocitat entre l'element local i el global (glocalitat). Però aquest exercici de síntesi que la perspectiva metafòrica i abstracta de la història global ha volgut efectuar tot fent-se càrrec de localitats concretes, viscudes i denses, presenta alguns desequilibris metodològics i conceptuals.

Si se piensa el espacio en términos metafóricos [global] es posible limitarse a imaginar que la interacción con el exterior “produce” el lugar, mientras que en el caso de un espacio concreto [local] el procedimiento requiere fatigantes recorridos analíticos entre las fuentes de archivo —jurisdiccionales, notariales, cartográficas, fuentes observacionales—, y sobre todo exige una aproximación interdisciplinar a la localidad, por las múltiples competencias necesarias para comprender todas las dinámicas presentes en un lugar. [...] la perspectiva local cambia nuestro modo de leer los documentos. Mientras que una historia institucional (económica, jurídica o política, etc.) privilegia una lectura tipológica de las fuentes, la historia local exige una perspectiva topográfica, o, para decirlo mejor, la hace posible (Torre, 2018: 54).

D'aquesta manera, Torre pensa i revisa l'espacialització de la història tenint en compte la dificultat que suposa congeniar la realitat local des d'una òptica global. Fer-se càrrec de la pluralitat dels espais i les comunitats que els habiten posa de relleu la seva complexitat de lectura.⁴⁸ Però alhora, també reconeix el paper destacat de la història

⁴⁸ Torre continua: «es verdaderamente difícil distinguir qué es lo “local” y qué es lo “global”. Quizás tendría más sentido observar, confrontar diversas modalidades, buscar comparaciones fundamentales en las

cultural en l'anàlisi dels vincles, les asimetries i els desequilibris que s'esdevenen en aquests espais.

D'altra banda, es troben a faltar plantejaments que integrin, assimilin o aprenguin de les discussions que han anat sorgint en les disciplines que s'han dedicat a la interpretació de fenòmens socials i espacials. Sembla sensat pensar que l'experiència del *gir espacial* pot servir com a motor per continuar treballant en l'avinentsa entre el temps i l'espai, en pro d'una historiografia que enriqueixi el seu llenguatge conceptual i metafòric. Però no es tracta simplement de reivindicar la inclusió d'un pensament espacial que millori les seves condicions de lectura, sinó d'entendre que el retorn a l'espai proposat pel *gir espacial* porta implícit una revisió dels relats.

Tal com s'ha anat insistint, és en aquest sentit que resulta convenient afrontar un debat sobre el deix teleològic que impregna les investigacions i els estudis inspirats en el paradigma de la modernitat. La reflexió historiogràfica ha estat capaç de detectar i explicar l'impacte que la pèrdua de fe en el progrés ha pogut causar en la disciplina, però en canvi, ha evitat posar en dubte els fonaments d'un relat cohesionat sota aquesta mateixa concepció.⁴⁹ La reacció és en part comprensible. Iniciar una discussió d'aquestes característiques significa destapar la caixa dels trons, ja que a banda d'haver de fer front a una crisi paradigmàtica, exposa la disciplina a un replantejament absolutament radical d'una forma narrativa que, reconfortada en la coherència que li proporciona la cronologia, veu amb confusió la possibilitat de descriure, expressar o representar —més enllà de la imatge sincrònica que ofereixen els mapes històrics— tot allò que per naturalesa participa en les lògiques de la simultaneïtat, la juxtaposició o la multiplicitat.

De nou, traçar diàlegs i compartir maldecaps amb la geografia esdevé un punt de partida indispensable. Sense anar més lluny, el problema de la representació de l'espai —on els elements estratificats i sedimentats de manera contigua no prefiguren

prácticas y las acciones, más que tipologías abstractas. En este sentido, la acción (local) parece capaz de volver explícitos y comprensibles muchos aspectos de las sociedades globales, y sobre todo la constante reproducción de sus específicas diferencias» (Torre, 2018: 57–58).

⁴⁹ En consonància amb el que s'ha explicat al començament del treball, el que es persegueix aquí no és una forma més de fer història, sinó un canvi de paradigma que obliga a reconsiderar els fonaments de la concepció historicista i teleològica de la historiografia.

necessàriament connexions seqüencials— ha estat un tòpic recurrent en la reflexió geogràfica, tal com recorda Doreen Massey.⁵⁰

[I]n space things which are next to one another are not necessarily connected. However, not only does this reduce space to unrepresentable chaos, it is also extremely problematical in what it implies for the notion of time. [...] For, while space is posed as the unrepresentable, time is thereby, at least implicitly and at those moments, counterposed as the comforting security of a story it is possible to tell. This of course clearly reflects a notion of the difference between time and space in which time has a coherence and logic to its telling, while space does not (Massey, 2001: 267).

Tot i l'aparent sensació de cohesió que emana de formes narratives com la crònica, fer-se càrrec de l'espacialitat a partir de recursos propis de la representació temporal té els seus inconvenients. Cal tenir en compte —en sintonia amb el que Michel de Certeau conclou en la seva operació historiogràfica (Certeau, 1993)— que hi ha quelcom d'arbitrari en l'ordenació discursiva d'una seqüència cronològica que prioritza la selecció i l'encadenament de fets històrics aïllats sota l'objectiu d'obtenir un relat unívoc, homogeni i coherent. Des del moment en què la realitat social i espacial es resisteix a ser ordenada, classificada o representada seguint els codis de lectura d'una temporalitat i unes lògiques de progrés seqüencials, cal pensar en la possibilitat de plantejar noves estratègies discursives capaces de subvertir la linealitat moderna i apostar per una narrativa de la simultaneïtat que assagi amb noves formes expositives, oferint una resposta efectiva al buit interpretatiu de la historiografia cronològica. Al cap i a la fi, la percepció social i històrica té a veure amb la fragmentació anàrquica d'esdeveniments aïllats, múltiples i simultanis, més que amb una disposició cronològica, segmentada i ordenada de la realitat.

⁵⁰ Es tracta d'un inconvenient que Doreen Massey entoma a *Space, Place and Gender* partint de la reflexió que el geògraf britànic Henry Clifford Darby feia l'any 1962 a «The problem of Geographical Description»: «It is a humiliating experience for a geographer to try to describe even a small tract of country in such a way as to convey to the reader a true likeness of the reality. Such description falls so easily into inventory form in which one unrelated fact succeeds another monotonously. How difficult it is to transcend a painstaking compilation of facts by an illuminating image. Some descriptive writers have tried to replace the sober enumeration of characteristics by an entirely impressionistic method, not always with success. [...] metaphors and imagery do not necessarily reflect the same facts to different people. [...] A series of geographical facts is much more difficult to present than a sequence of historical facts. Events follow one another in time in an inherently dramatic fashion that makes juxtaposition in time easier to convey through the written word than juxtaposition in space. Geographical description is inevitably more difficult to achieve successfully than is historical narrative» (Darby, 1962: 2).

Analitzada des d'aquesta perspectiva, la història mereix ser explicada des d'òptiques que escapen a l'exclusivitat discursiva d'aquest model lineal i progressiu.

Respecte aquest punt, les reflexions teòriques i els assajos pràctics de Karl Schlögel són un exemple a seguir. A *En el espacio leemos el tiempo* (2003) —títol que rememora una famosa frase del geògraf Friedrich Ratzel (Schlögel, 2007: 14)—, l'historiador alemany defensa que l'escriptura de la història ha de ser capaç d'apreciar el treball visual, d'aguditzar els sentits sobre el terreny, d'abandonar el marc de l'estat nació i deixar-se impregnar pels llenguatges expositius de la literatura, el cinema, la pintura o l'art.

El tema capital, en torno al que todo gira aquí, es la posibilidad de una gran narración tras el final de la gran narrativa. Estoy convencido de que la hay, porque narrar es la forma en que seres humanos se representan e interpretan el mundo. Las formas expositivas de la historiografía, excepciones a un lado, se han quedado rezagadas respecto a la época. Son decimonónicas cuando ya vivimos en el XXI. Quizás esto sea injusto. Pero me parece que sencillamente no podemos exponer lo que queremos si nos atenemos a una narrativa de tiempos del evolucionismo y del llamado «siglo XIX prolongado». Tenemos que probar narrativas nuevas que tengan en cuenta rupturas, catástrofes, cataratas y cataclismos. La escritura de historia que se refiera al siglo XX tiene que tomar nota del choque, de la yuxtaposición de tiempo más cruda que cabe concebir, de la sincronía de lo asincrónico. Se trata de rupturas, cesuras, choques, discontinuidades, cortes. Es la narrativa de la simultaneidad (Schlögel, 2007: 493).

Anticipant una previsible fricció entre una representació cronològica i una simultània, cal aclarir que no es tracta d'excloure o de substituir un mètode per un altre, sinó de sintetitzar-los, d'aprofitar ambdós models de lectura i combinar-los en funció de les possibilitats i les necessitats. Al cap i a la fi, una concepció no-lineal que trenqui amb l'hegemonia del temps no s'ha de vincular necessàriament amb l'estil de presentació (De Landa, 2011: 12). Pot donar-se una estratègia narrativa que presenti el desenvolupament d'informació ordenat cronològicament i no obeir, malgrat tot, a una estructura lineal. És el que defensa Manuel De Landa a *Mil años de historia no lineal* (1997), obra que té per objectiu prescindir de tota teleologia a l'hora d'explicar un desenvolupament històric que, al seu entendre, cal concebre com una xarxa repleta de múltiples capes. Per recolzar la seva tesi, l'autor fa ús de representacions i conceptes propis de la física, els quals no pressuposen necessàriament un ordenament dinàmic lineal dels fets, sinó que inclouen

accions combinatòries que trenquen inevitablement amb els models progressius i lineals.⁵¹

El desafío del nuevo giro ya no está representado por la lógica de la superación (lógica y semántica totalmente interna al señorío de la época moderna), sino por un desplazamiento lateral capaz de transformar el pensamiento espacial en un acceso privilegiado a las concretas formas de la vida y de acción de los sujetos en un *mundo no-euclidiano*: un mundo que no puede ser reducido a una superficie plana (limitada, pero infinita), un mundo que consta a la inversa de una esfera (finita pero ilimitada). El cambio de paradigma del espacio euclidiano al espacio topológico es la base de la proliferación de la “tópica de la espacialidad” (Marramao, 2014: 16).

En resum, espacialitzar la història comporta forjar una nova consciència que posi la reflexió historiogràfica en primera línia de treball i, alhora, mantingui la coherència amb els problemes i les exigències que l'era del món global planteja.

[Q]uizás haya acabado el tiempo de las explicaciones globales del espacio-tiempo humano, si lo que pretendemos es convertirlas en una supuesta ciencia. El único camino posible quizás consiste en intentar integrar, en la medida de lo posible, saberes académicos hasta ahora dispersos (geografía, historia, economía...), no para crear lo que en un tiempo se esperó, una *ciencia social* común [...] sino unas formas de pensar políticamente en común que, por lo menos, nos permitan comprender el funcionamiento de las relaciones de poder, descubrir las artimañas ideológicas con las que nos intentan hacer ver la realidad y orientar nuestra acción política y moral (Bermejo, 2010: 297).

Amb tot, davant la necessitat de renovar el model teleològic dels relats historicistes, però també en base a l'experiència del pensament espacial aquí recollida, és convenient fer un exercici de concreció i mirar d'identificar aquelles nocions espacials que permeten historiar el passat des d'una òptica alineada a les inquietuds geogràfiques actuals. És el cas de la frontera, l'heterotopia i el passatge. Tres figures arquitectòniques

⁵¹ Resulta interessant observar que en la crítica que De Landa efectua contra la idea de progrés es fonamenta, principalment, a partir de qüestions tan fortament arrelades a l'episteme del paradigma cronològic com són la termodinàmica o el darwinisme evolutiu; no és casual que ambdós conceptes fossin esmentats per Foucault a la conferència «Des espaces autres» citada al començament del treball. «Tanto la termodinámica clásica como el darwinismo admitían sólo un resultado histórico posible, el alcance del equilibrio térmico o del diseño más apto. En ambos casos, una vez que este punto era alcanzado, los procesos históricos cesaban de contar. En cierto sentido, el diseño óptimo o la distribución óptima de energía representaban para estas teorías el fin de la historia» (De Landa, 2011: 10). I continua: «eliminar de la historia cualquier aspecto teleológico», de tal manera que «la conquista progresiva del pasado milenio por el Occidente» no sigui vista com una meta inexcusable. «La explicación de este desenlace tiene que ser hecha en términos contingentes: procesos que ocurrieron pero que pudieron no haber ocurrido» (De Landa, 2011: 18).

o conceptuals que, malgrat els seus matisos i les seves especificitats, donen peu a fer una revisió comparada entre les modalitats discursives de la història i la literatura.

PART II. ESPAIS PER PENSAR LA HISTÒRIA

3. FRONTERA

La polisèmia de la frontera

La segunda transformación fue la del mapa como logotipo. Sus orígenes fueron bastante inocentes: la práctica de los Estados imperiales de colorear sus colonias en los mapas, con un teñido imperial. En los mapas imperiales de Londres, las colonias británicas a veces solían aparecer en rosa y rojo, las francesas, en púrpura y azul, las holandesas entre amarillo y marrón, etc. Teñida de este modo, cada colonia parecía ser una pieza separable de un rompecabezas. Al volverse normal este efecto de “rompecabezas”, cada “pieza” podía separarse por completo de su contexto geográfico. En su forma final, se podían suprimir sumariamente todas las glosas explicativas: las líneas de longitud y latitud, los nombres de lugares, las señales de los ríos, mares y montañas, los vecinos. Señal pura, ya no brújula para el mundo. De este modo, el mapa entró en una serie infinitamente reproducible (Anderson, 1993: 244–245).

Los países están separados unos de otros por fronteras. Pasar una frontera es siempre un poco conmovedor: una línea imaginaria, materializada por una barrera de madera que además no está nunca realmente sobre la línea que representa sino algunas decenas o centenares de metros hacia acá o hacia allá, es suficiente para cambiarlo todo, incluso hasta el paisaje (Perec, 1999: 113).

La concepció lineal de la temporalitat històrica va tenir el seu paral·lelisme espacial amb la representació cartogràfica moderna. Les línies i les marques amb què

tradicionalment s'han pintat els contorns i els límits dels mapes polítics —tant dels estats nació com de les seves colònies— han contribuït a mantenir una imatge falsament estable, simplificada i «marginal» de la idea de frontera (Mezzadra, Neilson, 2017: 11 i 21). Els mapes polítics eviten els accidents geogràfics, invisibilitzen la duresa de les fronteres artificials, silencien la violència d'alguns dels seus traçats i suprimeixen els límits simbòlics i psicològics que les basteixen. En resum, neguen a l'espai i a la frontera qualsevol possibilitat de pensar-se històricament.

En les darreres dècades però, en què el fenomen de la globalització xoca amb un desplegament més o menys mediatitzat de polítiques antimigratòries, amb un reforçament físic, simbòlic i psicològic de les sobiranes nacionals, amb una circulació porosa i controlada de les xarxes de transport, comunicació i capital motivada per les crisis econòmiques i sanitària sobrevingudes, o inclús amb una reorganització del disseny de les ciutats justificada per l'alarma terrorista, qualsevol reduccionisme conceptual resulta insatisfactori.

Les fronteres, avui en dia, s'imposen com a territoris no estàtics en els que s'hi apleguen i superposen relacions, funcions i usos d'ordre ben distint: institucional, administratiu, territorial, militar, comercial, lingüístic, patrimonial, psicològic, religiós, íntim, corporal... Són espais on el poder i la violència es materialitzen, sense necessitat de referents visuals, mitjançant mecanismes d'assimilació, dominació, explotació, segregació, vigilància i prohibició. Però alhora, també són *límits* —entesos, segons el geògraf Joan Nogué, com a punts de trobada i divergència entre dues realitats socioterritorials (Solana *et al.*, 2016: 50)— que possibiliten el contacte, l'intercanvi, el vincle i la hibridació de manera no necessàriament excloent. Mantenen, doncs, com a qualitat inherent, el dualisme ontològic de ser partió i frontissa al mateix temps.

Davant l'acumulació heterodoxa d'experiències que aquesta noció condensa, resulta inevitable no sumar-se a la idea col·lectiva de què la frontera s'ha posicionat al centre dels debats contemporanis (Mezzadra, Neilson, 2017: 11). Des d'aquesta perspectiva, sembla fàcil justificar la presència de la frontera com a noció espacial quan del que es tracta és, precisament, de revisar aquelles categories geogràfiques que poden contenir una forta empremta històrica i ajudar a fer una relectura de la contemporaneïtat i del món actual en termes espacials. Ara bé, aventurar la definició d'un concepte que no

s'adscriu a un únic autor ni tradició, sinó que —donada la seva persistència històrica, la seva complexitat institucional i la seva riquesa tipològica— ha anat adquirint un caràcter polisèmic, ambigu i mudadís, és una tasca més problemàtica. Els motius ja els explicava Étienne Balibar als anys noranta.

A la question "qu'est-ce qu'une frontière?" [...] il n'est pas possible de donner une réponse simple. Pourquoi? Fondamentalement, parce qu'on ne peut attribuer à la frontière une essence qui vaudrait pour tous les lieux et tous les temps, pour toutes les expériences individuelles et collectives. [...] L'idée d'une définition simple de ce qu'est une "frontière" est absurde par définition: car tracer une frontière c'est précisément définir un territoire, le délimiter, et ainsi enregistrer son identité ou la lui conférer. Mais réciproquement définir ou identifier en général ce n'est rien d'autre que tracer une frontière, assigner bornes. [...] Le théoricien qui veut définir ce qu'est une frontière est au rouet, car la représentation même de la frontière est la condition de toute définition. [...] Car les frontières ont une histoire, la notion même de frontière a une histoire [...] Depuis l'antiquité la plus haute, les "origines de" l'Etat, des cités, des empires, il y a eu des "frontières" et des "marches", c'est-à-dire des lignes ou des zones, des bandes de séparation et de contact ou de confrontation, de barrage et de passage (ou "péage"). Fixes ou mobiles, continues ou discontinues. Mais ces frontières n'ont jamais eu exactement la même fonction (Balibar, 1996: 371-380).

Com bé assenyala Balibar, la definició de frontera no es pot desentendre de la seva pròpia historicitat, ja que manté funcions diverses depenent del context en què es considera. Només en la tradició europea, d'on brolla la idea moderna del terme, el copiós camp semàntic en què la frontera es troba imbricada i el paper canviant que ha jugat en les relacions geopolítiques ho corroboren.

A l'imperi romà, per exemple, la noció de frontera podia fer referència al front perifèric que s'obria més enllà de l'àrea d'influència romana (*frons, frontis*), o bé al camí militaritzat que assegurava una línia defensiva i garantia la comercialització esclava (*limes, limitis*), però en cap cas responia a una jurisdicció delimitant entre territoris (Rodríguez, 2014: 15–16). Tampoc durant l'època medieval la frontera podia ser entesa segons un criteri políticament divisor i ontològicament definit, sinó que en la majoria dels casos calia concebre-la com un territori dispers, provisional, dinàmic i canviant (Barrio Barrio, 2015: 41–44). Això és degut a què l'organització, administració i disputa de l'espai feudal per part dels diversos regnes passava pel domini útil del feu —mitjançant una multiplicitat de pactes de vassallatge—, però també per la continua expansió

territorial que les civilitzacions cristiana i islàmica promovien en forma de conquesta politicoreligiosa.

La relació amb l'espai fronterer va anar mudant de manera substancial a mesura que l'horitzó del món s'eixamplava i la irrupció del cartògraf, entès com a artífex d'un poder institucional, polític i jurídic, prenia protagonisme. Els traços dels mapes moderns esborraven les ambigüitats del territori per tal de garantir una imatge nítida, compacta i homogènia de la societat (Matas, 2021: 18). La visió mítica que fins aleshores havia prevalgut dins l'imaginari col·lectiu va ser substituïda per un nou *nomos*, és a dir, per una nova sèrie de divisions, delimitacions i ordenacions de l'espai modern (Schmitt, 2005: 61–62).⁵² Així, al llarg del segle XVI, tal com recorda l'assagista Roxana Rodríguez, el descobriment, l'apropiació, la colonització i l'explotació eurocèntrica de masses continentals i dels seus recursos naturals, va impulsar una proemial reorganització del poder polític i territorial dels Estats absolutistes que es va afermar, un cop finalitzada la Guerra dels Trenta Anys, amb el reconeixement mutu de les sobiranes i la delimitació dels dominis geogràfics arranats a la Pau de Westfàlia (1648) (Rodríguez, 2014: 17–18). Aquest equilibri de poders europeu va anar enfortint la seva configuració arran de determinats esdeveniments i pactes històrics: el Tractat d'Utrecht (1713), el Congrés de Viena (1815) o la consolidació vuitcentista dels estats nació. És durant aquest lapse de temps que la noció de frontera va acabar d'adquirir el caràcter politicojurídic, estratègic i diplomàtic pròpiament modern, en sintonia amb l'ordenació del règim espacial westfalià.

Però com s'ha comportat la noció de frontera d'aleshores ençà? Si l'actual representació cartogràfica, erigida segons una lògica moderna, dissimula i oculta dins d'una forma plana, estàtica i lineal, elements que no semblen pertànyer al règim espacial de la modernitat, serà precis fer emergir genealògicament el quadre de relacions que li ha donat la seva fisonomia actual. És a dir, caldrà valorar aquesta noció dins del marc epistèmic, històric i literari del segle passat, de tal manera que sigui possible considerar l'empremta que aquesta categoria espacial exerceix. Ara bé, quina periodització cal seguir

⁵² El concepte de *nomos* emprat per Carl Schmitt sosté el següent: «se trata para nosotros del acto fundamental divisor del espacio, esencial para cada época histórica; [...] cada nuevo período y cada nueva época de la coexistencia de pueblos, imperios y países, de potentados y potencias de todo tipo, se basa sobre nuevas divisiones del espacio, nuevas delimitaciones y nuevas ordenaciones espaciales de la tierra» (Schmitt, 2005: 63).

per tal d'aprofundir en les particularitats que presenta la noció de frontera durant la contemporaneïtat?

La imatge que el món occidental havia projectat de sí mateixa a començaments del segle XX no era per res comparable a la de principis de la dècada dels noranta. Quan l'any 1994 l'historiador britànic marxista Eric Hobsbawm va qualificar el període que va de la Primera Guerra Mundial a la fi de l'era soviètica (1914–1991) amb l'expressió *curt segle XX* estava donant un sentit d'unitat a una època que havia vist com els seus valors i la seva essència havien canviat dràsticament. Al seu entendre, l'anomenada *era dels extrems* reunia suficients elements per marcar una successió respecte el *llarg segle XIX* (1789–1914) i l'impacte produït pel col·lapse de l'espai socialista determinava el tancament d'un període (Hobsbawm, 1998: 7).⁵³ Tanmateix, la manca de perspectiva temporal amb què Hobsbawm va establir la seva proposta ha fet que el debat sobre la periodització dels esdeveniments del segle passat s'hagi mantingut viu.

Més recentment, l'historiador Jordi Casassas ha afirmat que els primers anys del segle XXI proporcionen una distància suficient per considerar que el marc cultural del segle XX s'estenia, més aviat, de 1870 a 1973. Recolzava aquesta idea argumentant que el «model global de societat *desorientada*» que actualment ens determina no prové exclusivament de la fi del «cicle socialista», sinó que cal buscar el seu origen «en el darrer quart [de segle XX] que obre la transició on encara estem instal·lats», moment en què convergeixen diversos elements clau: la crisi energètica, l'impuls del mercat global, el declivi de l'estat nació tradicional, la fragmentació del present o els primers intents de posar fi a la Guerra Freda —durant la Conferència de Hèlsinki (1973–1975). Així, segons l'historiador català, l'origen del «món actual» queda vinculat a un nou marc de transició dominat per «la consolidació de la visió postmoderna» i «l'oblit metòdic del que havia estat la modernitat» (Casassas, 2018).

Amb tot, l'interval proposat per Hobsbawm té la virtut de trobar-se apuntalat per dos moments de gran rellevància simbòlica per la configuració de la noció contemporània

⁵³ Aquest intent de definir la idiosincràsia del segle passat és el que va portar a Hobsbawm a distingir un primer període de catàstrofes (1914–1945), una edat d'or (1945–1990) i una darrera etapa d'esfondrament i decadència (1973–1991). Les tres fases formen el que es coneix com l'*era dels extrems*, concepte amb el que Hobsbawm dóna nom a l'edició original del llibre dedicat al *curt segle xx: The Age of Extremes*. (Hobsbawm, 1998: 15–16).

de frontera, així com per la seva proliferació i diversificació actuals. D'una banda, la ruptura epistèmica que va suposar l'arribada de la Primera Guerra Mundial respecte la idea clàssica de la frontera o, com a mínim, respecte l'organització de l'espai geopolític que la sostenia. De l'altra, l'esfondrament del món bipolar, prèviament anunciat per la caiguda del mur de Berlín.

Les fractures i els ponts del món d'ahir. Zweig i Andrić

Questo crogiolo di popoli e di disidi favoriva anche, come accade talora nei territori misti di frontiera, la consapevolezza di un'appartenenza comune, di un'identità particolare, intessuta di contrasti ma inconfondibile in questa sua conflittuale peculiarità, propria ad ognuna delle componenti in conflitto (Magris, 2015: 370).

El primer d'aquests dos moments arranca, doncs, amb l'esquinçament del model capitalista, liberal, burgès, imperialista i eurocèntric que havia caracteritzat a la civilització occidental d'abans de 1914, segons el qual la societat es trobava encaminada cap a un progrés científic, tècnic, artístic i moral imparables (Hobsbawm, 1998: 16). Les expectatives compartides fins aleshores per tota una generació que havia crescut en aquest imaginari temporal es van fondre de manera abrupta davant l'esclat de la guerra i el malson de les catàstrofes sobrevingudes. Aquesta generació, hereva del món anterior, va donar forma a una *estructura de sentiment* que era fruit de la síntesi entre dues realitats entreteixides i contraposades al mateix temps.⁵⁴

⁵⁴ Utilitzem el concepte *estructura de sentiment* partint de les definicions que Raymond Williams fa a *La larga revolución* —«En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un período [...] Una generación puede formar a su sucesora, con razonable éxito, en el carácter social o el patrón cultural general, pero la nueva generación tendrá su propia estructura de sentimiento, que, en apariencia, no “procede” de ninguna parte. [...] la nueva generación responde a su modo al mundo único que hereda, hace suyas muchas continuidades que pueden rastrearse y reproduce numerosos aspectos de la organización que es posible describir por separado, pero en cierto modo siente toda su vida de diferente forma y moldea su respuesta creativa en una nueva estructura de sentimiento»— (Williams, 2003, 57–58) i a *Marxismo y literatura* —«Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una “estructura de sentimiento” es una hipótesis cultural, realmente derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o

En aquest ambient, recorda Casassas, s'hi havia instal·lat una «filosofia i una literatura de la fi, plena de nostàlgies del món que estava desapareixent i dels valors sobre els que s'havia fonamentat». En són bons exemples *La decadència d'Occident* (1918), del ja esmentat Oswald Spengler, o *El malestar en la cultura* (1930), de Sigmund Freud (Casassas, 2018). Però si del que es tracta és de localitzar l'aflorament de la noció de frontera —tal com s'entén avui en dia— entre aquells que van descriure, interpretar i pensar aquest canvi d'època, cal posar sobre la taula algunes aproximacions literàries que, des de diverses mirades, se n'han fet càrrec.

La primera d'elles és *El món d'ahir*, títol de les memòries que Stefan Zweig va escriure durant el seu exili i una de les obres on han quedat més ben sedimentades les pulsions i l'estat d'ànim d'aquest període. En aquest llibre, publicat pòstumament el 1942, l'escriptor d'origen jueu retrata les vicissituds que va experimentar el vell continent en el transcurs del *fin de Siècle* a l'ascens del nazisme. Amb un to profundament nostàlgic, agreujat per la seva mort, Zweig explica com la confiança en un progrés imparable, l'esperit il·lustrat i l'optimisme liberal que havien imperat durant la Viena austrohongaresa on ell havia nascut, es van anar dissipant arran de les turbulències i els sobresalts ocasionats per la Primera Guerra Mundial. El seu testimoniatge és tot un panegíric a una pàtria desapareguda i el seu suïcidi, a la ciutat de Petrópolis, pot ser llegit com una resposta a la pèrdua de llibertats i al col·lapse cultural i espiritual que estava vivint Europa amb l'auge de la xenofòbia, la pèrdua de les llibertats i l'enduriment de les fronteres.

En efecte: potser res no demostra més palpablement la colossal caiguda que va patir el món des de la Primera Guerra Mundial com la limitació de la llibertat de moviments de l'home i la reducció del seu dret a la llibertat. Abans del 1914 la Terra era de tots els homes. Tothom anava on volia i s'hi quedava tot el temps que volia. No hi havia salconduits ni autoritzacions, i em diverteix cada vegada la sorpresa dels joves quan els explico que abans del 1914 jo vaig anar a l'Índia i a Amèrica sense passaport i que, de fet, no n'havia vist mai cap. La gent pujava i baixava dels trens i dels vaixells sense preguntar ni ser preguntada, no havia d'omplir ni un del centenar de papers que s'exigeixen avui dia. No hi havia permisos ni visats ni cap d'aquestes coses empipadores; les mateixes fronteres que avui, gràcies a la desconfiança patològica de tots envers tots, duaners, policies i gendarmes han convertit en una barrera de filferro, no representaven res més que línies

en un período [...] La hipótesis tiene una especial relevancia con respecto al arte y la literatura»— (Williams, 2009: 176).

simbòliques que es travessaven tan despreocupadament com el meridià de Greenwich. Va ser després de la guerra que el nacionalsocialisme va començar a trasbalsar el món, i el primer fenomen visible d'aquesta epidèmia espiritual va ser la xenofòbia: l'odi o, si més no, la por a l'estrany (Zweig, 2001: 499-500).

L'interès per la frontera ocupa un lloc destacat en la narrativa assagística de Zweig des del moment en què s'adona que la seva materialització institucional —visats, passaports, duanes i policies—, física —«barrera de filferro»— o política —«la por a l'estrany»— es propaga arreu del planeta, xocant de ple amb el projecte europeista de construir una comunitat cultural i espiritual transfronterera. Des d'aquest punt de vista, les fronteres són assumides com el resultat d'un conflicte que catalitza tensions polítiques, instrumentalitzacions d'Estat i antagonismes ideològics entre societat i nacions. «La guerra», assegura l'autor, «demana un estat d'exaltació sentimental, vol entusiasme per la causa pròpia i odi contra l'enemic», fins al punt que inclús la població més pacífica queda embriagada «pels vapors de sang» (Zweig, 2001: 290-292).

Tot plegat, és recordat amb basarda des de la distància temporal que s'estén entre la guerra i els fets narrats. Però per entendre el context de follia i commoció sobre el qual els estats nació van justificar el reforçament fronterer és interessant valorar la retòrica antibel·licista d'aquestes memòries a la llum d'uns altres escrits coetanis a l'esclat de la guerra, els quals es posicionaven a favor del conflicte, i que han quedat recollits al compendi periodístic titulat *El món de 1914*.

Ara Alemanya ha de colpejar amb tots dos punys, a dreta i esquerra, per sostreure's al doble encerclament dels seus enemics. Cada muscle de la seva magnífica força nacional ha assolit la màxima tensió, cada nervi de la seva voluntat vibra de coratge i confiança. [...] En els anys de pau, cada u de nosaltres ha vist amb admiració els resultats d'aquesta voluntat nacional tan conscientment unificada. [...] El que forja aquesta aliança és la sang, i la forma més sensual de l'esperit, la llengua comuna. [...] entre Alemanya i Àustria hi ha un vincle que no arrela en l'exterior, sinó en l'humus viu i fèrtil de la nostra sensibilitat. [...] Però aquesta pertinença mútua mai no ha estat tan intensa com en l'hora present, i encara que les fites fronteres segueixen clavades fermament a terra, el nostre sentiment ha desbordat les fronteres i, en els dies que vivim, ja no distingeix una banda de l'altra. [...] El neguit d'Alemanya és avui el mateix que el nostre, la

seva alegria és la nostra alegria, i cada soldat que lluita sota la seva bandera és un dels nostres (Zweig, 2014: 39–43).⁵⁵

Zweig no menciona aquests articles a les seves memòries, però en ells hi trobem, sens dubte, elements d'una exaltació patriòtica que, en la imminència de la guerra, apel·len a una consciència col·lectiva capaç de superar les fronteres imperials i definir un nou marc sustentat en la identitat lingüística i cultural. La paradoxa que es desprèn de la retòrica bel·ligerant d'aquests escrits, tal com suggereix Martí Monterde a la introducció del llibre, no deixa de ser un indicador de la complexitat del període: «[L]es seves contradiccions són les mateixes que registrava el rostre d'Europa» a les albors del conflicte mundial (Zweig, 2014: 26).⁵⁶

És precisament en aquest context embrollat on es van assentar els fonaments d'una nova lògica fronterera que quedava visiblement exposada en els esforços exagerats de preservar els interessos econòmics i territorials, inclús en el posterior desplegament d'actituds xenòfobes. Segons Carl Schmitt, rere aquesta voluntat, més o menys ostentosa, d'assegurar la influència estatal cal identificar-hi els primers signes d'un debilitament de l'ordenació espacial vigent fins aleshores. Dit en altres paraules, amb la mundialització de l'economia i l'esclat de la guerra, el control exclusiu que Europa havia mantingut sobre la configuració geopolítica del món quedava desarticulat. (Schmitt, 2005: 235–236).

El cert és que, des d'inicis del segle XX, les potències europees van anar trobant, en la descomposició dels vells imperis, en els acords (post)bèl·lics o inclús en els processos de descolonització, la possibilitat de continuar intervenint en la modificació i creació de noves demarcacions. Això va suposar, en molts casos, l'obtenció d'una cartografia artificiosa, aleatòria i aliena als possibles lligams històrics, culturals o ètnics de cada realitat territorial. En un assaig dedicat a la Conferència de Pau de París de 1919, la historiadora Margaret MacMillan es feia ressò de fins a quin punt el model de reconeixement dels principis de nacionalitat propugnats pels famosos catorze punts de Wilson va impulsar la creació de nous traçats fronterers que, des d'una perspectiva

⁵⁵ Article publicat el 6 d'agost de 1914 al diari vienès *Neue Freie Presse* sota el títol «Unes paraules sobre Alemanya».

⁵⁶ Martí Monterde amplia i contextualitza aquesta mirada paradoxal sobre la complexa figura de Zweig a l'assaig *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa* (Martí Monterde, 2020).

eurocèntrica i racional, va donar una nova forma a la cartografia, especialment a la d'Europa central i a la del Pròxim Orient.

Entre enero y junio de 1919 los negociadores llevaron a cabo muchísimas cosas: crearon una Sociedad de Naciones y una Organización Internacional del Trabajo, asignaron mandatos, ultimaron el tratado con Alemania, casi terminaron los tratados con Austria, Hungría, Bulgaria y la Turquía otomana, pero quedaban muchos cabos sueltos. Las fronteras de Rusia seguían fluctuando y no estaba claro que estados de su periferia conservarían la independencia que acababan de adquirir. ¿Finlandia? ¿Ucrania? ¿Georgia? ¿Armenia? En las ruinas de los imperios centroeuropeos las fronteras todavía eran objeto de disputas. [...] El nacionalismo, lejos de apagarse, seguía cobrando ímpetu. [...] En muchos casos los negociadores se encontraron con hechos consumados. Yugoslavia, Polonia y Checoslovaquia ya existían antes de que empezara la Conferencia de Paz. Lo mejor que pudieron hacer los negociadores era tratar de impedir que Europa y Oriente Próximo se descompusieran en más y más subdivisiones basadas en la nacionalidad y trazar fronteras tan racionales como fuese posible. [...] Los negociadores de 1919 cometieron errores, desde luego. La indiferencia que mostraron ante el mundo no europeo despertó resentimientos cuyas consecuencias Occidente sigue pagando hoy día. Pusieron mucho esmero al trazar las fronteras de Europa, aunque los resultados no fueran del gusto de todos, pero en África continuaron la vieja costumbre de repartir territorios de acuerdo con la conveniencia de las potencias imperialistas. En Oriente Próximo juntaron a pueblos, especialmente en Iraq, que todavía no han logrado formar una sociedad civil (MacMillan, 2017: 599–605).

Però no es tracta només del nou disseny que el mapa va experimentar, sinó de la nova relació politicojurídica que es va establir envers l'espai global, així com de la nova càrrega simbòlica que les fronteres van començar a assumir enmig d'un món que estava perdent la fe en el progrés lineal de la història.⁵⁷

A *Un puente sobre el Drina* (1945), la gran crònica d'Ivo Andrić (1892-1975) que ressegueix la història del pont i la *kasaba* fronterera de Visegrad durant gairebé quatre-cents anys (1516-1914), hi ha un passatge que, a les portes del conflicte mundial, es fa especial ressò d'aquesta reordenació de l'espai cartogràfic i del seu impacte. L'escena transcorre un dia d'estiu de 1913, després de la derrota otomana a la Primera Guerra

⁵⁷ Respecte la discussió sobre la relació politicojurídica amb l'espai, cal fer referència, un cop més, a Carl Schmitt. Segons l'autor, a partir de la Primera Guerra Mundial, el *Ius publicum europaeum*, és a dir, l'ordre que havia regit l'espai mundial, s'esvaeix i la supremacia europea que garantia l'equilibri de forces es desplaça cap a noves àrees i potències del planeta. Malgrat que la Societat de Nacions (1920-1946) no acaba de consolidar una ordenació equiparable a l'obtinguda arran de la Pau de Westfàlia, l'escenari polític incipientment polaritzat en el que es publica *El nomos de la Tierra* (1950), suggereix la possibilitat que un nou *nomos* globalitzat reemplaci l'anterior ordenació político-espacial. (Schmitt, 2005: 16–18 i 252-253).

balcànica. Al bell mig del pont, sobre la *kapija*, un grup de musulmans d'edat avançada escolten, de la mà d'un noi més jove, les novetats que la premsa recull sobre el nou repartiment territorial de la península. Entre el desconcert i la melangia, els homes s'atansen sobre les línies d'un mapa que mostra una geografia desconeguda.

— ¿A quién irá a parar *Uskup* [Skopie]? —preguntó, en tono indiferente, un anciano al muchacho.

— A Serbia.

— ¡Ah!

— ¿Y *Selanik* [Salónica]?

— A Grecia.

— ¡Ah, ah!

— ¿Y *Iedrena* [Adrianópolis]? —preguntó otro, en voz baja.

— Probablemente, a Bulgaria.

— ¡Ah, ah, ah...!

[...] La mayoría de los ancianos que se hallaban en la *kapia* tenían más de setenta años. En su niñez, la dominación turca se extendía desde Lika y Kordún hasta Estambul, y de Estambul a las fronteras inciertas y desérticas de la lejana e infranqueable Arabia. [...] Y ahora aquella dominación se desplomaba ante sus ojos, perdiéndose sus restos en algún lugar que su vista no alcanzaba, [...] era inimaginable que las fronteras, que deberían permanecer invariables y firmes, se desplazasen y cambiasen, se alejasen para perderse como caprichosos riachuelos de primavera (Andrić, 2015: 360–361).⁵⁸

L'estupefacció i l'estranyament experimentats pel grup de bosniacs s'aproxima, salvant les distàncies, a la nostàlgia que impregna les memòries de Zweig. En tots dos casos, la desintegració de les fronteres dels respectius imperis els desperta una sensació de vulnerabilitat, de desarrelament, de restar a la intempèrie. Els passa allò que Claudio Magris observava sobre les «linee di frontiera» quan pensava en la seva Trieste natal: «attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici o come rughe, dividono qualcuno non solo dal suo vicino ma anche da se stesso» (Magris, 2001: 52).

En poc temps, els ancians reunits a la *kapija* havien presenciat com l'amplitud inabastable de l'imperi cedia el seu domini a batzegades. Primer, davant l'ocupació d'Àustria-Hongria, que el 1908 consumava l'annexió de la província de Bòsnia i

⁵⁸ En cursiva, els topònims turcs; traduïts entre claudàtors per Luis del Castillo, traductor de l'edició emprada.

Hercegovina. Després, com a conseqüència de les victòries i reivindicacions territorials de la lliga balcànica, les quals fragmentaven encara més l'espai a l'est peninsular. El retrocés i modificació de les fronteres geogràfiques significava l'ensorrament del seu món.

Però també les fronteres del temps, parafrasejant l'autor de *Danubio*, mutaven i s'entrellaçaven amb la realitat del present (Magris, 2001: 55). Així, malgrat que l'imperi austrohongarès administrava la província de Bòsnia des dels Acords de Berlín de 1878, no era fins aleshores que l'influx de la monarquia i la seva empremta modernitzadora regurgitaven com una realitat punyent i colpidora que els allunyava, més que mai, de l'univers otomà.

A l'epicentre d'aquest univers derrocat cal situar-hi el gran pont de pedra que vertebra i dona nom a la novel·la. Els canvis sobrevinguts convertien el pont en un monument simbòlicament disfuncional:

El trastorno tuvo fatales consecuencias para el puente sobre el Drina. [...] el lazo ferroviario con Sarajevo había reducido a la nada su calidad de vínculo con Occidente, y ahora, en un abrir y cerrar de ojos, dejó de servir de unión con Oriente [...] El puente ya solo unía las dos mitades de la ciudad y una veintena de pueblos situados a ambas orillas del Drina (Andrić, 2015: 358).

Concebut per facilitar el pas a través del riu i garantir el contacte entre Orient i Occident, el pont que uneix les vores del Drina —«torrente de montaña verde y violento» (Andrić, 2015: 24)— ofereix una imatge superposada d'elements fronterers que Andrić explora des que és només un desig en la imaginació del visir Mehmed Paša Sokolović, fins que, amb l'arribada de la Primera Guerra Mundial, acaba parcialment derruït.

El pont és retratat com a gresol de cultures, com a paisatge d'anada i vinguda de pobles i religions, com a escenari de vida, convergència i diferència. Coneixedor de la diversitat cultural del territori i del paper geoestratègic que ocupava Bòsnia en el mosaic multiètnic dels Balcans, Andrić no dubta en convertir el pont en figura literària i estètica a favor de l'entesa; en un símbol positiu de la convivència entre musulmans, ortodoxos, catòlics i jueus (Magris, 2001: 229-231). La Visegrad d'Andrić pot ser vista, en aquest sentit, com una representació metonímica al servei de la Iugoslàvia que volia projectar, comprenent, malgrat tot, que la idea d'estabilitat i conciliació que el pont propicia pot ser

fàcilment invertida si es consideren les premisses lògiques plantejades per Georg Simmel: el pont permet *enllaçar* el que està separat, però també *deslligar* el que està unit (Simmel, 2001: 47). La presència del pont —frontissa entre dos punts— convida a pensar en el caràcter cohesionador que exerceix davant l'efecte aparentment divisor del riu, però la seva existència és, de fet, el recordatori més immediat d'una diferència latent.⁵⁹

A les acaballes de la Primera Guerra Mundial, la realitat balcànica mantindria la seva complexitat sota una nova forma d'ordenació territorial que la Conferència de Pau refermava recolzant-se en criteris merament diplomàtics que acabaven per menystenir el destí d'una població i d'un territori gens homogenis —tal com s'evidenciaria després de la Iugoslàvia de Tito. MacMillan en parlava a *París, 1919*.

Por desgracia, no era fácil averiguar la verdad sobre la población de los Balcanes. Definirse por la nacionalidad era algo tan nuevo que muchos habitantes de los Balcanes todavía basaban su identidad en la región donde habían nacido, en el clan al que pertenecían o, como hicieran bajo los turcos, en la religión que profesaban. Y, al igual que los charcos que quedan en una playa después de una gran tormenta, los Balcanes contenían muchas entidades. Clasificarlas por categorías nacionales era tarea difícil. ¿Los serbios y los croatas eran iguales porque hablaban prácticamente la misma lengua, o diferentes porque los primeros eran principalmente ortodoxos y usaban el alfabeto cirílico y los segundos eran católicos y usaban el latino? ¿Qué lugar correspondía a los macedonios, con los griegos por su historia o con los eslavos por su lengua? Peor aún, no existían fronteras claras, ya fuesen lingüísticas, étnicas o religiosas. ¿Cómo podían trazarse divisorias bien definidas donde existía una mezcla tan grande de pueblos? ¿Cómo podían juntarse pueblos que se temían mutuamente? En los mapas demográficos de los Balcanes las pautas eran bastante bonitas, una dispersión puntillista de colores con, aquí y allá, una mancha más viva. Sobre el terreno, lo eran menos, un potaje de suspicacias y odios que en 1919 borboteaba con creciente intensidad. Las fronteras que se trazaron en este mundo dejaron un legado de minorías infelices y vecinos resentidos. Y en su corazón se hallaba la nueva Yugoslavia. Se había formado a sí misma, pero la

⁵⁹ I encara més, Simmel també permet pensar la diversitat de la frontera com un joc d'oposicions entre dos elements naturals que es posen en relació. Resulta inspirador, en aquest sentit, l'exemple que el sociòleg realitza sobre la construcció del *camí*. «Los hombres que por primera vez trazaron un camino entre dos lugares llevaron a cabo una de las más grandes realizaciones humanas. Debieron haber recorrido a menuda la distancia del aquí y el allá y, con ello, por así decirlo, haberlos enlazado subjetivamente: sólo en tanto que estamparon el camino de forma visible sobre la superficie de la tierra fueron ligados objetivamente los lugares» (Simmel, 2001: 46). El mateix principi que pressuposa l'existència del *camí*, mitjançant l'associació i designació d'elements que es troben aïllats entre si degut a la distància de l'espai, és perfectament traslladable a la racionalització dels espais fronterers, ja que una frontera pot *lligar* el que està separat —el *pont* uneix les vores d'un riu—, *deslligar* el que es percep com a unit —la *paret* o el *mur* divisoris— o inclús fer totes dues coses alhora —és el cas de la *porta*, que permet tant l'aïllament com l'intercanvi— (Simmel, 2001: 45–48).

Conferencia de Paz la reconoció y distintos comités expandieron sus fronteras. El resultado fue un país tres veces mayor que la antigua Serbia, pero con todavía más enemigos (MacMillan, 2017: 169–170).

A Andrić sovint se li ha qüestionat no prosseguir la novel·la més enllà de la Primera Guerra Mundial, però el cert és que la conjuntura de la qual es fa càrrec té més a veure amb la d'un món que transita entre l'ordre antic i el modern vist des de l'òptica del turbulent segle XX. Comparteix amb Zweig el relat sobre el col·lapse imperial i la consciència d'un canvi d'època —així com el fet d'haver nascut, tots dos, dins les fronteres austrohongareses de Viena i Dolac—, però mentre la lectura que planteja Zweig discorre entre l'enyorança i l'experiència tràgica d'un progrés i una llibertat irremeiablement perdudes davant l'enduriment de les fronteres, l'esguard d'Andrić troba, entre les tragèdies del seu món d'ahir, la possibilitat d'una entesa capaç de superar els conflictes que la travessen (Magris, 2001: 231).⁶⁰ I converteix la frontera dual del pont i el riu en un espai des del qual pensar la història i la multiplicitat d'identitats que habiten el territori.

Les fronteres de l'espera. El desert, la plana i el mar de Buzzati, Gracq i Coetzee

El desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres (Borges, 2005).

Naturalment, Zweig i Andrić no van ser els únics escriptors que van immortalitzar les impressions del seu temps. L'impacte i la virulència del segle XX van condicionar, inevitablement, la creació literària de vàries generacions que van continuar obrint vies d'exploració sobre l'esdevenir de les fronteres físiques i metafísiques. El cert és que, quan

⁶⁰ «Ivo Andrić», escrivia Magris a *Danubio*, «è affascinato non a caso dall'immagine del ponte, che ricorre con insistenza nei suoi romanzi e racconti e che simboleggia un'ardua e aspra via di comunicazione gettata oltre barriere di fiume selvaggi e baratri profondi, di fedi e di stirpi; una via sulla quale si incrociano le armi, ma che finisce per unire a poco a poco i nemici in un mondo variegato eppure unitario come un affresco epico, così come fra le gole balcaniche i soldati turchi e gli aiduchi, i guerriglieri-briganti che li combattono, finiscono per assomigliarsi (Magris, 2015: 209-210).

la noció de frontera es pensa des de la literatura, és habitual recordar tot un corpus de textos que han abordat aquesta qüestió sota un mateix marc temàtic: l'espera. És el cas de *Il deserto dei Tartari* (1940), de Dino Buzzati (1906–1972); *El mar de las Sirtes* (1951), de Julien Gracq (1910–2007); o *Esperando a los bárbaros* (1980), de J. M. Coetzee (1940).

Malgrat les diferències estilístiques, estètiques o filosòfiques que presenten, també comparteixen alguns plantejaments que val la pena repassar. D'entrada, els uneix una aparent descontextualització. Tot i que els relats estan farcits de múltiples ressonàncies històriques, la pretesa recreació d'una atmosfera atemporal i aespacial trenca amb tota possibilitat de vincular ficció i realitat de forma específica.⁶¹ I és que les novel·les de l'espera contenen coordenades cronològiques i geogràfiques etèries, conflictes bèl·lics dilatats vagament en el temps, paisatges onírics i personatges amb caracteritzacions poc precises. Amb aquesta estratègia narrativa els autors ofereixen la possibilitat d'universalitzar els temes tractats, encara que a la pràctica resulti inevitable llegir les obres en el context de la seva elaboració, és a dir, en el sí d'un segle amarat de guerres i processos de descolonització.

Dino Buzzati, per exemple, tenia només dotze anys quan va acabar la Primera Guerra Mundial, però durant el seu servei militar a Milà va haver de suportar la rutina de la vida en una caserna —«in questa specie di prigione in cui bisogna lavorare senza requie dalla mattina alla sera» (Buzzati, 2013: 205)— i posteriorment, com a periodista, va conèixer de prop l'Etiòpia colonial, la Itàlia de Mussolini i la Segona Guerra Mundial, la qual va cobrir com a corresponent. Julien Gracq, qui cronològicament també va viure les dues conteses mundials —la segona ja com a soldat—, va treballar com a professor de geografia i història i, sota la influent obra de Spengler, va dotar la seva literatura d'un fort caràcter historiogràfic i filosòfic: «Lo que intenté hacer [...] más que contar una historia intemporal fue liberar por destilación un elemento volátil, el “espíritu-de-la-historia” [...] y a refinar-lo suficientemente para que pueda incendiarse al contacto con la imaginación» (Gracq, 2015: 7–11). Per la seva banda, J. M. Coetzee, nascut l'any de l'esclat de la Segona Guerra Mundial, va créixer a l'imperi colonial d'una Sud-àfrica dominada pel

⁶¹ El terme *aespacial* s'utilitza per parlar del que no fa referència a un espai concret o no té un espai definit, en sintonia amb l'adjectiu *atemporal*.

règim de l'apartheid, i gran part de la seva obra pot ser llegida com una crítica contra la praxi imperialista:

Los imperios han creado el tiempo de la historia. Los imperios no han ubicado su existencia en el tiempo circular, recurrente y uniforme de las estaciones, sino en el tiempo desigual de la grandeza y la decadencia, del principio y el fin, de la catástrofe. Los imperios se condenan a vivir en la historia y a conspirar contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era (Coetzee, 2014: 193–194).

Un altre dels plantejaments importants que comparteix la literatura de l'espera és el fet d'haver escollit una fortalesa militar com a espai físic des del qual teixir les respectives trames. Tant la fortalesa Bastiani de Buzzati, com l'Almirallat de Gracq, el fort Belonzio de Brel o la fortificació sense nom de l'obra de Coetzee, són construccions deteriorades i desfasades pel pas del temps, on els protagonistes de les obres —el Drogo, l'Aldo, el magistrat anònim de *Esperando a los bárbaros*— hi resideixen per una inèrcia atzarosa, quasi kafkiana, que els atrapa i els reclou dins la monotonia de la vida militar, mentre ells proven de donar resposta als diversos interrogants metafísics que els sobrevolen: què és preferible, arriscar-se a abandonar una fortalesa sabent que això pot suposar la pèrdua d'un combat gloriós o esperar l'enemic sota el recel de què potser ni tan sols existeix? Què passa quan l'espera de l'altre, anhelada i temuda per igual, s'eternitza? Què hi ha més enllà de la línia invisible que separa una nació de l'altra? Estan les civilitzacions sotmeses a una fatalitat cíclica que les arrossega indefugiblement cap al conflicte i el col·lapse? O senzillament, què fer davant d'una hipotètica amenaça enemiga?

Cada fortalesa es troba situada als confins territorials d'una civilització imaginada, disposada a fer front a qualsevol atac, i ubicada, per tant, en posicions estratègiques des de les quals és possible atalaiar els amples paisatges feréstecs, erms i boirosos que s'estenen fins a l'horitzó: el desert, la plana o el mar. De manera quasi automàtica, aquests elements topogràfics assumeixen, ja sigui per acord o designació, el rol de fronteres

naturals, ja que la confluència entre zones fortificades i entorns naturals enforteix la imatge mental d'un límit que cal protegir davant la plausible hostilitat bàrbara.⁶²

A *El mar de las Sirtes*, aquest límit s'estableix sobre el mar, mitjançant una línia cartogràfica que, seguint la lògica moderna, estableix la frontera entre Orsenna i el Farghestán —dues nacions que porten tres-cents anys enquistades en una espècie de guerra freda. Ara bé, la dificultat per identificar sobre el terreny les marques inscrites al mapa fa que traspuï el caràcter artificial de les demarcacions polítiques.

Paralela a la costa, corría, a cierta distancia, en el mar, una línea de puntos negra: el límite de la zona vigilada por las patrullas. Más lejos aún había una línea continua de un rojo vivo: era la que, en tácito acuerdo, se había aceptado desde antiguo como línea fronteriza, y que las ordenanzas navales prohibían cruzar en cualquier circunstancia. Orsenna y el mundo habitable terminaban en aquella frontera de alarma, que aguijoneaba más aún mi imaginación con todo lo que su trazado comportaba de abstracto; aquel largo hilo rojo, de tanto seguirlo con los ojos en una especie de *convicción* total, como un pájaro al que deja estupefacto una línea trazada en el suelo delante de él, había acabado impregnándose para mí con un carácter de realidad extraña (Gracq, 2015: 41).

— ... La línea de las patrullas... —recalcó con tono doctoral, pasando el dedo por toda la línea de puntos—. No es nada fácil situarla aquí [...]

— Y hay pocos puntos de orientación.

— ¡Ah! ¡Estás de acuerdo conmigo...! En el fondo es bastante ficticio todo eso (Gracq, 2015: 213–214).

Els arguments que es desprenen de l'arbitrarietat —o inclús la ficció— de la definició de les fronteres polítiques no es remet, només, a la dificultat per ubicar els límits sobre l'espai geogràfic quan aquests no són visibles materialment sobre el terreny. També tenen a veure amb les relacions antropològiques, psicològiques o corporals que els individus estableixen amb l'espai fronterer.

«La primera frontera es el horizonte», afirmava Marc Augé pensant, justament, en les novel·les de Buzzati i Gracq, «es la amenaza que fascina pero inquieta [...] la región misteriosa de donde pueden surgir el enemigo, la guerra y la muerte» (Augé, 2012: 13–14). Els paratges naturals que s'estenen a banda i banda de les zones demarcades són

⁶² El concepte de *frontera natural* ha estat discutit per molts geògrafs que consideren que les fronteres sempre són artificials, ja que la selecció que es fa dels elements topogràfics que han de servir com a delimitació és igualment arbitrària (Solana *et al.*, 2016: 52).

superfícies on pràcticament no hi passa mai res i des d'on l'activitat de vigilància i custòdia esdevé una experiència contemplativa que, tan bon punt alimenta l'imaginari heroic dels sentinelles que fantasiegen amb la batalla, com el seu avorriment més profund i existencial; tal com li fa saber el veterà Ortiz al jove Giovanni Drogo quan arriba per primer cop a la fortalesa Bastiani, aquests espais també són zones mortes:

Drogo disse: «L'ho vista ieri sera da lontano. [...] Dev'essere grandiosa, vero? Mi è sembrata immensa.»

«Grandiosa la Fortezza? No no, è una delle più piccole, una costruzione vecchissima [...] completamente superata.»

«Ma è una delle principali, vero?»

«No no, è una fortezza di seconda categoria» rispose Ortiz. [...] «È un tratto di frontiera morta [...] Così non l'hano mai cambiata, è sempre rimasta come un secolo fa.»

«Come: frontiera morta?»

«Una frontiera che non dà pensiero. Davanti c'è un grande deserto.»

«Un deserto?»

«Un deserto effettivamente, pietre e terra secca, lo chiamano il deserto dei Tartari.»

Drogo domandò: «Perchè dei Tartari? C'erano i Tartari?».

«Anticamente, credo. Ma più che altro una leggenda. Nessuno deve essere passato di là, neppure nelle guerre passate» (Buzzati, 2013: 12–13).

La conversa mantinguda entre els soldats apunta, doncs, cap a un element recurrent en el corpus de l'espera, el de la distància incommensurable que s'obre entre la certesa i el mite a l'hora d'esbrinar detalls sobre la presència bàrbara. Aquest raonament de caire antropològic té a veure amb el punt de referència de qui mira a l'altra banda de la frontera i es pregunta per la relació entre el que coneix i el que no; o com feia notar Magris, amb la necessitat de fer conegut el que està per descobrir (Magris, 2001: 53).

És sota aquest procediment que cal llegir els diàlegs entre els soldats a la novel·la de Buzzati. Per bé que assumeixen saber ben poca cosa dels bàrbars, això no els impedeix desenvolupar un sentiment de sorpresa, precaució o animadversió cap a ells. Això explica també que sovint les evidències sobre la seva existència es confonguin amb una rumorologia que ho impregna tot, fins al punt que s'acaba promovent un relat capciós i equívoc sobre el caràcter bel·ligerant i el tarannà roí dels bàrbars.

[E]l año pasado comenzaron a llegar de la capital rumores de agitación entre los bárbaros. Habían atacado y saqueado a comerciantes que viajaban por rutas seguras. Aumentó el número y la audacia

de los robos de ganado. Encontraron enterrados en zanjas poco profundas a un grupo de funcionarios del censo desaparecidos. Dispararon contra un gobernador provisional en viaje de inspección. Se produjeron escaramuzas con patrullas fronterizas. Se rumoreaba que las tribus bárbaras se estaban armando. El Imperio debía tomar medidas de precaución, ya que con toda seguridad habría guerra.

Yo en particular no percibí nada de toda esta agitación. Personalmente advertía que, sin falta, una vez en cada generación los bárbaros provocaban un episodio de histeria. No existe a lo largo de la frontera mujer que no haya visto en sueños la mano morena de un bárbaro surgiendo bajo su cama para agarrarle el tobillo. Ni tampoco hombre que no se haya atemorizado con visiones de los bárbaros celebrando orgías en su hogar, rompiendo los platos, incendiando las cortinas y violando a sus hijas. Estas imaginaciones son producto de la excesiva tranquilidad. Que me muestren un ejército de bárbaros y entonces lo creeré (Coetzee, 2014: 19).

Engreixats per l'avorriment o la *tranquil·litat excessiva*, les especulacions i l'imaginari desenfrenats són, sovint, l'única vàlua d'escapatòria d'una societat nostàlgica i tediosa. Gracq aborda aquest tòpic de forma reiterada en la seva obra, però és especialment punyent cap al final del llibre, quan l'enfrontament entre Orsenna i el Farghestán es fa imminent, després de què l'Aldo hagi franquejat la línia fronterera entre tots dos territoris.

La llevábamos todos en nuestro seno... [...] todos fuimos cómplices en aquel caso; todos cooperamos. [...] no se puede permanecer sordo ante la voz misma de la patria. [...] Un Estado no muere, es solo una forma que se deshace. Un haz que se desata. [...] —La soledad —repuso Danielo pensativo—. El hastío de sí mismo, que asalta a quien se ha sentido demasiado tiempo demasiado exclusivamente atado. El vacío que se forma en sus fronteras, una especie de insensibilidad que nace en su superficie entumecida como si hubiera perdido el tacto, como si hubiera perdido el contacto; Orsenna ha creado desiertos a su alrededor. Llevo años con el oído pegado a su corazón, Aldo; ya no espera nada más que el galope fúnebre, la ola negra que la sepultará. Hace demasiado tiempo que no se ha expuesto a ningún riesgo. Hace demasiado tiempo que no se ha puesto en juego. En torno a un cuerpo vivo está la piel que es tacto y respiración; pero cuando un Estado ha conocido demasiados siglos, la piel endurecida se convierte en un muro, en una *gran muralla*; entonces le ha llegado la hora; entonces ha llegado la hora de que suenen las trompetas, de que se hundan los muros, de que se consuman los siglos y entren los jinetes por la brecha, los hermosos jinetes que huelen a hierba salvaje y a noche fresca, con sus ojos de otras tierras y sus capas levantadas por el viento (Gracq, 2015: 326–330).

Seguint l'obra de Spengler, Gracq reflexiona sobre el destí tràgic d'una nació envellida. Un destí que, paradoxalment, també és vist com una oportunitat ineludible de restauració. Ho corrobora el to patriòtic amb què s'inicien les paraules d'en Daniello — personatge que encarna el poder estatal d'Orsenna—, les quals contenen la llavor engegadora dels *vapors de sang* dels que parlava Zweig, i que també recorden la determinació somnàmbula amb què els soldats de la Primera Guerra Mundial s'encaminaven cap al camp de batalla.⁶³

Amb tot, s'imposa un darrer element de confluència entre les diverses obres citades que té a veure amb la tensió argumental traçada a partir de la contraposició espacial de dues realitats antagòniques. Però per poder-ne parlar, resulta imprescindible considerar tots aquests textos dins d'una tradició que dialoga estretament amb sí mateixa i que manté com a referent inequívoc el famós poema de K. P. Kavafis (1863–1933) titulat «Esperant els bàrbars» (1904), del qual la novel·la de Coetzee en manlleua el nom:

¿Què esperem a la plaça tanta gent reunida?

Diu que els bàrbars avui seran aquí.

¿De què ve al Senat aquesta inacció?

¿Per què seuen els Senadors i no legislen?

És que els bàrbars arribaran avui.

¿Per què han de fer lleis ja els Senadors?

Les dictaran els bàrbars quan vindran.

¿Per què l'Emperador se'ns ha llevat tan d'hora
i és a seure al portal més gran de la ciutat,
dalt del tron, revestit i portant la corona?

És que els bàrbars arribaran avui,
i el nostre Emperador creu que ha de rebre
llur cap. I fins i tot té preparat,
per dar-l'hi, un pergami. Allí li ha escrit
una llista de títols i de noms.

¿Per què els nostres dos cònsols i els pretors van avui
amb les togues vermelles, les togues recamades?
¿Per què porten braçals amb tantes ametistes
i anells amb esplèndides, cristal·lines maragdes?

⁶³ En al·lusió a l'assaig de Christopher Clark: *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914* (Clark, 2013).

¿Per què han pres avui uns bastons tan preciosos
amb tot de plata i or cisellats de mà mestra?

És que els bàrbars arribaran avui;
i tot això són coses que fascinen els bàrbars.

¿Per què els bons oradors no han vingut com sempre
a engegar llurs discursos, a dir el que d'ells s'espera?

És que els bàrbars arribaran avui,
i són gent que els empipen retòriques i arengues.

¿Per què ha començat de sobte aquesta angúnia
i aquest renou? (Oh, com s'han allargat les cares!)

¿Per què es buiden de pressa els carrers i les places
i tothom va tornant a casa molt pensívol?

És que s'ha fet de nit i els bàrbars no han vingut.
I uns homes arribats de la frontera
han dit com ja, de bàrbars, no se'n veuen enlloc.

¿I de nosaltres ara què serà sense bàrbars?

Aquesta gent alguna cosa bé resolia. (Kavafis, 2016: 82)

El poema planteja un escenari d'espera i expectació per part d'una civilització que, abocada al col·lapse i a la decadència, ha decidit delegar i confiar la seva sort a l'arribada dels bàrbars. Aquests, curiosament, no són entesos com una amenaça forana — malgrat la càrrega semàntica que el mot *βάρβαρος* arrossega—, sinó més aviat com una solució alliberadora als problemes d'una civilització que s'exhaureix. Irònicament però, els bàrbars de Kavafis evoquen un desig d'esperança que al final s'esvaeix, ja que no s'acaben presentant a la ciutat que tan àvidament els havia invocat. Malgrat que el poema, a diferència de les novel·les de l'espera, no transcorre en el sí d'una frontera vertical i que la tensió entre ciutadans i estrangers és relativa, la mera contraposició entre els decebutos i els absents, els de *dins* i els de *fora*, el *nosaltres* i l'*ells*, fa que la idea de la frontera adquireixi una corporeïtat simbòlica.

També Gracq, com la resta d'autors, fa ús d'aquest joc d'oposicions per enfil·lar la seva trama i fer aflorar les tensions entre la civilitzada nació d'Orsenna i el salvatge Farghestán.

— [...] Ahora se habla de allá; la gente empieza a estar enterada.

— ¿De allá?

— Es verdad que es usted forastero. Con el tiempo se cogen los tics. Y ya ni se fija uno. Aquí [en Maremma, la «Venecia de las Sirtes»] se dice muy poco «el Farghestán»; prácticamente nunca. Se dice «allá» (Gracq, 2015: 103).

A més de reafirmar ontològicament les divisions territorials, la utilització i normalització dels termes *aquí* i *allà* encasella aquelles nacions o pobles que no es troben a l'interior dels límits territorials deduïts. D'aquesta manera, com afirma Balibar, les fronteres que limiten un territori venen *sobredeterminades* per tota una confluència d'elements: un poder sobirà que reconeix el dret de propietat sobre el territori, uns interessos econòmics, unes demarcacions culturals, etc. (Balibar, 1996: 374-375). Així, aquells que tenen el privilegi d'atansar-se als bàrbars o de pensar en ells des d'una posició avantatjosa —és el cas del braç militar a les novel·les— estableixen una relació de superioritat que incrementa la bretxa geogràfica imaginada (Said, 2008: 25-27). A les obres de Buzzato, Gracq o Coetzee, s'insisteix vehementment en la idea de la construcció i definició de la pròpia identitat a partir de la possibilitat de comparació i contraposició amb els bàrbars. Lògicament, els mecanismes que ho permeten mantenen una estreta relació amb la idea de frontera, tal com Edward Said deixa entreveure a *Orientalismo* (1978):

Podemos mantener que la mente crea algunos objetos distintivos que, aunque parecen existir objetivamente, solo tienen una realidad ficticia. Un grupo de personas que viva en unas cuantas hectáreas establecerá las fronteras entre su territorio, los inmediatamente colindantes y el territorio más alejado, al que llamará «el territorio de los bárbaros». En otras palabras, la práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es «nuestro» y un espacio no familiar que es el «suyo» es una manera de hacer distinciones geográficas que *pueden ser* totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra «arbitrario» porque la geografía imaginaria que distingue entre «nuestro territorio y el territorio de los bárbaros» no requiere que los bárbaros reconozcan esta distinción. A «nosotros» nos basta con establecer esas fronteras en nuestras mentes; así pues, «ellos» pasan a ser «ellos» y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los «nuestros». [...] nos sentimos no extranjeros porque tenemos una idea poco rigurosa de lo que hay en el exterior, «más allá» de nuestro propio territorio. Todo tipo de suposiciones, asociaciones y ficciones parecen confluír en el espacio no familiar que está fuera del nuestro (Said, 2008: 86-87).

Les apreciacions realitzades per Said ofereixen una definició antropològica de la frontera que recau en la ficció i l'arbitrarietat d'autodefinir-se des de la *geografia*

imaginària del *nosaltres*.⁶⁴ Designar, imaginar o construir una frontera comporta, inevitablement, designar, imaginar o construir a l'*altre*; ja sigui des de l'exaltació i la veneració —Kavafis— o des del rebuig i l'exclusió —Buzzati, Gracq o Coetzee.

En aquest sentit, la crítica postcolonial impulsada per Said desbloqueja la doble funció que propicien els límits *horizontals* —«como operador de la configuración y compartimiento estatal-nacional del globo»— i *verticals* —«como instancia de producción y de legitimación de la narrativa occidental» (Fornari, 2017: 48). La presència de fronteres materials revestint els confins geogràfics imaginats esdevé, doncs, un factor determinant per a la construcció de les identitats i dels relats historiogràfics dominants. Els murs, les fortificacions i, en definitiva, qualsevol forma arquitectònica destinada a vetllar els límits de les nacions, pressuposa, pel sol fet de ser-hi, l'existència d'una amenaça —quin altre motiu podria justificar la seva presència?— i contribueix a fabricar una *alteritat* adversa i vil que contrasta amb la bondat i la innocència d'una civilització dominadora que, a través de l'emmurallament, es percep a ella mateixa com a víctima (Brown, 2015: 176–179). Els límits materials estan allà per recordar que cal defensar alguna cosa. «The walls serve to create an enemy», sentència categòricament l'escriptor Marcello di Cintio. «They change the way we think about ourselves and the way we think about our neighbours» (Fonseca, Teixeira, 2018).

Aquest efecte performatiu i simbòlic que s'infereix de l'emmurallament defensiú, segons el qual l'aixecament d'un mur o d'una tanca possibilita la criminalització de l'*altre* —o configura la identitat política a banda i banda del límit—, no és una característica exclusiva del període històric que s'obre arran de la Primera Guerra Mundial, sinó que respon, de fet, a una imatge i a una retòrica més universals del poder (Brown, 2015: 57-58). I tanmateix, com s'ha dit, la relació canviant de l'ésser humà amb l'espai proporciona escenaris on la frontera, ja sigui real, simbòlica o imaginada, incorpora nous matisos.

⁶⁴ Segons Jacques Derrida, la definició antropològica de la frontera, basada en la seva artificialitat, amaga una aporia: «el mismo gesto [que designa las fronteras] le niega aquí al animal lo que le otorga al hombre: la muerte, el habla, el mundo *como tal*, la ley y *la frontera*» (Derrida, 1998: 72–73). Roxana Rodríguez ho interpreta com una posada en dubte a totes aquelles aproximacions sobre l'estudi de la frontera que, des d'un constructivisme metodològic, no són capaces de superar la mirada econòmica o demogràfica (Rodríguez, 2014: 35).

A partir de 1914, es pot apreciar una tendència a la supressió del caràcter pretesament defensiu de les fronteres modernes. La representació estètica que la literatura de l'espera va fer sobre la frontera-fortalesa, suggeria, d'una manera o una altra, la caducitat i l'obsolescència d'uns murs i unes estructures fortificades que, tot i conservar una fisonomia i una ontologia defensives, estaven perdent consistència. En cadascuna de les novel·les, especialment en Coetzee, el temor a perdre la integritat i la seguretat intramurs produeix diverses manifestacions de reafirmació del poder —desplegament de missions militars, restauració de bases bèl·liques o silenciament de veus dissidents. Són justament aquestes demostracions de la funció protectora i intimidatòria —en consonància amb l'argumentari desplegat per Wendy Brown a *Estados amurallados, soberanía en declive*— les que deixen entreveure el seu propi debilitament. És en aquest sentit que cal valorar l'efectivitat d'algunes de les grans construccions frontereres del segle passat, com la Línia Maginot (1928-1940) o el Mur Atlàntic (1942-1944), ja que són l'exemple històric de fins a quin punt el rol protector de les fronteres materials es va veure ultrapassat per funcions de propaganda i teatralització (Virilio, 1994: 47 i Brown, 2015: 58). I amb tot, cal situar-se en plena fi del món bipolar per acabar de veure consolidat aquest canvi de significat que les fronteres havien començat a insinuar des de principis del segle passat.

El llindar de les fronteres globals. Anzaldúa i Serés

[L]os muros como tal no cuentan ninguna historia. [...] El significado no está en el referente. Los muros no narran y tampoco hablan (Brown, 2015: 109).

Una herida abierta de 2.500 kilómetros

divide un *pueblo*, una cultura

recorre la longitud de mi cuerpo.

me clava estacas de valla en la carne,

me parte *me parte*

me raja me raja

Este es mi hogar
este fino borde de
alambre de púas,

Pero la piel de la tierra no tiene costuras.
Al mar no se le pueden poner vallas,
el mar no se detiene en las fronteras.
Para mostrarle al hombre blanco lo que pensaba de su
arrogancia,
Yemayá derribó esa alambrada de un soplido.

(Anzaldúa, 2016: 41)

En el marc de la periodització apuntalada, 1989 marca un abans i un després en l'actual conceptualització de la noció de frontera. La caiguda del mur de Berlín va modificar radicalment el significat que aquest tram de la frontera interalemanya havia mantingut des de 1961. Amb el seu enderrocament, el mur de protecció antifeixista (*Antifaschistischer Schutzwall*) o mur de la vergonya (*Schandmauer*), en funció de qui el referenciés, va deixar de ser el símbol divisor dels dos grans blocs ideològics per passar a ser l'emblema d'una societat global. L'ensorrament del Teló d'Acer, el desmembrament de l'espai soviètic i la imposició del liberalisme com a doctrina hegemònica, presagiaven una etapa històrica de fronteres cada cop més diluïdes. El nou ordre mundial que es va començar a configurar a partir de 1990 —alimentat per l'esfondrament efectiu dels 45 kilòmetres de mur berlinès; la voluntat de desmantellar el sistema de segregació racial sud-africà; l'impuls de polítiques europees a favor de la lliure circulació de capital, mercaderies, serveis i persones; o l'auge de xarxes de transport, comunicació i noves tecnologies—, convidava a imaginar una obertura de les fronteres i una reconciliació amb el somni cosmopolita vindicat per Zweig.

I en certa manera, cartografiat a vista de satèl·lit o de dron, el món actual sembla dissimular les múltiples fractures soterrades o espargides sobre l'espai a través d'una imatgeria de la hiperconnectivitat i l'esvaïment que Marc Augé defineix molt encertadament com a *estètica de la distància* (Augé, 2012: 9–11). Però més que una imatge homogènia o plana del món, la transició cap a l'espai global va anar deixant al

descobert tota una sèrie de noves divisions i nous codis mercantils que condicionaven la mobilitat i l'accessibilitat de les persones a determinats espais i serveis, i feien pensar en un espai cada cop més clivellat per línies invisibles, però insalvables.

De las plazas públicas desaparecen los monumentos de déspotas mediocres, por doquier se da nombre nuevo a las calles. Cambio de denominación, de código, la toma del monopolio de la definición está en su apogeo. Nombres nuevos señalan la toma de posesión, la apropiación de calles, de edificios y espacios públicos, con toda clase de complicaciones subsecuentes. Desaparecen las fortificaciones fronterizas, ahora cuentan otras fronteras: entre pobres y ricos, o el *digital gap*. [...] El espacio europeo se reordena. [...] Y quien mira bien reconoce que no son las fronteras de ayer lo que marca el compás de aceleración o retardo, sino las fronteras entre los nuevos *metropolitan corridors* por que circulan *global flows* y aquellas provincias remotas por que pasan de largo los flujos de energía, dinero, personas e ideas. No en todas partes se ha alcanzado la transformación de la gran frontera, del telón de acero en fronteras pequeñas. En algunos lugares se hizo de la frontera línea de demarcación, y de ésta, un frente. En muchos otros la red no se ha reanudado, sino desgarrado (Schlögel, 2007: 33–34).

Si bé l'escenari històric dels noranta s'acomiadava de la política de blocs, la fi de la Guerra Freda i la derrota de l'enemic comú, com deia Magris, ben aviat va destapar divisions civilitzadores, conflictes geopolítics, com el de Somàlia (1991) o el de Bòsnia (1995), i grans desigualtats econòmiques entre territoris del planeta que els països més rics van dissuadir amb un desplegament de retòriques xenòfobes que avalaven l'emmurallament preventiu contra la immigració (Hobsbawm, 1998: 554).⁶⁵

El cert és que des de 1989, el nombre de murs que custodien i salvaguarden les fronteres dels estats nació d'arreu del planeta amb el pretext de controlar, reduir o evitar la immigració massiva, el tràfic il·legal de drogues o els atacs terroristes, s'ha elevat de la dotzena a la setantena, experimentant un increment significatiu durant el que portem de segle (Frye, 2019: 20). Arreu del planeta s'han erigit parets de formigó, barreres filferrades, tanques electrificades, sistemes electrònics de videovigilància... Tots difereixen entre ells pel que fa a la conjuntura, els objectius, els efectes, les estratègies de

⁶⁵ Magris reflexiona sobre el ressorgiment de conflictes mal resoltos en un article titulat «Abbiamo bisogno d'un nemico comune?», en el qual treu a col·lació el rol de la literatura en la deconstrucció mitificada del «nosaltres»: «Dopo la caduta del Muro e della sua oppressione, nell'Europa Centrale non si sono instaurate la libertà e la pace, come si era sperato, ma sono emerse e si sono scatenate tensioni antiche e rancori non sopiti, si sono riaperte ferite malamente rimarginate da secoli, odi viscerali e furibundi.» (Magris, 2002: 190)

legitimació o els materials emprats en la seva construcció; la barrera que des de 1994 ressegueix intermitentment la frontera entre Estats Units i Mèxic o el mur de separació que Israel manté amb Palestina des de l'any 2002 responen a causes diverses i no són, en aquest sentit, equiparables. Ara bé, tal com ha fet notar Wendy Brown, tots ells comparteixen la particularitat de reaccionar contra el declivi de l'ordre westfalià, és a dir, s'inscriuen en un mateix context de crisi dels estats nació, on la sobirania política s'ha vist erosionada davant d'una globalització dominada, principalment, pels fluxos transnacionals i pel poder omnipresent del capital. En aquest sentit, Brown sosté que els murs postwestfalianos són l'escenificació d'un desig de contenció que, paradoxalment, acaba recloent, vigilant i controlant a aquells als qui prometia seguretat i llibertat. Així, malgrat fonamentar la seva existència (provisional) en la necessitat de protegir a la ciutadania, els nous murs no només són incapaços de resoldre o dissuadir els mals pels quals havien estat ideats, sinó que sovint esdevenen font de corrupció, conflictes i hostilitats (Brown, 2015: 38–40; 56-62).

Tant els murs fronterers com les divisions simbòliques o psicològiques que mantenen una iconografia menys sòlida, són un complex reflex inequívoc de les ruptures, les continuïtats i les especificitats epistèmiques que les societats humanes experimenten. A les fronteres s'hi projecten pulsions i desitjos de diversa índole i s'hi acumulen els sediments de les trobades, els desplaçaments, els xocs, les imposicions... Són el reflex i la reverberació sorgida als marges o a les esclotxes d'un sistema amb el que s'embranquen, es contraposen i es signifiquen. O, com diria Homi Bhabha, són la tensió que pren forma *entremig* («*in-between*») de la cultura, en la intersecció o l'articulació mateixa de la identitat i la diferència (Bhabha, 2002: 157). Són també, finalment, espais des d'on pensar la història. I tanmateix, hi ha un parell d'elements que en dificulten la seva representació historiogràfica.

D'una banda, el fet que des de principis del segle XX ençà la configuració de l'espai global s'hagi anat orientant de manera notòria cap a una major estratificació, superposició i permeabilitat respecte la linealitat cartogràfica que els mapes moderns acostumen a oferir. Això fa que la pluralitat que brinden els espais fronterers desbordi les possibilitats d'anàlisi i representació més clàssiques, que es veuen superades davant d'una realitat coral i heteròclita. D'altra banda, la constatació que la percepció clàssica de la

temporalitat s'ha fet més imprecisa pel fet que el temps hagi quedat replegat i disseminat entre els intersticis dels paisatges liminars o pel fet que les diferents maneres de concebre la temporalitat s'hagin vist sobreposades les unes a les altres. El filòsof i teòric polític camerunès, Achille Mbembe, ha reflexionat sobre la qüestió a partir d'una contraposició entre els postulats de la *duració* braudeliana i la realitat de l'Àfrica postcolonial.

Las siguientes notas, aunque toman la noción de larga duración y relativizan la hermeticidad de las distinciones que acabo de mencionar, difieren sin embargo en varios aspectos de las tesis de Braudel. Se basan en una doble hipótesis. En primer lugar, asumen que las temporalidades se superponen y entrelazan. De hecho, el postulado de Braudel de la pluralidad de temporalidades no basta por sí sólo para dar cuenta de las transformaciones contemporáneas. En el caso de África, los desarrollos a largo plazo, las desviaciones más o menos rápidas y las temporalidades de larga duración no están necesariamente ni separados, ni yuxtapuestos sin más. Encajados unos dentro de otros, se relevan entre sí; en ocasiones se anulan unos a otros y, a veces, se multiplican sus efectos. En contra de lo que creía Braudel, no está claro que haya zonas en las que la historia mundial no tenga ninguna repercusión. Donde estriban las verdaderas diferencias es en las múltiples modalidades a través de las cuales se domestica el tiempo mundial. Estas modalidades dependen de las historias y culturas locales y de la interacción de intereses cuyos factores determinantes no siempre conducen en la misma dirección (Mbembe, 2008: 168).⁶⁶

Això fa que la noció de frontera es vegi abocada a un desencaix epistèmic entre el model teleològic-territorial propi de la pedagogia dels estats nació i les diverses temporalitats que la lectura postcolonial del món global allibera: «moderna, colonial, poscolonial, “nativa”» (Bhabha, 2002: 189). Hi ha exemples notoris d'aquest fenomen, tal com recorda el filòsof italià Giacomo Marramao a partir d'una referència al concepte de compressió del temps i l'espai (*time-space compression*) de Harvey: «Marines de EE.UU. y pueblos indígenas en Irak o Afganistán, ciudadanos europeos e inmigrantes asiáticos y africanos en Italia o Alemania o Francia, están sin duda comprimidos en el

⁶⁶ I continua: «Durante los dos últimos siglos, las fronteras visibles, materiales y simbólicas de África se han ampliado y reducido constantemente. El carácter estructural de esta inestabilidad ha contribuido a transformar la configuración territorial del continente. Han aparecido nuevas formas de territorialidad y formas inesperadas de localidad. Sus límites no tienen necesariamente intersecciones con los límites, normas o lenguas oficiales de los Estados. Nuevos actores, internos y externos, organizados en redes y núcleos, reclaman derechos sobre estos territorios, con frecuencia haciendo uso de la fuerza. Se están desarrollando otras formas de imaginar el espacio y el territorio. Pero, por paradójico que parezca, el discurso que supuestamente da cuenta de estas transformaciones ha acabado por ocultarlas» (Mbembe, 2008: 170).

mismo espacio, pero viven experiencias radicalmente diferentes del tiempo» (Marramao, 2014: 21).

Fer-se càrrec de tot plegat comporta, tal com suggereix l'escriptor Francesc Serés, assumir que no és possible explicar la realitat de la frontera seguint un esquema cronotòpic caduc. Per això, a *La pell de la frontera* (2014), un conjunt de cròniques assagístiques (2003-2013) que deambulen pels territoris limítrofs de la Franja —entre el Segrià (Catalunya) i el Baix Cinca (Aragó)—, Serés reflexiona sobre la forma i «l'orientació del relat» de frontera. Ho fa des d'un indret on la realitat cartogràfica confronta una triple estratificació —lingüístico-nacional, historico-econòmica i artistico-política— que defuig de qualsevol simplificació (Matas, 2017: 542); on les distàncies i els camins recorreguts es desdibuixen, s'esberlen o es fonen; i on les històries sense història de la població migrada es barregen amb un paisatge familiar, però en constant transformació.

He vist transformar el paisatge i fa vint anys que prenc notes sobre coses que no són gaire res. Tot això no fa història. La familiaritat amb els carrers i els camins dels camps és total. L'orientació quan vaig d'un camp a l'altra i d'un poble al següent, quan salto d'un any a cinc anys abans, aquesta sí; però l'orientació del relat va per un altre camí. Les imatges se superposen, però la pel·lícula esdevé quasi impossible, el temps aquí està tan fragmentat, té tantes falles, que és difícilíssim trobar-li continuïtat (Serés, 2014: 108).

El nou règim espacial i fronterer genera un efecte polièdric que fa posar en dubte el manteniment d'una narrativa seqüencial i, tot plegat, té conseqüències en la manera d'enfocar els relats. Com fer-se càrrec d'aquests espais movedissos, fragmentats i múltiples? Quines estratègies narratives ha de suscitar aquesta nova lògica fronterera? De quina manera poden resultar inspiradores per a la historiografia les aproximacions literàries realitzades sobre aquests espais?

Pocs anys abans de la caiguda del mur de Berlín, Gloria Anzaldúa ja assajava alguns d'aquests interrogants a *Borderlands. La Frontera* (1987), una obra que, tot i emmarcar-se dins d'un espai geogràfic definit —la divisió entre el sud-oest d'EUA i Mèxic—, es postulava com un text canònic sobre la teorització política i estètica de les zones de frontera, de la seva representació i dels seus conflictes. «De hecho», precisava l'autora, «las tierras fronterizas están presentes de forma física siempre que dos o más

culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida» (Anzaldúa, 2016: 35).

D'aquest aiguabarreig emergeix un *tercer espai* que és el resultat de la confluència asincrònica i tensional que mantenen les diferents percepcions temporals, les quals es troben arrelades subrepticiament entre la cultura nacional i la global (Bhabha, 2002: 263). Temporalitats en disputa, doncs, que amenacen, des dels marges de la cartografia moderna, l'estabilitat del relat liberal. En contraposició a un model que efectua una apropiació política i cultural de la idea de poble, Homi Bhabha proposa el terme *disseminació* (*DissemiNation*), a partir del qual pretén desplaçar la construcció historicista i progressiva de la nació, tot evitant caure en el deix autogeneratiu i homogeni que la seva escriptura arrossega (Bhabha, 2002: 176 i 184).

La frontera entre Texas i Mèxic que Anzaldúa dissectiona de manera minuciosa es mou, precisament, en aquesta direcció. Lluny de ser una composició homogènia basada en la reconstrucció d'un origen o d'un principi nacional, conté les imatges fraccionades d'un sincretisme desbordant. Els xocs culturals, lingüístics, espirituals o psicològics d'arrel colonial, racial, de classe o de gènere, convergeixen en un *tercer país* que dona forma a una identitat i uns subjectes mixtes i marginals.⁶⁷

Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los *baneados*. Ahí viven los *atravesados*: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo «normal». [...] Los únicos habitantes «legítimos» son quienes tienen el poder, los blancos y quienes se alían con los blancos (Anzaldúa, 2016: 42).

Entre el cúmul de realitats silenciades i aculturades, Anzaldúa reivindica la figura de la dona xicana —d'arrels índies, tradicions mestisses i doblement pressionada pels valors patriarcals angloamericans i mexicans—, com a arquetip de subjecte històric que

⁶⁷ El *tercer país* d'Anzaldúa és fàcilment equiparable al *tercer espai* que Bhabha va popularitzar a *El lugar de la cultura* (1994). És possible establir altres paral·lelismes terminològics entre tots dos autors —*in-between*, hibridació...—, tal com se'n deriva de la lectura d'alguns apartats d'aquest capítol i del següent.

possibilita la revisió d'un espai cultural plural i estratificat. En virtut d'això, la via discursiva explorada per Anzaldúa no passa per reconstruir un relat lineal i unívoc, sinó visual i mòbil, en el que la superposició d'imatges fragmentades que la frontera entre Mèxic i EUA reuneix, emergeixen a través d'una veu narrativa poliglota, permeable i híbrida, la qual combina diversos gèneres —la crònica, l'autobiografia, l'assaig o la poesia—, per tal d'exaltar la identitat polimòrfica de l'anomenada *Nueva Mestiza* (Anzaldúa, 2015: 177).

Vivir en las *Borderlands* significa que tú

no eres *hispana india negra española*
ni gabacha, eres mestiza, mulata, media casta
atrapada en el fuego cruzado entre los bandos
mientras cargas las cinco razas a tu espalda
sin saber a qué lado volverte, de cuál huir;

Vivir en las *Borderlands* significa saber

que la *india* en ti, traicionada por 500 años,
ya no te habla,
que las *mexicanas* te llaman *rajetas*,
que negar lo anglo en tu interior
Es tan malo como haber negado lo indio o lo negro;

Cuando vives en las Borderlands

la gente te pasa a través, el viento se roba tu voz,
eres *burra, buey*, chivo expiatorio,
precursora de una raza nueva,
mitad y mitad —tanto mujer como hombre, ninguno de los dos— un nuevo género;

[...]

Para sobrevivir en las *Borderlands*

debes vivir *sin fronteras*
ser cruce de caminos.

(Anzaldúa, 2016: 261–262)⁶⁸

⁶⁸ Les cursives pertanyen a l'edició emprada; assenyalen les parts del text escrites en castellà, per diferenciar-les de la resta, escrites en anglès.

La poètica de la frontera desplegada per l'autora encunya, en aquest sentit, el terme *autohistòria*. Ho fa amb la idea de donar nom a aquesta forma de narrativa visual que transcendeix la mera biografia i es fa càrrec, gràcies a la seva plasticitat, de la història cultural d'aquest espai.⁶⁹

Al mirar este libro que casi he terminado de escribir, veo que emerge un patrón como una especie de mosaico (como los de los aztecas), un dibujo de tejido, fino por unos lados, grueso por otros. Veo una preocupación por la estructura profunda, la estructura subyacente, por la pintura de yeso de fondo que es rojo tierra, negro tierra. Puedo distinguir la estructura profunda, el andamiaje. [...] Este producto casi terminado me parece un ensamblaje, un *collage*, un trabajo de chaquira con diferentes motivos y un núcleo central que a veces aparece y otras desaparece en una danza loca. Todo esto posee mente propia, que se escapa de mí e insiste en juntar las piezas de su propio puzzle, con una mínima guía de mi voluntad (Anzaldúa, 2016: 120–121).

En la proposta estètica teixida per Anzaldúa, la frontera, l'escriptura i l'art van de la mà. «Frontiera è forma ed è quindi anche arte», afirmava Magris, «costituisce una realtà, dà contorni e lineamenti, costruisce l'individualità, personale e collettiva, esistenziale e culturale.» (Magris, 2001: 58). I el cert és que, en aquest procés de construcció d'una identitat fronterera mixta, l'autora s'inspira, sens dubte, en el tarannà creador de l'artista i en la seva capacitat de llegir, arregar i recompondre les ruptures, els fragments i les distàncies cronoculturals inscrites entre ambdós territoris. L'art de la frontera d'Andalúzia esdevé, en aquest sentit, una pràctica de resistència i reinterpretació que connecta i acobla significats, creant nous codis de lectura capaços d'atendre una realitat complexa i silenciada.

Moltes de les observacions i dels plantejaments discursius i conceptuals que Anzaldúa segueix a la seva obra es troben també presents a *La pell de la frontera*; des de la consciència sobre la fragmentació d'un espai culturalment enrevessat fins a la preocupació per com representar-lo. I de la mateixa manera que Anzaldúa es servia de diverses textures narratives, poètiques i assagístiques per tal de projectar una mirada plural sobre el món observat, Serés cultiva una prosa farcida de notes, reflexions, converses, descripcions i crítiques literàries que combina amb una mostra intencionada

⁶⁹ A *Light in the Dark / Luz en lo oscuro*, Anzaldúa defineix el concepte *autohistòria* de la següent manera: «It depicts both the soul of the artist and the soul of the pueblo. It deals with who tells the stories and what stories and histories are told. [...] This form goes beyond the traditional self-portrait or autobiography: in telling the writer/artist's personal story, it also includes the artist's cultural history» (Anzaldúa, 2015: 183).

de mapes i fotografies sobre el territori, fet que li permet conjuguar millor l'espai heterogeni en el que es troba. A *La pell de la frontera* però, la multiplicitat de les parts espargides sobre el territori no queden condensades en un arquetip que encarna la identitat marginal i inconcreta del paisatge de frontera, sinó que —conscient que «la totalitat del món» és inabastable (Serés, 2014: 211)— cada fragment, cada història i cada imatge es diposita sobre un llenç que se sap incomplet.

Potser no una història, això seria tal vegada excessiu: potser només històries minúscules, desplaçades i desencaixades, parcials, arraconades, vaporoses, difícils de descriure i possiblement mentideres, errònies. No tenim res més, adjectius i més adjectius que s'han de passar en net una vegada i una altra. Les històries se superposen i, de tan petites, s'acaben confontent, com si fos un conglomerat de pedres que encara no s'han cimentat. Aquí no hi ha les regularitats de les aus migratòries, flux i línies descrites amb precisió, aquí cada ocell és una illa. (Serés, 2014: 107–108)

Les fronteres d'Anzaldúa i Serés encaixen bé amb la imatge del *llindar* proposada per Vittoria Borsò: «la figura del espacio en el que suceden los procesos y las tácticas culturales». També ho fa, en molts sentits, el pont d'Andrić. De fet, la metàfora del llindar podria ser aplicada en la majoria d'espais intersticials en què un lloc de pas propicia trobades i desavinences. Ara bé, en el cas de les fronteres projectades per Anzaldúa i Serés s'hi avé especialment, ja que més que emfatitzar la dicotomia epistèmica clàssica que es dona entre el *dins-fora*, el *nosaltres* i l'*ells*, ambdues representacions frontereres es caracteritzen per posar en valor la idea del desplaçament; i en tots dos autors és possible identificar-hi les traces d'un *moviment*, entès com a gest fonamental de tota pràctica cultural i topològica (Borsò, 2006: 151–152).

En el cas d'Anzaldúa, la figura del llindar i dels subjectes que el travessen o l'habiten és fàcilment equiparable al concepte de *nepantla*, un terme nàhuatl que fa referència a l'espai reduït, inconcret i volàtil que s'obre entre dos mons, i que l'autora utilitza per il·lustrar l'estat de transitorietat, de canvi o de transformació permanents que tenen lloc als espais fronterers.

Nepantla is the Nahuatl word for an in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity. The Mexican immigrant at the moment of crossing the barbed wired fence into a hostile “paradise” of el norte, the U.S., is caught in a state of nepantla (Anzaldúa, 2015: 180).

En Serés, per la seva banda, la idea del llinar pot ser localitzada en l'espai de la diferència que s'obre, com molt bé analitza Àlex Matas des d'una lectura comparatista —recolzada en la relació dialèctica entre allò local i allò universal de Claudio Guillén i en el concepte de comunitat interliterària de Dionýz Ďurišin—, gràcies al desplegament d'una cartografia asimètrica que prevé que tota una comunitat política composta per subjectes diferenciats recaigui en retòriques d'homogeneïtzació o invisibilització (Matas, 2017: 552).

La visión cartográfica de Serés atiende a los enormes desequilibrios entre las zonas metropolitanas y las rurales: a las asimetrías en desarrollo; a la superposición en una misma geografía de tradiciones literarias en más de una lengua; al rastro físico, visible todavía hoy, de las heridas de la Guerra Civil y las migraciones bajo el régimen franquista. *La pell de la frontera* muestra cómo una comunidad interliteraria, como la ibérica [...] no tiene por qué tender a la unificación (Matas, 2017: 546).

Les realitats descrites per Anzaldúa i Serés esdevenen atractives davant la mirada historiogràfica pel fet de plantejar estratègies narratives des de les quals pensar les relacions històriques i les pràctiques culturals que hi tenen cabuda. «Si la pretesa neutralitat del dibuix uniforme no pot fer-se càrrec de l'ambigüitat del món fronterer, sí que poden fer-ho en canvi les narracions», doncs són capaces de desxifrar la memòria arxivada i estratificada a l'espai liminar que ofereixen els marges dels mapes (Matas, 2021: 17). Malgrat que les fronteres de Mèxic-EUA i la Franja responen a conjuntures socioculturals i politicoeconòmiques molt diferents, el fet de trobar-se inscrites en un mateix règim espacial fa que puguin plantejar particularitats cronotòpiques i problemes de representació i visibilització que les emparenta. Totes les fronteres —físiques, ideològiques, simbòliques o imaginàries— semblen conservar les empremtes i els sediments disgregats dels desplaçaments acumulats al llarg de trobades i confrontacions.

«Temps inscrit dans l'espace, les frontières sont les traces d'histoire de longue durée» (Foucher, 2016: 11). Travessar o habitar la frontera significa entrar en contacte amb tota una xarxa de relacions locals que des d'una perspectiva global s'entenen o s'estudien de manera separada, en la línia del que Angelo Torre argumenta (Torre, 2018: 55). En l'espai de la frontera la pluralitat de pràctiques, categories i objectes —relatius a fonts polítiques, econòmiques, culturals, socials, jurídiques...— comparteixen espai i

s'imbriquen en un procés de construcció social i cultural que no es vincula directament a les connexions globals.

Amb tot, havent resseguit modestament la trajectòria que la noció de frontera ha mantingut des de principis del segle passat, és possible pensar aquest espai, un cop més, des de la duplicitat i l'ambigüitat que Magris li concedia.⁷⁰ No només en el sentit de ser pont i barrera, unió i diferència, sinó també, atenent a una sèrie de qualitats que agermanen la frontera amb dues nocions espacials més a partir de les quals també és possible desmentir les falses premisses de la temporalitat progressiva i pensar la història des d'una òptica espacial: l'heterotopia i el passatge.⁷¹ En les pàgines que segueixen s'aprofundirà en aquesta relació, així com en la seva condició de nocions que permeten espacialitzar la història i evidenciar l'existència de temporalitats diverses.

⁷⁰ A l'assaig «Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera», Magris afirma que «[l]a frontiera è duplice, ambigua; talora è un ponte per incontrare l'altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l'ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall'altra parte; la letteratura, fra le altre cose, è pure un viaggio alla ricerca di stafare questo mito dell'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là – che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro» (Magris, 2001: 52).

⁷¹ Sobre les relacions entre la frontera i el concepte foucaultia d'heterotopia, veure els assajos «Europa y la inquietud del espacio» (Borsò, 2006: 143) i «Cartografía ibérica y literatura comparada en *La pell de la frontera* de Francesc Serés» (Matas, 2017: 552).

4. HETEROTOPIA

Genealogia d'una noció heteròclita. Entre Borges i Foucault

No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en un rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas (Foucault, 2010: 20).

Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos (Borges, 2013: 338).

Quan s'evoca el terme heterotopia es fa, sens dubte, pensant en Michel Foucault. Entre els anys 1966 i 1967 el pensador francès va esbossar, en tres ocasions diverses, les línies generals d'un concepte que, per raons etimològiques —lloc altre, diferent—, encaixa fàcilment amb l'anàlisi dels espais i amb l'interès —o l'obsessió— que l'autor va demostrar tantes vegades per la geografia i per les possibilitats metafòriques del seu llenguatge.⁷²

⁷² Hi ha un parell d'entrevistes de l'any 1976 que reflecteixen aquesta fal·lera foucaultiana per l'espai. Una d'elles, realitzada per la revista *Hérodote*, sota el títol «Preguntas a Michel Foucault sobre geografía»: Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber. [...] Existe una administración del saber, una política del saber, relaciones de poder que pasan a través del saber y que inmediatamente si se las quiere describir os reenvían a estas formas de dominación a las que se refieren nociones tales como campo, posición, región, territorio. [...] Metaforizar las transformaciones del discurso por medio de un vocabulario temporal conduce necesariamente a la

A priori, el fet de tractar-se d'una noció que s'inscriu inequívocament en l'obra d'un únic autor hauria de poder proporcionar unes característiques i un context definitori clars, però el cert és que la trajectòria i la traçabilitat semàntica de l'heterotopia presenta ambigüitats prou remarcables. D'una banda, pel fet que en el breu interval de temps en què Foucault va parlar de l'heterotopia ho va fer en magnituds desiguals i des d'òptiques o registres substancialment diversos: en primer lloc, al prefaci de *Las palabras y las cosas* (1966), des de la impugnació dels sistemes d'ordenació; en segon lloc, en una doble intervenció radiofònica dedicada al tema de la utopia i la literatura: «El cuerpo utópico» i «Las heterotopías» (1966); i, finalment, com a conferenciant convidat en el marc del *Cercle d'Études Architecturales* de París: «Des espaces autres» (1967).⁷³ D'altra banda, pel fet que les lectures, anàlisis i discussions que s'han fet sobre l'heterotopia han vingut determinades per una accessibilitat i una recepció parcials. Això és degut, com s'ha vist, a què la noció va haver de fer front a les limitacions d'una recepció inicial molt restringida, ja que la publicació de «Des espaces autres» no va ser autoritzada pel seu autor fins l'any 1984. En un assaig dedicat a la recepció de l'heterotopia, Daniel Defret recordava la perplexitat manifestada per Edward Soja davant del silenci de gairebé vint anys en què la conferència de 1967 havia resultat pràcticament inexplorada (Foucault, 2010: 34).

En qualsevol cas, les múltiples interpretacions i derivacions sobrevingudes arran de la difusió de les heterotopies ha estat voraginosa. Són moltes les disciplines que han sabut extrapolar les tesis de l'heterotopia a necessitats concretes o que han trobat en aquesta noció una font d'inspiració que permetia rearticular radicalment l'enfocament conceptual mantingut fins aleshores: des de l'urbanisme fins a les arts plàstiques, passant

utilización del modelo de la conciencia individual, con su temporalidad propia. Intentar descifrarlo, por el contrario, a través de metáforas espaciales, estratégicas, permite captar con precisión los puntos en los que los discursos se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder. (Foucault, 1979b: 116–117). L'altra, realitzada per la historiadora Michelle Perrot, porta per títol «El ojo del poder»: «Podría escribirse toda una “historia de los espacios” —que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”— que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas» (Foucault, 1979a:12–13).

⁷³ Les conferències radiofòniques van tenir lloc a *Radio Feature* els dies 7 i 21 de desembre de 1966, amb els títols «L'utopie du corps» i «Les hétérotopies». El 14 de març de 1967, Foucault llegeix una reescriptura de «Les hétérotopies» al *Cercle d'Études Architecturales*, sota el títol «Des espaces autres» (Foucault, 2010: 35).

per la geografia, l'antropologia, els estudis de gènere, la filosofia, els estudis literaris...⁷⁴ No ha estat però, el cas de la història, que no ha sabut apreciar ni incorporar el seu valor conceptual ni discursiu. Com és possible que més de mig segle després de la conferència —gairebé quaranta anys des de la seva publicació— hagi passat desapercebuda als ulls de la historiografia? Per poder copsar i comprendre l'interès historiogràfic que amaga l'heterotopia, així com el seu potencial narratiu i la relació suggerida amb la frontera, és necessari, decididament, contextualitzar els significats i els usos de la noció.

Tal com se'n deriva dels plantejaments que el propi Foucault presenta, l'heterotopia sembla ser un concepte en construcció que dialoga íntimament amb tota una sèrie d'inquietuds temàtiques i metodològiques recurrents en la seva obra. En un sentit ampli del terme, es pot considerar que l'heterotopia interroga la naturalesa, la coherència i els límits dels espais discursius, epistèmics i institucionals. No neix, per tant, del no res, sinó que s'imbrica amb les primeres reflexions arqueològiques sobre la institucionalització de determinats espais discursius —*Folie et déraison* (1961) i *Naissance de la clinique* (1963)— o amb l'exploració d'un vocabulari espacialitzat —«Distance, aspect, origine» (1963) i «Le language de l'espace» (1964).

A més de compartir una sensibilitat pel llenguatge de caire geogràfic, les diferents accepcions de l'heterotopia tenen la particularitat de definir-se des d'una oposició etimològica i semàntica amb la utopia, és a dir, amb aquell espai que es situa a l'indret d'enlloc, en un espai inconcret, inexistent i imaginat en el qual les coses són, es pensen o es somien des de l'amabilitat i el confort que proporciona el llenguatge llis i meravellós de la fabulació —«hay países sin lugar e historias sin cronología; [...] nacieron, como se dice, en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en el vacío de sus corazones; en pocas palabras, es la dulzura de las utopías»— (Foucault, 2006a: 3; 2010: 19). Per contraposició, l'heterotopia contrasta amb les premisses

⁷⁴ Autors com Daniel Defret o Peter Johnson han analitzat la recepció de la noció a diferents àmbits i disciplines. Defret en parla a «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles» (Foucault, 2010: 33–62). Johnson és el coordinador d'un extens projecte digital titulat «Heterotopian Studies. Michel Foucault's ideas on heterotopia», en el que s'hi reuneixen estudis, articles i reflexions de caràcter interdisciplinari sobre la noció: <https://www.heterotopiestudies.com/> (Johnson, 2021).

utòpiques —eutòpiques i distòpiques— en dos sentits ben diferenciats, depenent del text al qual s'inscriu el concepte.⁷⁵

La primera menció a l'heterotopia apareix al prefaci de *Las palabras y las cosas* (1966), precedida de la lectura —tantes vegades referenciada— d'«El idioma analítico de John Wilkins» (1942). En aquest conte, Borges posa en crisi la idea d'un sistema taxonòmic capaç d'organitzar i representar el món dins d'un tot coherent. Ho fa aprofitant l'exemple que brinda la figura de John Wilkins, clergue del segle XVII, impulsor de la *Royal Society*, i creador d'un llenguatge artificial segons el qual cada component de l'univers podria ser localitzat, classificat i nomenat gràcies a una distribució lògica que associaria categories, elements i grups sil·làbics. Segons Borges, la disposició lògica que realitza Wilkins, tan precisa i enginyosa en la seva forma, presenta certes ambigüitats que l'escriptor deixa al descobert tot servint-se d'una comparació intencionada, realitzada a partir d'altres projectes anàlegs. Entre els diversos exemples citats, destaca el de la famosa i misteriosa enciclopèdia xinesa que endreçaria els animals en 14 categories:

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 2011: 276).

L'enumeració de Borges sorprèn i desconcerta per impensable. No tant per la hiperbòlica contigüïtat que s'evidencia entre categories reals i fantàstiques, insòlites i contradictòries, sinó pel fet que totes elles es trobin travessades per un mateix *fil conductor*, la seqüència alfabètica que les predisposa a ser pensades conjuntament: «¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?» (Foucault, 2006a: 2). I encara més, a quin criteri de

⁷⁵ En un capítol del llibre *Heterotopia and the City*, titulat «Heterotopia: anamnesis of a Medical term», Heidi Sohn argumenta que, malgrat que Foucault justifica el terme des de l'oposició amb la utopia, és plausible assenyalar que els lligams i els interessos que mantenia amb el camp de la medicina el feien coneixedor dels usos que l'heterotopia —i l'heterocronia— ocupen en l'àmbit de la medicina o la biologia per descriure fenòmens de desplaçament dels teixits (Dehaene, De Caeter, 2008: 41–42).

coherència obeeixen els sistemes d'ordenació? Quina és la seva vigència, els seus límits, les seves possibilitats?

Les incongruències i els interrogants que la catalogació xinesa suscita fan que Borges es recolzi en el caràcter conjuntural de qualsevol sistema d'ordenació que es proposi l'àrdua tasca de considerar l'univers com si es tractés d'un cos homogeni; «no sabemos qué cosa es el universo [...] cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra» (Borges, 2011: 276–277). D'aquí, no només se'n desprèn que les categories emprades en qualsevol esquema de destriament, per bé que legítimes i funcionals, estiguin forçosament atrapades en la dimensió erràtica del que és vague i provisor, sinó sobretot, el fet que tot sistema de classificació es trobi sotmès als marcs epistèmics que modelen el pensament i les paraules.

Tant «El idioma analítico de John Wilkins» com *Las palabras y las cosas* denuncien, des dels camps de la ficció i la teoria, que hi ha un desordre inherent al propi ordre del llenguatge que el condueix cap a una infinitud d'ordres possibles. Segons Foucault, allò que fa que la classificació de l'enciclopèdia de Borges resulti desconcertant és el fet que el marc mental que hauria d'ordenar la disparitat heteròclita d'elements segons una sèrie de semblances, diferències o analogies, estigui completament en ruïnes. És precisament aquesta lectura foucaultiana del conte de Borges —interessada en el *lloc comú* que acull i reuneix el que de per sí es presenta com a heteròclit— la que dona cabuda a una accepció discursiva de l'heterotopia: «[l]as heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” [...] que hace “mantenerse juntas” [...] a las palabras y a las cosas» (Foucault, 2006a: 3). En l'arqueologia foucaultiana de les ciències humanes, l'heterotopia es defineix des de la intersecció entre espai i llenguatge. És la refutació discursiva típicament borgesiana — com la que també actua a «El Aleph» o a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», tal com es veurà més endavant—, capaç de deturar i detonar la base textual o lògica sobre la qual s'articulen tots els criteris classificatoris donats per vàlids. Definida des d'aquest punt de vista, l'heterotopia esdevé el punt de partida des del qual pensar l'experiència de l'ordre i el desplegament epistèmic dels espais del saber en la història.

A partir d'aquesta primera aparició, Foucault va emprar la noció d'heterotopia en dues ocasions més, però ho va fer en un sentit marcadament diferenciat. Ja no des de la preocupació per les taxonomies i les metàfores discursives, sinó sota el propòsit de motivar una història dels espais i de les relacions de poder. El concepte virava, així, cap a un sentit més geopolític que epistemològic.

El primer ús espacialitzat de l'heterotopia sorgeix a finals de 1966. Tal com rememora Defret, la curiositat que havia despertat la publicació de *Las palabras y las cosas* havia portat el pensador francès a fer una intervenció en un programa de ràdio en la que, a partir d'una evocació a *La Poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard — «de esos espacios encantados para los juegos de los niños que son los desvanes, el fondo del jardín, la tienda de indios o la cama de los padres, “verdaderas utopías localizadas”» (Foucault, 2010: 35–36)—, introduïa diversos principis teòrics sobre tota una sèrie heterogènia de contra-espais que es distanciaven dels espais utòpics pel fet de ser tangibles, reals i perfectament localitzables. A més, mantenien una condició d'alteritat respecte la resta d'espais: cementiris, jardins, teatres, cinemes, museus, biblioteques, presons, vaixells, etc. En aquesta primera ocasió, Foucault va descriure la noció exhibint una retòrica lúdica, la qual mesos més tard depuraria i presentaria de nou a la vista d'una petició per tornar a plantejar la mateixa tesi davant del *Cercle d'Études Architecturales* de París, l'any 1967 (Foucault, 2010: 40–41).

La distància entre ambdues lectures no alterava excessivament l'essència del nou sentit heterotòpic, encara que en la darrera intervenció es reforçava clarament l'entramat teòric, convertint el text en tota una declaració d'intencions a favor del pensament espacial; tal com versa la cèlebre introducció de la conferència esmentada a l'inici de la present investigació:

La gran obsesión que atravesó el siglo XIX, como se sabe, fue la historia: temas del desarrollo y de la detención, temas de la crisis y del ciclo, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de muertos, enfriamiento amenazador del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos. La época actual sería quizá más bien la época del espacio. Nos hallamos en la época de lo simultáneo, nos hallamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y de lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Nos hallamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su

madeja. Tal vez podría decirse que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas de hoy se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y los habitantes encarnizados del espacio (Foucault, 2010: 63–64).

Com s'ha fet notar des de bon començament, l'inici de «Des espaces autres» assenyala un punt d'inflexió conceptual pel que fa a les relacions entre les categories del temps i l'espai —«no es posible desconocer ese entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio» (Foucault, 2010: 64)—, plantejant una relectura de la realitat en uns termes que s'adeqüen més a unes necessitats que provenen del present de l'autor. Davant la imposició d'un discurs burgés que es desplega de manera lineal a través de la pràctica historiogràfica i literària, Foucault presenta un model d'anàlisi alternativa, un canvi de paradigma que condueix cap a un escrutini accentuat, reflexiu i teòric dels emplaçaments. Així, després de l'experiència brindada durant la primera meitat del segle XX, la geografia s'imposa amb noves preocupacions i ja no pot continuar sent tractada des de la passivitat vuitcentista. Si l'espai no és neutre, si existeix com a concepte i experiència més enllà de la mera condició d'escenari dels fets, ha de tenir, per força, la seva pròpia història; una història que Foucault perioditza de forma fugaç, però esclaridora: «En nuestros días, el *emplazamiento* sustituye a la *extensión* [moderna], que a su vez reemplazaba a la *localización* [medieval]. El *emplazamiento* es definido por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente se los puede describir como series, árboles, entramados» (Foucault, 2010: 65–66).⁷⁶

La reivindicació del paper actiu de l'espai com a part indissociable de l'experiència històrica va acompanyada d'un llenguatge replet de matisos geogràfics: espai, lloc, emplaçament, utopia-heterotopia, superposició, simultaneïtat, juxtaposició, endins-afora, pròxim-llunyà... La seva utilització reflecteix una voluntat d'articular lèxicament el discurs, encara que el ventall de termes espacials es comporti, en ocasions, de manera porosa o poc específica. Per exemple, en la seva conceptualització dins la història occidental, la paraula *emplaçament* és utilitzada des d'un punt de vista tècnic.

⁷⁶ Les cursives no pertanyen al text original. Seguint a Foucault, la *localització* s'identificaria amb un món medieval d'oposicions i jerarquies; l'*extensió* es correspondria a l'obertura moderna d'aquest espai medieval, la qual irrompia gràcies a l'obra del renaixentista Galileo Galilei; l'*emplaçament* quedaria definit per l'heterogeneïtat. A *Heterotopia and the City*, Lieven De Cauter i Michiel Dehaene relacionen aquesta triple i succinta conceptualització històrica de l'espai, amb les tres fases clàssiques d'ordenació espacial de la ciutat i dels traçats urbans: «pre-industrial, industrial and post-industrial» (Dehaene, De Cauter, 2008: 23–24).

Substitueix l'extensió quasi infinita de l'espai modern per un espai teixit de múltiples relacions topològiques que s'han de fer càrrec tant dels nous problemes d'emmagatzematge, classificació i codificació de dades i informació, com de les preocupacions sobre la distribució, la circulació i la interacció humanes. Aquesta mateixa paraula però, també encarna un sentit d'estranyament quan és utilitzada de forma més genèrica i laxa per tal d'englobar substantius espacials d'una aparença més comuna: «place», «lieu» o «endroit» (Dehaene, De Caeter, 2008: 23–24).

Pel que fa als mots utopia i heterotopia, tots dos apareixen definits, respectivament, com a emplaçaments o contra-emplaçaments que tenen la particularitat d'estar en relació amb tota la resta. Però a la conferència de París, com se sap, Foucault dirigirà tota la seva atenció cap als emplaçaments pròpiament heterotòpics, precisant-ne les seves particularitats:

Hay [...], en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos (Foucault, 2010: 69–70).

La relació entre l'emplaçament i l'heterotopia pot ser percebuda com la prefiguració d'un vincle que a partir dels anys setanta, tal com s'apuntarà més endavant, anirà agafant consistència sota la forma conceptual del dispositiu governamental. L'any 1967 però, el sentit que Foucault dona a l'emplaçament heterotòpic es remet, més aviat, a l'anàlisi literari que ja havia delinat a *El pensamiento del afuera* (Perea Acevedo, 2016: 17 i 43-44).⁷⁷ D'aquesta manera, en contraposició a l'espai bachelardià de l'*endins*, Foucault dirigeix les seves reflexions cap a l'espai heterogeni de l'*afora* —«en el cual

⁷⁷ Aquest assaig va aparèixer originalment el juny de 1966, en el número 229 de la revista *Critique*, sota el títol *La pensée du dehors*. La seva lectura però, pot ser extrapolada i digerida en termes espacials: «en una sociedad dada, como la occidental, el espacio se concibe inmerso en unas fronteras que delimitan el “adentro” (institución), mientras el afuera refuerza los controles del adentro, recupera las fuerzas gastadas en el mismo, o desafía profundamente su sentido. El afuera es amenazante porque hemos hecho del adentro el lugar en el que habitamos, pero el afuera no es solo la amenaza del desorden social, también es la aventura de lo posible, lo otro, lo no explorado y la emergencia de lo impensado; elementos que resquebrajan las seguridades que el adentro nos ofrece» (Perea Acevedo, 2016: 19).

precisamente se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio que nos roe y nos surca de arrugas»— (Foucault, 2010: 68).

L'afany per aprofundir en el rol que exerceixen les heterotopies, aquests espais heterogenis que opugnen l'experiència de l'afora, fa que Foucault es refereixi a l'heterotopologia com aquell esforç teòric que s'encarregaria de dur a terme una descripció sistemàtica d'aquests espais. Així, amb la voluntat de fer més reconeixibles aquestes heterotopies, Foucault estableix sis principis reguladors que desglossa i il·lustra amb diversos exemples específics que val la pena revisar.⁷⁸

El primer d'aquests principis considera que les heterotopies són universals, és a dir, que existeixen en totes les societats. I malgrat que aquestes presentin formes sempre diverses i canviant és possible agrupar-les, segons Foucault, en dues grans tipologies. Així, dins d'aquest primer principi, Foucault distingeix, d'una banda, les *heterotopies de crisi*, pròpies de les societats preindustrials —i per tant en extinció—, pensades perquè determinats individus en situació de crisi biològica o cultural s'hi retirin provisionalment fins a complir determinats afers que es considerarien sacralitzats, prohibits o dignes de privilegi: les cases destinades a les dones en període menstrual o al part, les cases de repòs per ancians, les escoles no-mixtes del segle XIX, les escoles de servei militar, inclús el nollloc del viatge de noces durant la primera meitat del segle XX. D'altra banda, estarien les *heterotopies de desviació*, espais de marginalització d'aquells individus que amb la seva conducta subversiva o inapropiada minen o contradiuen les lògiques de l'organització social: les residències d'ancians, les presons o els psiquiàtrics (Foucault, 2010: 22 i 71–72).

En relació al primer, el segon principi adverteix que cada heterotopia compleix una funció concreta i que tota societat pot modificar, fer desaparèixer, reabsorbir o crear noves heterotopies en diverses circumstàncies històriques, de manera que el funcionament que pot exercir un espai heterotòpic dins d'una societat es pot veure alterat segons el moment en el que es troba cada cultura (Foucault, 2010: 73). Foucault posa aquí

⁷⁸ La subsegüent lectura i referències als principis i exemples de l'heterotopologia provenen de «Les heterotopies» i «Des espaces autres» (Foucault, 2010: 21–32 i 69–81). Val a dir que la utilització que Foucault fa dels principis i dels exemples entre la primera i la segona versió de les conferències presenta escasses diferències conceptuals.

l'exemple del cementiri, lloc altament il·lustratiu ja que, a més de ser un espai permanent en la història occidental, ha estat subjecte a diversos canvis i mutacions.

En tercer terme, Foucault parla de la juxtaposició d'espais que aparentment haurien de ser incompatibles en un mateix lloc real. És el cas dels teatres, dels cinemes, dels jardins i dels tapets perses o inclús de les novel·les (Foucault, 2010: 75). Tots ells superposen, sobre elements tangibles, múltiples representacions del món, i desborden, mitjançant la convocatòria d'interrelacions de tot tipus, les possibilitats discursives dels seus suports.

El quart principi heterotòpic s'entrellaça amb el que Foucault denomina heterocronies, és a dir, talls o discontinuïtats temporals que generen una ruptura amb el temps de referència —tal com passa amb els cementiris—, i alliberen diverses capes cronològiques que es poden agrupar en tres sentits: les heterotopies on el temps s'hi acumula amb la voluntat de constituir una espècie d'arxiu general de tots els temps —a la manera com ho fan els museus o les biblioteques vuitcentistes occidentals; les heterotopies festives, on el temps no es preveu etern, sinó passatger —tal com succeeix als teatres, les fires o els pobles de vacances; i, també, les heterotopies lligades al passatge, a la transformació o a la regeneració social —seria el cas ja esmentat de les escoles i casernes militars del segle XIX o dels centres penitenciaris que sorgeixen a partir del XX— (Foucault, 2010: 26–28 i 76–77).

L'espai heterotopològic també preveu, en cinquè lloc, un sistema d'obertura i tancament que defineix el dins-fora i determina l'accés al recinte en qüestió. Segons aquest principi, existeix una distància de separació, un aïllament físic respecte la resta d'espais amb els quals es contraposa o es relaciona l'heterotopia. És habitual que el fet de traspasar el llindar d'aquests espais comporti realitzar un determinat gest de purificació, d'higiene o un petit ritual, tal com succeeix amb els banys turcs o les saunes escandinaves. En altres ocasions, en canvi, l'accés pot venir forçat, és el cas de la presó. Finalment, aquest marc d'entrada-sortida també pot ser llis i imperceptible, pel fet de no entrar estrictament a un espai tancat, tal com passava a les habitacions de repòs pels viatger d'algunes finques d'Amèrica llatina o també, als auto-motels estatunidencs (Foucault, 2010: 78–79). La concepció homogènia de l'espai social ordinari típicament modern quedaria suspesa, segons aquest principi, gràcies a l'observació foucaultiana dels

mecanismes duals d'inclusió i exclusió que regulen o prohibeixen l'accés a determinats espais.

Per últim, les heterotopies exerceixen una funció d'impugnació respecte la resta dels espais reals. D'una banda, pel fet de donar lloc a espais il·lusoris que amb el seu exemple etiqueten la realitat també com a il·lusòria —com per exemple, els prostíbuls. D'altra banda, perquè constitueixen un espai tan idíl·lic i harmònic que, pel sol fet d'existir, posen al descobert la imperfecció de la resta d'espais; són les anomenades heterotopies de compensació —com les organitzades per les societats britàniques puritanes del segle XVII o les colònies jesuïtes del Paraguai. En últim terme, Foucault no s'està de considerar el vaixell dels segles XVI a XIX com a síntesi i arquetip heterotòpic: lloc sense lloc, font insaciable de fabulacions localitzades, espai aïllat i tancat en sí mateix que, alhora, connecta amb la resta de l'espai social i econòmic (Foucault, 2010: 79–81).

Amb tot, l'exposició i el desglossament dels sis principis que regulen l'heterotopologia posa de manifest l'existència d'un concepte tan versàtil i suggestiu com retòric i esmunyedís. El caràcter transversal i obert de les heterotopies revela, de fet, una relació d'ambivalència entre les premisses teòriques i els espais al·ludits. El cert és que la popularitat de la proposta foucaultiana no està exempta de veus detractores que amb més o menys encert consideren que el conjunt d'enunciats i exemples que Foucault utilitza —la majoria dels quals s'ubiquen a l'Europa moderna— són excessivament vagues, confusos o inconsistents. D'una banda, la solidesa de la noció s'ha vist qüestionada davant de debilitats conceptuals que tenen a veure amb la difícil relació que sembla que es dona entre les heterotopies i l'estructuralisme (Saldanha, 2008). O amb l'encaix incert amb les ideologies derivades de la utopia: «The concept of 'heterotopia' has the virtue of insisting upon a better understanding of the heterogeneity of space but it gives no clue as to what a more spatiotemporal utopianism might look like» (Harvey, 2000: 185). D'altra banda, algunes veus crítiques assenyalen debilitats de caràcter formal que explicarien l'abandonament de la noció per part de Foucault. Edward Soja, per exemple, qui sens dubte va celebrar l'existència de la noció espacial, considerava com a contrapartida que la idea era irregular, fragmentària i contenia arestes per polir: «provides a rough and patchy picture of Foucault's conception of a new approach to space and spatial thinking [...] heterotopologies are frustratingly incomplete, inconsistent,

incoherent. They seem narrowly focused on peculiar microgeographies, nearsighted and near-sited, deviant and deviously apolitical» (Soja, 1996: 154–162). La inexactitud o incompatibilitat d'alguns principis, la laxitud amb què són descrits o evocats alguns dels exemples, la utilització d'un llenguatge absolut que oposa les heterotopies a la resta dels espais reals sense acabar d'aprofundir en els termes específics d'aquesta diferència o l'eclecticisme que arrossega la noció, han estat sovint algunes de les observacions més punyents, i porten a col·lació la pregunta sobre què és i què no és una heterotopia (Johnson, 2013: 790–795; 2016: 1–4).⁷⁹

Certament, el fet que Foucault no repregui el terme més enllà de l'interval de 1966-1967 pot ser vist com el principal indicador que hi ha quelcom per polir en la proposta heterotòpica, però en cap cas significa que es tracti d'un pensament completament desarticulat de la resta del cos conceptual o metodològic de l'autor. Així doncs, com s'emmotllen les definicions heterotòpiques en l'obra del pensador francès? Quin és el propòsit, l'objecte i el mètode d'estudi d'un concepte que es mou entre l'anàlisi dels discursos i el dels espais? Com es relaciona aquesta noció amb la història i la historiografia? Tal vegada, caldria evitar una lectura excessivament sincrònica o ortodoxa de l'heterotopia, especialment davant d'un text que redueix el seu impacte operístic a tres aparicions menors —essent la darrera, la més rellevant des del punt de vista de la idea d'espai, una mera còpia dactilografiada—, i contextualitzar la noció dins d'una trajectòria encavalcada en el sí d'un pensament afí a l'espacialitat. També caldria preguntar-se per la naturalesa ontològica i política dels espais *altres*, per les seves especificitats o inclús pels encerts i els infortunis d'adaptar aquest esquema a diversos marcs d'anàlisi. Així, en última instància, potser serà possible posar en valor tota una sèrie d'interpretacions d'interès històric i discursiu sobre uns espais que s'han desenvolupat al marge de la mirada i dels debats historiogràfics.

⁷⁹ Algunes de les crítiques esgrimides amb més o menys vehemència —per autors com B. Genocchio, E. Soja, A. Saldanha, R. Ritter o D. Harvey— han estat recollides, discutides o rebutades per Peter Johnson als assajos «The Geographies of Heterotopia» (2013) i «Interpretations of Heterotopia» (2016). Més endavant es reprendran algunes de les crítiques que han posat a discussió el perfil marcadament eurocèntric o modern de la noció.

Heterotopies del poder disciplinari i l'ordenació social. De Foucault a Hetherington

A priori, l'accepció discursiva de l'heterotopia està exempta d'un sentit pròpiament espacial com el que obertament abracen la locució radiofònica o la conferència arquitectònica. Com s'ha vist, aquest doble sentit ha estat assenyalat com una de les seves principals incoherències. Tanmateix, l'exploració d'una noció textual que sintonitza còmodament amb l'interès per l'espacialització del saber i del llenguatge, suggereix una connexió entre significats aparentment allunyats. L'heterotopia discursiva, basada en «El idioma analítico de John Wilkins», assenyala un sense-sentit en l'encadenament seqüencial dels elements inscrits en el camp del saber, els quals no es comporten com un conjunt homogeni i delineable, sinó més aviat com una multiplicitat fraccionada i desendreçada. L'anàlisi heterotòpic dels espais, al desenterrar relacions de força i tensions que tenen a veure amb discursos de control més que no pas amb cadenes causals, amb la revisió arqueològica més que no pas amb la reconstrucció historicista, trenca amb l'experiència arbitrària d'alinear successivament el que es troba aïllat, seguint un mecanisme semblant al que obligava a repensar la lògica lineal del llenguatge i dels discursos. En definitiva, s'aproxima a la història de determinats emplaçaments sense la pretensió de restablir la unitat temporal dels mateixos espais, sinó evidenciant les ruptures en les relacions d'ordenació de la societat i posant en dubte la validesa de la sobirania dels significats.

És innegable, doncs, que l'heterotopia dels espais *altres té* a veure amb la formació dels discursos que certs emplaçaments generen en la història, però no només. En l'exposició heterotòpica assajada a partir de la intervenció radiofònica de finals de 1966 també traspunten elements que es declinen cap a les pràctiques de control, pròpies d'un Foucault cada cop més interessat en el rol que exerceixen les institucions sobre els subjectes i els discursos. Així, tots els exemples que Foucault menciona en la descripció de l'heterotopologia no només serveixen per il·lustrar individualment cadascun dels principis, sinó que són en sí mateixos emplaçaments discursius que permeten desemascarar les formes d'actuar del poder, evidenciant irremeiablement les mutacions d'aquestes relacions al llarg de la història. D'aquesta manera, rere les formes d'ordenació i relació dels emplaçaments s'hi entreveuen les condicions de possibilitat d'uns espais

que poden ser interrogats des d'una perspectiva no exclusivament discursiva, sinó també política, institucional i històrica. A través dels anomenats espais *altres*, Foucault no només activava una dimensió geogràfica i estratègica de les heterotopies discursives, també esbossava un model d'anàlisi des del qual contextualitzar i explicar les pràctiques disciplinàries del poder.

En aquest sentit, és possible pensar la transmutació semàntica que experimenta l'heterotopia entre 1966 i 1967 com el resultat d'una transició que opera en el pensament del propi Foucault, la qual té a veure amb la tendència a analitzar les relacions intrínseques entre els discursos i el poder, i que es consumarà a partir de la dècada dels setanta amb un nou desplegament conceptual i metodològic brandit pel dispositiu, la genealogia i la microfísica del poder. Així, d'una banda, l'anàlisi dels espais *altres* indueix, *stricto sensu*, a una metodologia arqueològica. Resulta rellevant recordar que, en el moment de presentar el text davant del grup d'arquitectes, Foucault estava treballant en un assaig fonamental pel desplegament metodològic dels discursos i el coneixement, *La arqueologia del saber* (1969). «Foucault is proposing heterotopian thinking as a form of archaeology, a method that, rather than revealing and explaining, meticulously shows and describes» (Johnson, 2013: 795). Però la mirada arqueològica, d'altra banda, alliberada de la unitat temporal i de la validesa absoluta dels significats, descobreix en el seu procés d'anàlisi que hi ha determinats espais institucionals dirigits a la funció de validar, confrontar o rebutjar els discursos que altres individus articulen. Per això, en l'explicació general que Foucault fa de les heterotopies, i especialment en les heterotopies de desviació, és possible localitzar-hi alguns components que anticipen la relació directa dels discursos amb unes pràctiques de control de la conducta, adoctrinament i regeneració social impulsades per determinades institucions, les quals apareixen recurrentment en la seva obra: escoles, fàbriques, hospitals, presons, asils, etc. És en aquest sentit que les heterotopies de desviació poden ser enteses com una manifestació precoç del que posteriorment Foucault englobarà dins del sac del dispositiu governamental; un concepte que floreix al primer volum de *La voluntad del saber. Historia de la sexualidad* (1976) i que un any més tard, arran d'una entrevista, definirà de la següent manera:

[U]n conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas.

En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas (Foucault, 1991: 128–129).

Una definició que Giorgio Agamben considerarà vaga i que ampliarà en la seva lectura sobre la idea de dispositiu, augmentant la llista d'emplaçaments i artefactes susceptibles de ser pensats sota aquesta lògica:

Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente (Agamben, 2011: 257).⁸⁰

Així doncs, l'heterotopia transitarà entre el concepte d'episteme i la idea de dispositiu. Per això, entre els exemples adduïts per Foucault durant la ponència de París, abunden les referències a aquells emplaçaments que, en una hipotètica arqueologia dels usos i les funcions, posarien al descobert les inscripcions epistèmiques i les empremtes del poder. Alhora, la manera com Foucault passa revista als diversos principis afavoreix, sens dubte, la revisió d'aquests espais en clau històrica. Al cap i a la fi, en tant que emplaçaments reals, les heterotopies són cartografiables i històricament localitzables. Són espais que, recorrent al llenguatge descriptiu del propi Foucault, es *creen*, s'*inventen*, es *funden*, es *constitueixen*, es *(re)organitzen*... No brollen ni es despleguen innocentment sobre un espai social pla, sinó que la seva condició d'espais *altres* és el resultat d'un context específic, institucionalment actiu, que les instaura, les activa i les defineix com a tals. L'examen topològic d'aquests emplaçaments també allibera, doncs, tot un marc de mutacions històriques que resten espargides i estratificades sobre cadascun dels espais. L'heterotologia convida, per tant, a plantejar una història dels espais, però també una

⁸⁰ I continua: «pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar» (Agamben, 2011: 257–258).

relació dels espais en la història, és a dir, de les múltiples interconnexions, sinèrgies, conflictes o resistències que es donen entre els emplaçaments i els actors socials de determinats contextos. Amb tot, val la pena desgranar breument totes aquestes consideracions a la llum d'alguns exemples concrets brindats pel propi autor: el cementiri, el jardí i la presó. Tots tres són garants de com l'anàlisi heterotòpic permet la revisió del desplegament i l'ordenació del poder sobre el conjunt de l'espai social i epistèmic de la modernitat.

L'heterotopia del cementiri, que Foucault utilitza al parlar de diversos dels principis que conformen la noció, no és només un emplaçament juxtaposat pel peculiar efecte d'estar i no-estar, ser i no-ser, tal com passa amb l'heterotopia del mirall. És, sobretot, un emplaçament que conté implícita la confrontació politicomoral de cada context històric, ja que contínuament s'ha configurat, transformat o reorganitzat en funció de la societat que li ha donat forma i, per tant, no sempre ha exercit o representat el mateix rol. Fins el segle XVIII, s'ubicava al costat de l'església, ocupant un espai cèntric dins del poble o ciutat. La seva proximitat amb la població permetia mantenir ben visible una jerarquització social que quedava reflectida i confirmada per les diferències en la cura de les despulles i en la seva sepultura. Les relacions humanes es teixien i s'articulaven sota unes premisses de submissió que permetien dur a terme una pràctica del control social per part de les classes dirigents. L'arribada de la raó trenca amb la reverberació de la jerarquia sobre el cementiri. El sorgiment de l'ateisme posa paulatinament en dubte l'origen diví del poder de les classes dominadores, alhora que, paradoxalment, es comença a tenir més cura pel cos dels difunts —«la única huella de nuestra existencia entre el mundo y entre las palabras»—, malgrat que en un context de resurrecció i immortalitat de l'ànima aquesta atenció fos del tot innecessària. Així, a partir del segle XIX, de manera conjuntural, deixa de tenir sentit fer visible aquest espai —s'individualitza la mort, els difunts adquireixen connotacions malaltisses i l'ideal burgès pren el control de la governabilitat urbana— i el cementiri és enviat a l'exterior de la ciutat (Foucault, 2010: 73–75).

Resulta rellevant el fet que, en el seu exemple, Foucault treballi el desplaçament urbanístic del cementiri com una transformació epistèmica que afecta a tot un quadre social. El fet de traslladar el cementiri als marges de les ciutats forma part d'un procés

que troba el seu punt de successió al llindar mateix de la il·lustració. Aquesta nova orientació, visible en els plans urbanístics dels tractats de governabilitat, va destinada a la planificació, organització i construcció d'una infraestructura urbana col·lectiva capaç de transmetre determinats valors o de reproduir una sèrie d'objectius que contribueixin a la higiene i a l'ordenació social.⁸¹

El jardí, per la seva banda, és un exemple d'emplaçament que Foucault utilitza quan parla del principi d'acumulació i juxtaposició. Amb la seva complexa disposició i la seva doble condició terrenal i espiritual, el jardí tradicional persa al qual Foucault fa referència, genera una superposició heteròclita d'elements vegetals i hídrics que es distribueixen segons uns traçats concrets sobre les parcel·les dividides en quatre quadrants. És la materialització especular d'un desig, una utopia realitzada que es concreta sobre un espai físic real: «todas las bellezas del mundo vienen a concentrarse en ese espejo». Constitueix, finalment, un espai simbòlic, «un microcosmos» on s'hi reproduceix una fracció minúscula del món i, ahora, s'hi representa —metonímicament— la totalitat del món (Foucault, 2010: 25–26 i 75–76). En la seva composició estètica i en la seva voluntat de representació, el jardí configura una forma de coneixement que emana de l'articulació de l'experiència d'ordenació.

El caràcter estàtic del jardí fa que Foucault compari i connecti aquest emplaçament amb altres exemples que mostren una mobilitat evident: el tapet —«El jardín es un tapiz donde el mundo en su totalidad viene a consumir su perfección simbólica, y el tapiz es un jardín móvil a través del espacio»— i la novel·la —«las novelas sin duda nacieron de la institución misma de los jardines. La actividad novelesca es una actividad de jardinería» (Foucault, 2010: 25–26). Ambdós emplaçaments són capaços de transportar arreu l'essència i la naturalesa pròpia dels jardins. La distribució del tapet o de la novel·la, projecten un ordenament concret del món que posa en circulació tota una sèrie de pràctiques discursives que reflecteixen ideals, valors o evidències d'unes pràctiques de poder que, inevitablement, queden plasmades sobre els dissenys, les trames o les formes que s'amaguen entre els intersticis dels teixits i les paraules. D'aquesta manera, la

⁸¹ A partir del segle XVIII s'inicia una profunda reflexió política sobre les possibilitats que ofereix l'espai urbà. Aquesta qüestió es troba llargament discutida en l'entrevista que Paul Rabinow va realitzar a Foucault l'any 1982, titulada «Espacio, saber y poder» (Foucault, 2010: 83–110).

deformació heterotòpica del jardí tradicional persa convida a pensar, en sintonia amb el tapet o la novel·la, en altres casos on aquest emplaçament pot ser considerat com a heterotòpic, en tant que la seva configuració efectua una representació concreta del món.

Naturalment, les formes discursives que propicia el jardí poden ser llegides més enllà de la conjuntura del jardí tradicional persa descrita per Foucault. A Occident, la presència del jardí adopta una aparença menys mística, però conserva igualment intactes les propietats heterotòpiques que neixen d'una representació anhelada del món. La pretensió de projectar un determinat ordre classificatori sobre l'espai, acaba superposant coneixements i taxonomies de diferent procedència sobre un mateix lloc, obtenint un collage d'imatges i elements que coexisteixen borgesianament —és a dir, amb les tensions, sorpreses i incompatibilitats pròpies de la famosa enciclopèdia xinesa— i conviden al desordre. Resulta oportú, en aquest sentit, l'exemple de jardí que evoca Goethe a *Las afinidades electivas* (1809), a partir del terreny que envolta la finca de la baronia d'Eduard (Goethe, 2007). El jardí de la novel·la de l'escriptor alemany és, alhora, la construcció d'un desig i la percepció estètica d'un coneixement. Un coneixement que, en paraules de Javier Sánchez-Arjona, «se archiva, se colecciona, se proyecta, se reorienta y se realiza en la novela», i que es troba vinculat a un sistema il·lustrat d'organització de la realitat que queda recollit, simbòlicament, en l'aproximació crítica a dues formes de relacionar-se amb el medi natural, amb el jardí i amb les activitats que en ell s'hi realitzen: «la micrológica del injerto y la juntura; la macrológica de la ventana y la panorámica». D'aquesta manera, el jardí de la novel·la de Goethe juxtaposa sobre els terrenys adossats del castell d'Eduard tres espais incompatibles —«el huerto, el jardín inglés y el cementerio»— que acaben reproduint, a través dels seus protagonistes, dues percepcions estètiques diferenciades del món: «el industrioso del huerto y el contemplativo del jardín inglés» (Sánchez-Arjona, 2011: 83, 86, 100).

Des d'aquesta lectura, el jardí de Goethe s'emparenta fàcilment amb la resta de principis de l'heterotopologia, a excepció del fet que no és possible situar-lo en cap dels dos grans grups d'heterotopies que el propi Foucault descrivia com a principals: heterotopies de crisi i heterotopies de desviació. Aquesta aparent fissura estructural, la qual podria il·lustrar algunes de les crítiques ja esmentades contra la solidesa de la noció, no impedeix, tanmateix, pensar el jardí com un espai heterotòpic. És a dir, com un espai

que té la particularitat de contenir, reproduir i projectar un discurs que pot ser més o menys il·lusori o contradictori. El jardí —i per extensió, també el tapet o la novel·la— no és un emplaçament en el que els individus marginals hi accedeixen físicament per reorientar, reeducar o guarir el seu comportament, la seva conducta o la seva invalidesa, sinó que és l'experiència transitòria del passeig i de la contemplació que el jardí convida a fer el que permet activar la capacitat de transformació i assimilació dels discursos continguts en aquest emplaçament.

A *The rule of Freedom*, Patrick Joyce va un pas més enllà en l'anàlisi interpretativa del jardí al entendre que resulta del tot adient extrapolar les propietats foucaultianes d'aquest emplaçament a l'estudi dels parcs britànics del segle XIX. Joyce, interessat en les relacions entre governabilitat i llibertat de moviment dels ciutadans de les urbs liberals vuitcentistes, considera que, malgrat les notables diferències que presenta, la relació parc-jardí permet, a grans trets, pensar l'ordenació d'aquests emplaçaments com a heterotopies disciplinàries, és a dir, com a formes de manifestació del poder dominant.⁸² Accions tan mundanes com caminar, passejar, seure en un banc i observar es converteixen en gestos permanentment marcats per un pla conductista d'exemplaritat, civilitat i higiene pública que delimita el que es pot fer i el que no, oferint models per distingir els comportaments correctes dels incorrectes.

In British parks everything that could interfere with rational and uplifting walking was banned: gambling, dogs, drink, swearing, dirty clothes and games in the wrong parts of the park. [...] The construction of the park, inculcating desired behaviour of a sort conducive to liberal selfhood, was complemented in this purpose by siting of the walker in respect to the observation of others. Walking was seen as the way in which the walker displayed himself and his family properly, the idea being that the upper-class person would produce emulation in the lower-class person, and teach by example. [...] British parks also frequently housed other means of inculcating the spirit

⁸² Joyce raona i justifica la relació entre jardí i parc de la següent manera: «Of course, gardens are not parks, though parks may be considered as gardens on a grand scale, and there may be gardens in parks, but none the less the two are not the same, and certainly not institutionally. Parks, as it were, set gardens to work for the ends of governance, the public parks movement in the nineteenth century being a case in point. However, if the park-garden relationship can be understood as situated near the disciplinary end of power, as it were, then it seems to me that the park, so conceived, is also a site of deeply ambiguous processes of ordering going on in heterotopias» (Joyce, 2003: 223). En qualsevol cas, el propi Foucault, a la conferència de 1966, sembla procliu a incloure el parc com una forma derivada de jardí: «¿Era parque o tapiz ese jardín descrito por el narrador de *Las mil y una noches*?» (Foucault, 2010: 25–26).

of mental and physical improvement, such as libraries, art galleries and museums (Joyce, 2003: 221–222).

L'edificació de museus, galeries i biblioteques a l'interior mateix dels parcs és una decisió que depèn de les tècniques de planificació urbana o, per expressar-ho en termes foucaultians, dels projectes de governamentalitat. El fet que alguns dels parcs britànics superposessin emplaçaments de juxtaposició a l'interior mateix dels parcs —ja de per sí juxtaposats—, reforçava aquest procés de reafirmació del control liberal de la conducta. Hi ha, per tant, una intencionalitat institucional que s'inclina per la disposició d'una determinada concepció ideològica i civilitzatòria encarnada en aquestes instal·lacions públiques. Indubtablement, l'estudi d'aquests espais permet aprofundir en la comprensió de les relacions socials que l'exercici del poder disciplinari desencadena. És en aquest sentit que cal entendre el caràcter heterotòpic de tots aquests equipaments col·lectius.

La presó és un altre exemple d'heterotopia a partir de la qual és possible examinar el paper dels emplaçaments institucionals i les tècniques de governamentalitat. A «Des espaces autres» Foucault menciona la presó quan parla de les heterocronies de regeneració social o dels sistemes d'obertura i tancament que en tota heterotopia divideixen l'interior de l'exterior, però com a futur arquetip de la idea del dispositiu disciplinari, la presó encaixa bé dins del grup d'heterotopies de desviació. Tal com passa amb el cementiri, la presó és un emplaçament que pot ser arqueològicament interrogat sota el propòsit de desxifrar la manera com el poder, el saber i les subjectivitats s'articulen en cadascuna de les seves mutacions històriques. Com se sap, Foucault desenvoluparà en profunditat aquest exercici d'indagació a *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975), on mostrarà d'una manera no lineal, sinó epistèmica, les transformacions en la utilització del poder que subjecta i sucumbeix la figura del pres durant la modernitat: des de l'espectacle punitiu i performatiu d'origen medieval, el qual buscava atemorir la societat davant d'una demostració de força política basada en el càstig corporal, el suplici o l'execució pública dels condemnats, a la configuració de la presó carcerària del segle XIX, la qual ocultava —i continua ocultant— el criminal rere els murs d'un emplaçament tancat des del qual es distribueix, s'administra, s'estipula i es sistematitza el moviment dels individus sobre l'espai, els seus horaris i les tasques i normes que han de seguir. És a dir, s'exclou el pres, se'l classifica i se'l margina, per després sotmetre'l a un procés de

domesticació del cos i a una disciplina de treball productiu amb l'horitzó de reincorporar-lo a la societat plenament reformat. En aquest sentit, Foucault parla d'anatomies polítiques i de cossos dòcils (Foucault, 2012: 160). Es tracta d'una nova modalitat de poder eminentment disciplinària que arrenca al segle XVIII, a remolc de les exigències i les demandes d'una economia capitalista en auge (Foucault, 2012: 255).

Aquesta disciplinarietat dels centres penitenciaris s'aconsegueix intensificar cap a finals del segle XVIII gràcies a la introducció del panòptic benthamià, un dispositiu arquitectònic de control que facilitava l'observació jeràrquica i aconseguia dinamitzar i automatitzar la maquinària del poder, així com modificar la conducta dels presos al induir sobre el detingut una sensació de vigilància permanent per part dels funcionaris o dels agents supervisors. «El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto» (Foucault, 2012: 233–234).⁸³ A més, tal com preveia Bentham a les epístoles del seu pla de gestió (1787), l'estructura panòptica era extrapolable a altres emplaçaments de la societat.

Panóptico; o casa de vigilancia: [...] un nuevo principio de construcción aplicable a cualquier tipo de establecimiento, en el que hayan de vigilarse personas de cualquier descripción; y en particular a penitenciarías, prisiones, casas de pobres, hogares para ciegos, albergues, fábricas, hospitales, asilos de pobres, manicomios, y escuelas (Bentham, 2011: 31).

El panòptic no és un emplaçament en sí, sinó un dispositiu, una tecnologia de poder pensada per ser projectada sobre diversos emplaçaments col·lectius amb la finalitat de racionalitzar el domini i l'organització productiva dels qui es troben reclosos: criminals, bojos, malalts, obrers, estudiants, etc. «La fábrica, la escuela, la prisión o los hospitales tienen por objetivo ligar al individuo al proceso de producción, formación o corrección de los productores que habrá de garantizar la producción y a sus ejecutores en

⁸³ El funcionament tècnic del panòptic és descrit per Foucault en termes de dispositiu: «Su principio es conocido: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa el interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y otra hacia el exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. Basta entonces situar un vigilante en la torre central [...]. Por el efecto de contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible. El dispositivo panóptico dispone de unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer inmediatamente (Foucault, 2012: 232).

función de una determinada norma.» (Foucault, 2017: 129). La relació entre l'espai i el poder resta visible a través de l'acció de figures representatives dels diversos camps de poder: metges, capellans, psiquiatres, vigilants de presons, etc. (Foucault, 2010: 96). Enmig d'un context creixent del capitalisme industrial la funció del panòptic és asimètrica i desigual, ja que es capfica en (re)educar, (re)orientar i fer eficients aquells individus que o bé no garanteixen la salubritat civil o econòmica desitjada, o bé pertorben l'ordre social.

En aquest sentit, els textos de l'utilitarista Bentham responen a un desig utòpic que casa amb les tesis liberals. Es tracta d'una «utopia sociofòbica», segons pregona César Rendueles a l'edició castellana del *Panopticon*, ja que promou «una intervenció rupturista sobre esa sinécdoque de la sociedad que eran las prisiones tradicionales», però ho fa des d'una moralitat individualista que manté, com a correlat, l'obtenció d'uns guanys mercantils aliens al benefici social o al benestar comunitari (Bentham, 2011: 16–19). En tant que utopia localitzada, l'heterotopia de la presó vuitcentista, amb el seu règim disciplinari i un sistema invisible i silencios de coerció dels hàbits i dels cossos, exerceix un efecte especular sobre la societat que l'acull. No es comporta aquesta, farcida de lògiques disciplinàries pertot, com una gran presó? No crea un espai que es mou entre la il·lusió i la compensació —seguint el darrer principi heterotòpic— en el que, al projectar un model ideal i ordenat, denuncia la resta de la societat com una farsa repleta de xarxes de poder i interrelacions disciplinàries? No normalitza tota una sèrie de pràctiques de poder, coercitives i repressives, que es reproduïxen dins i fora del recinte penitenciari, en la línia del que Foucault descriurà com el pas d'una societat disciplinària a una governamentalitat biopolítica? I no és factible, en última instància, pensar la resta d'emplaçaments foucaultians des de les lògiques de les relacions de poder?

El cementiri, el jardí i la presó —però també els museus, les biblioteques, els hospitals, les colònies...—, són només alguns exemples heterotòpics a partir dels quals és possible fer emergir determinades pràctiques i estratègies polítiques que s'inscriuen sobre els discursos i els espais urbans de la modernitat. De manera general, aquests espais permeten copsar la manera com el procés de transformació dels segles XVIII i XIX arrossega tota una sèrie de valors civilitzatoris i politicoeconòmics que és possible projectar cap al conjunt d'individus de la societat mitjançant manifestacions higièniques i disciplinàries que passen per l'erradicació, l'ocultació, la correcció, l'homogeneïtzació

i la normalització d'un seguit de comportaments i cossos socials indesitjables i heterogenis. Com a contrapartida, les heterotopies pròpies del poder disciplinari han esdevingut espais marcats per la juxtaposició i la simultaneïtat de les diferències i, per això, sobre elles ha gravitat la possibilitat de ser percebudes com a contra-espais de llibertat i resistència contra els processos d'assimilació i normalització imperants (León, Urabayen, 2017: 4–5). Les heterotopies reproduïxen l'ordre del poder. No són en sí mateixes font de transgressió, però sí que contenen, intrínsecament, l'emergència d'un *antiordre*, ja que el complex model relacional que impulsa l'exercici del poder, amb la meticulosa classificació dels subjectes socials, predisposa i edifica un espai *altre* en el que l'alteritat queda regida per lògiques pròpies, internes, que suggereixen aquesta possibilitat d'escapar d'un ordre extern orquestrat pel poder disciplinari (Stavrídes, 2016: 167–168).⁸⁴

Coincidint amb part de l'argumentari foucaultian sobre l'ordenament social i espacial en l'època moderna hi trobem una de les exploracions més canòniques i influents sobre els espais *altres*. A *The Badlands of Modernity* (1997), el sociòleg i geògraf cultural Kevin Hetherington fa una revisió dels inicis de la modernitat a partir d'una interpretació laxa de les heterotopies foucaultianes, les quals passen a ser concebudes com a espais intersticials o d'entremig —*in-between*— on es produeix un ordre social alternatiu al dels espais coneguts. En aquest sentit, Hetherington parla de *processos* d'ordenament, entesos com el resultat d'un contrast i d'una combinació incerta entre les grans idees utòpiques del projecte modern —basades en la construcció d'una societat ideal— i unes pràctiques heterotòpiques que impugnen la norma d'allò conegut.

Heterotopia do exist, but they only exist in this space-between, in this relationship between spaces, in particular between eu-topia and ou-topia. Heterotopia are not quite spaces of transition — the chasm they represent can never be closed up — but they are space of deferral, spaces where ideas and practices that represent the good life can come into being, from nowhere, even if they never actually achieve what they set out to achieve — social order, or control and freedom. Heterotopia, therefore, reveal the process of social ordering to be just that, a process rather than a thing. That, I

⁸⁴ Segons Stavros Stavrídes, «las heterotopías podrían identificarse como los lugares del otro, fuera del orden disciplinado generalizado, donde las diferencias no describen caracteres distintos sino fronteras, las fronteras de lo social. [...] las heterotopías se convierten en lugares que conceden protagonismo a las relaciones entre lugares de alteridad. No sólo proyectan su diferencia, sino que infunden a la alteridad una condición interna de constante nacimiento» (Stavrídes, 2016: 167–170).

would argue, is how we should look at modernity, not as a social order, as has tended to be the sociological convention, but as a social indeed spatial ordering (Hetherington, 1997: ix).

Sota aquesta premissa conceptual, l'assaig examina el comportament i les relacions culturals i socials de tres espais de l'Europa occidental que prenen rellevància amb la irrupció del Segle de les Llums: el Palais-Royal de París durant la Revolució francesa de 1789, les lògies francmaçòniques i els primers espais fabrils de la Revolució industrial britànica. La tesi de Hetherington sosté que cadascun dels emplaçaments seleccionats actuen com a veritables laboratoris d'experimentació de l'ordenament de la societat: sigui confrontant les utopies il·lustrades amb les idees de l'Antic Règim enmig d'un espai social burgès; sigui des del desig de dotar el nou món secularitzat d'una dimensió moral; o sigui assajant els principis de la doctrina liberal sobre el sistema de producció tradicional per tal de materialitzar la utopia econòmica de la producció industrial capitalista (Hetherington, 1997: ix–x). En aquest sentit, un dels aspectes més suggestius de l'autor, tal com ha observat Johnson, és el fet de considerar que les heterotopies no tenen per què generar una resistència o una ruptura efectives envers les pràctiques de control o l'ordre social —com sovint s'ha deduït des de la teoria sociològica—, sinó que la capacitat de transgressió i les expressions de llibertat nascuts en la marginalitat d'aquests espais *altres*, formarien part *de* o es fondrien *amb* tota una sèrie de subtils mecanismes de control inherents al propi poder (Johnson, 2016: 10–11). Hetherington pretén substituir, així, la dicotomia entre els conceptes d'*ordre* i *marges* per una idea més fluïda i dinàmica de la noció espacial, ja que considera que les heterotopies no es comporten de manera unívoca ni estàtica, sinó que més aviat adopten significats múltiples i canviants en funció de la conjuntura i dels efectes que exerceix el poder (Hetherington, 1997: 51). Amb aquesta observació de caràcter conceptual, l'autor de *The Badlands of Modernity* matisa el comportament dels contra-espais foucaultians o, si més no, la lectura potencialment alliberadora que semblaven suggerir. Les heterotopies de Hetherington no posen l'accent en la ruptura radical que encarnen els espais *altres*, sinó que posen el focus en la combinatòria que ofereixen aquests emplaçaments, entesos com a metàfores de la modernitat, amb els seus elements de control, les seves expressions de llibertat i les seves possibilitats d'ordenament alternatiu.

I amb tot, tant el pensador francès com el seu intèrpret plantegen elements teòrics i discursius que condueixen cap a una possible espacialització del relat històric. En el cas de Foucault, la transició intel·lectual entre el saber i les pràctiques de poder, és a dir, entre l'episteme i el dispositiu, passa forçosament per una espacialització conceptual i lèxica de la realitat. «Metaforizar las transformaciones del discurso [...] a través de metáforas espaciales, estratégicas, permite captar con precisión los puntos en los que los discursos se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder» (Foucault, 1979: 116–117). La seva principal aportació no rau en l'exactitud i precisió definitòries d'una noció escassament autoreferenciada, sinó més aviat en el plantejament d'un model d'anàlisi sobre uns espais que motiven una lectura de la realitat des d'una metodologia no lineal. Per la seva banda, Hetherington elabora un exercici que, si resulta atractiu als ulls d'una pretesa historiografia espacial és perquè, malgrat treballar amb eines pròpies de la teoria social, el text conté clares ressonàncies geohistòriques que prenen força gràcies a la utilització d'unes tipologies espacials que es troben en constant tensió i relació amb la resta d'emplaçaments. Són aquestes tipologies espacials les que, malgrat les seves ambigüitats, donen a conèixer el procés de producció i ordenació en què emergeixen, i tenyeixen els fils del relat de la modernitat amb una nova mirada que traspasa —tal com succeeix amb Foucault— les lògiques i les ambivalències conceptuals de l'ordenament social. «Hetherington's historical geography of the Enlightenment is refreshing because it moves decidedly away from the linear history of ideas» (Saldanha, 2008: 2091). Daniel Defret suggeria que el solc traçat per l'heterotopia permetia articular un discurs contrahegemònic envers el desplegament passiu de la ideologia dominant, la racionalització de les idees utòpiques sobre el teixit urbanístic o, senzillament, l'espacialització del capital (Foucault, 2010: 44). Una qualitat força llamenera per moltes de les mirades que la noció atraurà a partir de la seva difusió.

Heterotopies del biopoder. Recepció, interpretació i crítica dels espais *altres* en l'era global

El espacio, ¿no es una inmensa página en blanco donde se escribe desde
hará pronto dos siglos la meta-narración del capital? (Foucault, 2010:
43)⁸⁵

L'adopció de l'esquema d'anàlisi foucaultià ha esdevingut essencial per tal d'engruixir els entramats conceptuals d'una nova dimensió més sensible amb allò geogràfic i urbà, però també per tractar de localitzar aquells nous emplaçaments que moguts per les rearticulacions del coneixement i del poder, travessarien els territoris de la modernitat tardana. En aquest sentit, l'interès persistent pels espais *altres* no ofereix una visió tancada en sí mateixa, sinó una suma de perspectives i d'interlocutors que s'han dedicat a l'exploració geopolítica i discursiva de la realitat des d'angles diversos.

La interpretació que Hetherington fa sobre l'heterotopologia és, de fet, una de les moltes lectures que la noció ha anat acumulant a mesura que la dimensió geogràfica de l'obra foucaultiana prenia força dins i fora del món acadèmic. Però a diferència de Hetherington, qui descobreix o identifica noves heterotopies dins del mateix règim epistèmic en el que Foucault havia sustentat la seva proposta, bona part de les aproximacions s'han dedicat a aplicar o reinterpretar les tesis i exemples heterotòpics moderns a nous contextos, recolzant-se en el principi que evitava encapsular o subjectar la noció a un període històric concret: tota societat pot reabsorbir o organitzar les seves pròpies heterotopies (Foucault, 2010: 23). Tanmateix, tant Foucault com Hetherington ubiquen les seves anàlisis en el si d'una societat occidental que organitza l'espai des d'una lògica pròpiament disciplinària. I malgrat fer-se evident que aquesta concepció de l'heterotopia entronca amb un interès per analitzar el comportament de les relacions de poder sobre l'espai, no queda igualment clara l'elasticitat del concepte davant d'altres realitats cronotòpiques o epistèmiques. De fet, convé subratllar que moltes de les fissures

⁸⁵ Cita de Daniel Defret, extreta de l'assaig «“Heterotopía”: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles», dins l'obra *El cuerpo utópico. Las heterotopías*.

que la noció presenta a dia d'avui s'han anat eixamplant a mesura que la recepció de la noció s'ha propagat a altres disciplines o ha anat topant amb un procés de globalització que ha regirat i tragirat els fonaments epistemològics de la modernitat sobre els quals ambdós autors havien exhibit les seves propostes. En definitiva, la conjuntura de mitjans dels anys seixanta dista força de la realitat dels anys vuitanta o noranta enllà; moment d'eclosió de la imatgeria heterotopològica.

La pregunta, per tant, és ineludible. És possible continuar pensant l'heterotopia en el sí de l'era global amb tot el que això comporta? És a dir, sabent que el paradigma disciplinari de la societat mercantilista ha deixat pas a una lògica biopolítica que lliga amb els preceptes d'una societat capitalista. O cal considerar, per expressar-ho amb Foucault, que la teoria del coneixement ha experimentat una clara deriva cap al dispositiu governamental? De quina manera s'exerceix el poder i sota quina disposició espacial i de coneixement s'organitzen les relacions de poder en un moment d'acceleració de la modernitat? Es poden continuar llegint o interpretant de la mateixa manera les heterotopies nascudes o reformulades sota el marc d'un projecte neoliberal? És lícit continuar pensant els paisatges del cementiri, del jardí o de la presó —per posar només alguns exemples— des d'un sistema biopolític quan són heterotopies que van ser dissenyades i articulades en el marc de la disciplinarietat mercantil? I és possible, d'altra banda, continuar pensant l'heterotopia com a eina d'espacialització del discurs geohistòric sabent que els seus fonaments teòrics reposen sobre un substrat cultural preminentment occidental? O cal, més aviat, en vista del reconeixement d'una alteritat i subalternitat per part de la crítica geogràfica de les darreres dècades, reformular la idea d'heterotopia i corregir la perspectiva eurocèntrica que tant Foucault com Hetherington van mantenir en el desglossament dels emplaçaments analitzats?⁸⁶

⁸⁶ Sobre l'eurocentrisme present en les interpretacions heterotòpiques d'autors com Foucault, Hetherington o inclús Soja —tal com s'apuntarà—, veure l'article «Heterotopia and structuralism», d'Arun Saldanha (2008: 2080–2096). Per una crítica més general sobre l'eurocentrisme de la filosofia Occidental i dels intel·lectuals francesos —Foucault i Deleuze—, veure l'aportació que planteja Gayatri Spivak des dels estudis postcoloniais. Concretament, a *Crítica de la razón poscolonial*: «No es sólo que todo lo que leen, crítico o acrítico, esté atrapado en el debate de la producción de ese Otro, en defensa o crítica de la constitución del Sujeto como Europa. Es también que, en la constitución de ese Otro de Europa, se tuvo mucho cuidado de destruir por completo los ingredientes textuales con los que un sujeto así podría cargar, podría ocupar (¿revestir?) su itinerario, no sólo mediante la producción ideológica y científica, sino también a través de la institución de la ley» (Spivak, 2010: 263).

A la llum de totes aquestes consideracions, convé fer un breu excurs sobre la dispersió i disparitat receptives que acompanyen l'accepció espacial de la noció. Això permetrà avaluar tant la riquesa de les interpretacions com els dos principals problemes o debats nascuts d'aquest desencaix cronotòpic i epistèmic.

La primera lectura pròpiament espacial de les heterotopies —més enllà del modest impacte ocasionat per les conferències de 1966–1967 i la seva publicació fragmentària a la revista *Architettura, cronache e storia* (1968)—, va tenir lloc a l'escola d'arquitectes de Venècia, en el marc d'un seminari impulsat per George Teyssot —*Il dispositivo Foucault* (1977)—, en el qual també hi van participar Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari i Franco Rella. La trobada, alimentada pel bullici polític i intel·lectual brindat pels debats nascuts arran del maig del 68, s'interessava pel funcionament del poder i buscava, a més, vehicular el pensament de Foucault cap a una possible història social dels espais. En aquest sentit, les mencions a l'obra *Vigilar y castigar* o al compendi *Microfísica del poder*, permetien, sens dubte, reivindicar l'interès geopolític demostrat per Foucault. Tanmateix, les referències a l'heterotopia o a la possibilitat de dur a terme una història dels espais, s'inspiraven exclusivament en l'accepció taxonòmica de *Las palabras y las cosas* i en una succinta evocació que Foucault havia fet sobre aquesta idea a l'entrevista «El ojo del poder»; recollida a *El panóptico* (1977) de Bentham en forma de pròleg (Assenato, 2018: 119–122; Foucault, 2010: 51–53). En aquesta entrevista, Foucault recordava la noció davant la pregunta formulada per la historiadora Michelle Perrot sobre el paper de l'arquitectura en l'organització política de l'espai del segle XVIII:

Podría escribirse toda una “historia de los espacios” —que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”— que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. [...] Recuerdo haber hablado, hace una docena de años de estos problemas de una política de los espacios, y se me respondió que era bien reaccionario insistir tanto sobre el espacio, que el tiempo, el proyecto, era la vida y el progreso. (Foucault, 1979a:12–13).⁸⁷

⁸⁷ Uns anys més tard, el 1982, Foucault va fer una referència semblant a la noció a propòsit d'una altra entrevista titulada «Space, knowledge, power, entretien avec P. Rabinow», i realitzada per Paul Rabinow:

Malgrat les al·lusions, el text del *Cercle d'Études Architecturales* de París es va mantenir al marge dels qui durant aquells anys exploraven l'ús i el sentit de la noció. Ni George Teyssot, ni Franco Rella, ni Paul Rabinow —per enumerar alguns dels exemples exposats per Defret—, coneixien la conferència en qüestió (Foucault, 2010: 56–57). La lectura espacialitzada de l'heterotopologia no va començar a coagular fins ben entrats els anys vuitanta, un cop la seva publicació va ser autoritzada per l'autor. El procés de difusió d'aquesta nova lectura va tenir, segons recull Defret, dos moments clau. El primer, l'any 1984, en el sí del projecte urbanístic de l'IBA (*Internationale Bauausstellung*) de Berlín. El segon, l'any 1986, arran de la traducció i publicació a les revistes estatunidenques *Diacriticis* i *Lotus internacional*. Aquest darrer fet va permetre traslladar el text de l'àmbit arquitectònic als estudis de gènere, culturals, literaris o artístics; i val a dir, a més, que aquesta recepció de l'heterotopologia es va fer des d'una inscripció política i identitària propiciada per la publicació i lectura paral·leles a la de la *Historia de la sexualidad* (Foucault, 2010: 58–60). D'aleshores ençà, la noció ha estat transitada per diversos autors que han trobat (i continuen trobant) en les tesis de l'heterotopologia elements per satisfer la demanda de noves mirades o per abordar des d'un nou llenguatge alguns dels problemes inherents al seu àmbit de treball i estudi.

Sigui com sigui, les darreres tres dècades han estat un vertader brou de cultiu per a (re)pensar la globalització de l'espai des del prisma propiciat per aquesta noció. Com a conseqüència, i de manera més o menys meditada, s'han anat definint nous emplaçaments sota l'etiqueta heterotòpica: centres comercials, cibercafès, xarxes socials, festivals culturals, platges nudistes, creuers de vacances, comunitats tancades, camps de refugiats... Els exemples, per in comptables, són difícils de llistar, però molts d'ells tenen en comú el fet de posar l'accent en les tensions i les particularitats que l'era global ha anat imprimint sobre l'espai geopolític nascut de l'acceleració d'un conjunt de fenòmens: les polítiques econòmiques neoliberals, els fluxos migratoris, l'auge i digitalització de les

«Dicho sea entre paréntesis, recuerdo haber sido invitado por un grupo de arquitectos, en 1966, a hacer un estudio del espacio; se trataba de lo que en esa época llamé las “heterotopías”, esos espacios singulares que se encuentran en ciertos espacios sociales cuyas funciones son diferentes de las que tienen los otros, y hasta resueltamente opuestas. Los arquitectos trabajaban sobre este proyecto y, al final del estudio, alguien tomó la palabra —un psicólogo sartreano— y me bombardeó con que el espacio era reaccionario y capitalista, pero que la historia y el devenir eran revolucionarios. En esa época este discurso absurdo no era nada desacostumbrado. En la actualidad, cualquiera se mataría de risa al oír eso, pero en esa época no» (Foucault, 2010: 105).

noves tecnologies o la crisi ecològica i mediambiental.⁸⁸ Amb tot, les formes d'atansar-se als plantejaments conceptuals del pensador francès no sempre han considerat el rerefons epistèmic que sustentava la noció. I és en aquest sentit que la pregunta sobre la vigència i l'encert de l'heterotopologia pot ser plantejada.

Sobre aquest punt, i atenent l'evolució intel·lectual present en l'obra de Foucault, els filòsofs Jorge León i Julia Urabayen defensen que qualsevol lectura heterotòpica ha de respondre indistriablement a l'episteme que la produeix i li dona forma. Per això, critiquen durament la mistificació —ideològica— en la que cauen tots aquells que continuen concedint qualitats pròpies d'un esquema disciplinari —com poden ser les pràctiques de resistència o emancipació— a espais que estan lligats a un nou projecte hegemònic de poder. Concretament, etziben els seus arguments contra una gran majoria d'arquitectes que han sotmès el concepte d'heterotopia als interessos del discurs liberal, promovent models conservadors de planificació urbanística que es serveixen d'un *bricolatge* arquitectònic de formes juxtaposades i fragmentàries, d'una mescla superposada d'usos i funcions diverses sobre un mateix espai o d'una retòrica tergiversada de la diferència, per tal de controlar i amalgamar les discontinuïtats i les esclatxes que les heterotopies vuitcentistes brindaven a les possibles pràctiques de llibertat.⁸⁹ És així, segons aquesta assimilació neoliberal, com centres comercials, gratacels, aeroports o *gated communities* són pensades com a heterotopies

⁸⁸ En els darrers anys s'han editat diversos compendis que combinen la reflexió i el debat teòric sobre heterotopia i globalització de l'espai amb la incorporació de noves aplicacions heterotòpiques en diverses disciplines. Val la pena mencionar, en aquest sentit, obres com *Other Spaces. The Affair of the Heterotopia* (Knaller-Vlay, Ritter, 1998), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society* (Dehaene, De Cauter, 2008), *The Globalization of Space. Foucault and Heterotopia* (Palladino i Miller, 2015), *Heterotopia and Globalisation in the Twenty-First Century* (Ferdinand, Souch, Wesselman, 2020) o *Differences in the City: Postmetropolitan Heterotopias as Liberal Utopian Dreams* (León, Urabayen, 2020). Per un tast més detallat sobre alguns dels espais *altres* aventurats a partir dels anys noranta, veure la relació d'heterotopies, títols i autors elaborada per Peter Johnson a l'espai web «Heterotopian Studies. Michel Foucault's ideas on heterotopia»: <https://www.heterotopiastudies.com> (Johnson, 2021).

⁸⁹ León i Urabayen analitzen la recepció i la interpretació que l'arquitectura dels anys vuitanta va fer sobre la conferència radiofònica de les heterotopies. En la seva dissecció, expliquen que la incorporació del concepte a mans de la disciplina arquitectònica es troba més influenciada per obres d'ideologia liberal que s'oposaven a la planificació urbanística impulsada per les administracions públiques —com *City Collage* (1978), del formalista Colin Rowe o *Delirious New York* (1978), de l'antiformalista Rem Koolhaas—, que no pas per l'obra del pensador francès (León, Urabayen, 2017: 5–7). Sobre el vincle i la relació que l'arquitectura manté amb l'espai i el seu ordenament, val la pena remetre's a les paraules de Daniel Defret que els autors recullen en el seu assaig: «La racionalidad de la ciudad patronal como la fragmentación del espacio urbano, lo homogéneo al igual que lo heterogéneo, remitían a un inmenso sistema de interpretación, irrefutable: la espacialización del capital.» (Foucault, 2010: 44; León, Urabayen, 2017: 8).

contemporànies carregades d'un fals valor emancipador i llibertari (León, Urabayen, 2017: 7–9).

Del mismo modo, la arquitectura y el urbanismo, sin dejar nunca de ser técnicas al servicio del poder, pasan de ser técnicas panópticas de control visual de los individuos durante la hegemonía de la *episteme* disciplinaria a constituirse como técnicas de revalorización fundamental de marketing urbano (arquitectura), o de reabsorción en los procedimientos formalizados de las democracias representativas de cualquier forma de oposición o resistencia (urbanismo participativo), en las actuales fases de predominio de la *episteme* biopolítica (León, Urabayen, 2017: 8).

Si l'espai és el lloc on el poder opera, lluny de mostrar-se neutre o innocent, cal entendre'l com l'escenari en el qual les tecnologies de poder s'abalancen per mantenir una ordenació concreta de l'espai. Si bé la distribució d'aquest espai, la planificació urbanística o el control del territori són qüestions que des de l'Antiguitat clàssica han disposat d'un reconeixement geopolític, la forta empenta que pren l'arquitectura urbana entre els segles XVII i XVIII és el principal indicador que existeix una consciència segons la qual l'espai pot ser emprat com a instrument de govern capaç de garantir l'ordre social i l'estabilitat mercantil (Foucault, 2010: 83–85). A l'era de la biopolítica, el poder governamental promou una espacialització del capital que passa per reorganitzar els dispositius i les tecnologies de poder de tal manera que s'asseguri un increment de la productivitat —o, si més no, una «no-desviación de la media estadística». Per això, seguint l'exemple penitenciari, l'heterotopia de la presó ja no es fonamenta, essencialment, segons un principi de vigilància i control dels presos, sinó que el seu funcionament i la seva finalitat tenen a veure amb criteris estadístics que garanteixin una producció econòmica —«cuántas cárceles, centros comerciales o aeropuertos deberá haber por región» (León, Urabayen, 2017: 9). Així, malgrat que el conjunt de transformacions de la societat moderna no conserva originalment intactes les tecnologies disciplinàries del panòptic benthamià, en cap cas es pot deduir que la funció de control social hagi desaparegut, sinó que els mecanismes de vigilància amb finalitats mercantils han perdurat a través d'altres estratègies, com la recaptació de dades massives o la centralització de l'estat.⁹⁰

⁹⁰ Sobre aquesta darrera qüestió, la mirada geohistòrica d'Edward Soja sobre la Citadel-LA aporta algunes llums: «the major transformations of modern society, especially growing role of the centralized state in

En la línia del que reclamen León i Urabuyen, hi ha qui ha sabut adaptar el model heterotopològic propi de la societat disciplinària a un nou context, tal com fa Paul B. Preciado a *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría* (2010). Partint d'una mirada avesada a la política identitària, Preciado reinscriu el contraespai del bordell tradicional —«capaz de crear una ficción teatralizada de la sexualidad»— en el si del capitalisme tardà, alhora que dissecciona la topografia sexual de les societats de l'espectacle i del consum de masses durant la Guerra Freda, al tombant de la Segona Guerra Mundial. Ho fa, d'una banda, incidint en la mutació de l'espai sexual, és a dir, analitzant minuciosament les condicions d'emergència històrica d'aquests emplaçaments durant els anys cinquanta i seixanta, així com la seva peculiar forma de rearticular i posar en relació tot un seguit de nous codis sexuals i noves pràctiques de control del cos —tècniques multimèdia de producció i erotització, virtualització del plaer, representació i consum audiovisual, etc.—, els quals es desmarcaven de l'opacitat del bordell tradicional o de la casa heterosexual entesa com a espai íntim de reproducció. D'altra banda, també, traçant paral·lelismes i contraposicions entre el complex mediàtic i immobiliari que Hugh Hefner va erigir al voltant de la Mansió Playboy, i la utopia sexual inherent a l'espacialització del poder disciplinari que l'escriptor Sade i els arquitectes Claude-Nicolas Ledoux i Jean-Jacques Lequeu van projectar durant el segle XVIII (Preciado, 2010: 120–122).

La Mansión Playboy, auténtico dispositivo pornográfico multimedia, tenía la capacidad de reunir en un solo edificio, gracias a una cuidada distribución vertical y horizontal y a la multiplicación de los dispositivos de tecnificación de la mirada y de registro y difusión mediática de la información, espacios tradicionalmente incompatibles: el apartamento de soltero, la oficina central de la revista Playboy, el plató de televisión, el decorado cinematográfico, el centro de vigilancia audiovisual, la residencia de señoritas y el burdel (Preciado, 2010: 129).

maintaining surveillance and adherence via national citizenship and institutionalized identity politics, should not obscure the continuing power of the city and citadel. City and State participate together in the more invisible processes of “normalization” that pervade and sustain patriotic allegiance and representative (as opposed to participatory) democracy. The power of the citadel is not just expressed in face-to-face sociality but also in the more abstract, less visible, psychogeographical realm of the authoritative social “system”» (Soja, 1996: 235).

La pornotopia que dibuixa Preciado proporciona una imatge tensa i contradictòria d'un emplaçament que es debat entre la conjura envers l'ordenament del poder tradicional i l'adscripció a noves lògiques de control que provenen del règim neoliberal i farmacopornogràfic sobre el qual reposen. Es tracta d'un cas paradigmàtic a l'hora de repensar l'encaix de la noció a un nou quadre epistèmic, però en canvi no dona peu a esmenar ni discutir el biaix eurocèntric que arrossega l'heterotopia moderna ni permet valorar la proposta des de la perspectiva de la representació discursiva.

Així, de forma paral·lela a aquesta ruptura epistemològica o sistèmica, cal posar a debat, tal com s'ha anunciat, l'inconvenient de reproduir una perspectiva eurocèntrica en l'adopció de l'heterotopia com a noció d'anàlisi espacial. El geògraf Arun Saldanha atribueix aquest biaix cultural al fet que les tesis de l'heterotopia van ser concebudes sobre una lògica estructuralista que representava la diferència de l'espai social a partir de la dicotomia entre el centre i el marge (Saldanha, 2008: 2092). Però postular una estructura binària en una realitat que no ho és resulta problemàtic, ja que es corre el perill de simplificar la diferència històrica i reduir a una mera sincronia espacial la complexitat dels encontres que es produeixen a la societat.⁹¹

Insofar as it follows Foucault's original notes on spatial otherness, the concept of heterotopia needs to present 'society' as a totality in which some spaces relate to it in terms of inversion, novelty, and neutralisation. To do this, heterotopology has to think of the whole as suspended, quasi-transcendent, sensible only as a 'slice of time'. A slice or section of time can only be thought of as a bounded territory. Usually, from Hegel's philosophy of history to postmodernism, and most enthusiasts of heterotopology, this 'territory' is Western Europe (Saldanha, 2008: 2093).

Saldanha personifica aquesta crítica en les interpretacions heterotòpiques aventurades per tres autors: Edward Soja, Kevin Hetherington i Cesare Casarino —a *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis* (2002)—, els quals structuren les seves anàlisis solament a partir d'emplaçaments europeus i estatunidencs. Només Soja és capaç de deixar-se impregnar pel llenguatge de l'alteritat i d'incorporar referents teòrics provinents d'una crítica feminista, postcolonial i marginal —des de bell hooks a Homi Bhabha, passant per Gloria Anzaldúa, Gayatri Spivak o Edward Said, entre d'altres; tal

⁹¹ Malgrat Saldanha no ho reculli, Soja sosté i practica un argument semblant sobre el binomi centre-perifèria a *Thirdspace*. Ho fa a partir d'una lectura positiva de *La producción del espacio* d'Henri Lefebvre. Més endavant es reprendrà aquesta qüestió.

com es veurà—, i amb tot, la seva geohistòria de l'alteritat, formulada a partir d'una anàlisi comparada entre les ciutats de París i Los Angeles, no satisfà Saldhana.

As is often noted, postmodernism betrays a privileged Western sense of having arrived in a new phase of societal evolution. What is interesting about the Bastille in Paris and LA hotels that cannot also be found in Calcutta, Buenos Aires, or Shanghai? Though Soja is to be commended for building on critics of colonialism and racism such as Homi Bhabha and bell hooks, he discusses modernity and postmodernity as if they were only white Euro-American products. This sadly obfuscates the keen sense of geography he professes to develop (Saldanha, 2008: 2091).

El problema de fons s'expressa com a sinècdoque. Si l'anàlisi dels espais *altres* serveix a cadascun dels autors per formular preguntes que afecten la totalitat d'una societat globalitzada, el fet de condensar el marc geogràfic per respondre i desplegar els arguments condueix a una simplificació, *pars pro toto*, de la diferència espacial. No és que la noció heterotòpica sigui ineficaç a l'hora de captar i situar espacialment la pràctica i el comportament del poder, sinó que seguint els arguments que la crítica postcolonial ha etzibat contra els intel·lectuals occidentals, la mirada foucaultiana veu restringides les seves possibilitats de representació a causa de la seva incapacitat d'afrontar la reinscripció topogràfica de l'imperialisme (Spivak, 2011: 59).

Amb tot, de quina manera cal emprar la noció d'heterotopia en l'era del món global per no caure en els biaixos assenyalats? Malgrat els debats plantejats per León i Urabayan, d'una banda, i la crítica postcolonial de Saldanha, de l'altra, els seus fils argumentals no dilapiden ni condemnen la validesa dels espais *altres*, sinó una determinada utilització i interpretació dels mateixos. L'heterotopia no s'ha d'entendre com una noció exclusiva del relat de la transició cap a la modernitat occidental, sinó que es tracta d'un concepte útil per continuar interrogant la complexitat del món global des de paràmetres conceptuals i discursius, sempre i quan es compregui la idiosincràsia epistèmica i ontològica en la que s'insereixen els nous espais heterotòpics. L'experiència d'un món hiperconnectat per lògiques tecnocapitalistes, pels processos de desindustrialització i descolonització o inclús per l'amenaça d'un col·lapse ecològic, determina les bases d'un nou marc espacial que travessa el conjunt de la societat. Per això, convé saber des d'on es plantegen les preguntes i les lectures que incorporen l'heterotopologia com a eina d'anàlisi sense perdre de vista el nou marc epistèmic.

Com són llegits aquests espais foucaultians en els que el poder es fa visible amb unes noves estratègies de control i ordenament? Quin paper ocupa l'alteritat com a pràctica de resistència en aquest nou escenari globalitzat? I més enllà del que s'ha vist fins ara: quines formes sorgeixen en la representació d'uns espais inserits en el marc de l'era global? És a dir, quins recursos, metàfores, llenguatges o formes de narrar s'activen i es posen al servei de l'espacialització discursiva quan s'evoca la nova idea heterotòpica?

Les pàgines que segueixen, continuen la revisió d'algunes de les lectures, transferències i reinscripcions que l'heterotopia ha anat incorporant o experimentant. En un primer moment, al·ludint alguns assajos teòrics que han integrat els espais *altres* en les seves cavil·lacions geogràfiques, polítiques o filosòfiques. Seguidament, posant l'accent en algunes de les formes narratives o de representació que per diversos motius s'entrellacen amb la noció heterotòpica. Es tracta d'un modest desplegament d'exemples provinents de diversos camps del saber, però connectats entre si per estratègies i propòsits compartits. En cada cas, la noció clàssica d'heterotopia ha estat reinserida, ressituada o pensada de sota-rel per tal de fer-se càrrec del bastiment geohistòric de les darreres dècades. És a partir d'aquest conjunt de mirades creuades, crítiques i heterogènies que és possible pensar en l'actiu conceptual i discursiu que la noció d'heterotopia propicia a la possibilitat d'una història espacialitzada. En última instància, l'assortiment de matisos, referències i aproximacions que brollen d'aquests interrogants i d'aquestes maneres de fer, poden ser insuflades en el pensament historiogràfic com una glopada d'aire fresc capaç de garantir i afavorir la revisió de l'historicisme modern.

Heterotopies de l'alteritat i del món finit. Soja, Stavrides i Fornari

El fin del mundo, que la escatología moderna vinculaba a la obra del tiempo, se manifiesta hoy en la forma de un acontecimiento espacial. Nuestro presente es el presente del mundo finito. Un mundo único, espacialmente saturado: en el que nada va a pasar, incluso en los rincones más alejados y secretos del planeta, sin que todo el mundo se vea involucrado (Marramao, 2014: 18).

Sense oblidar ni desmerèixer les crítiques esgrimides per Saldanha, un dels plantejaments heterotòpics més reeixits des d'un punt de vista conceptual i de l'estratègia discursiva seguida es troba en el ja mencionat estudi sobre el *Civic Center* de Los Angeles, que Edward Soja va plantejar a *Thirdspace*. L'heterotopologia reivindicada pel geògraf postmodern es postula com una eina reveladora a l'hora de repensar epistemològicament l'espacialització del poder i les relacions d'interdependència que defineixen una societat. «They are not just “other spaces” to be added on to the geographical imagination», reconeixia l'autor, «they are also “other than” the established ways of thinking spatially. They are meant to detonate, to deconstruct, not to be comfortably poured back into old containers» (Soja, 1996: 163). Però Soja, de fet, va un pas més enllà: combina la noció d'heterotopia amb les tesis de *La producción del espacio* (1974) d'Henri Lefebvre, i se serveix de les trialèctiques foucaultiana —espai, saber i poder— i lefebvriana —espai percebut (real), espai concebut (imaginari) i espai viscut (social)— per tal d'elaborar una espècie d'heterotopologia del *tercer espai* capaç de superar la lògica d'oposició binària —d'arrel lineal i dialèctica hegeliana— que lliga i encasella l'experiència espacial a la clàssica dicotomia del centre i la perifèria.⁹² En aquest sentit, Soja fa seves les paraules de Lefebvre:

Así pues, no hay un espacio global (espacio concebido) de un lado y de otro un espacio fragmentado (espacio vivido), como si aquí hubiera un cristal intacto y allá un cristal o un espejo roto. El espacio «es» a la vez total y quebrado, global y fracturado. Del mismo modo que es a la vez concebido, percibido y vivido.

La contradicción «centro-periferia» deriva de la contradicción entre la globalidad y lo parcelario, especificando el movimiento inherente de esta última. Toda globalidad implica el establecimiento de una centralidad. La concentración de «todo» lo que hay en el espacio subordina todos los elementos y todos los momentos del espacio al poder que detenta el centro (Lefebvre, 2013: 388).

Amb la incorporació d'un tercer element *altre* en l'anàlisi de l'experiència espacial, s'allibera tota una nova combinatòria d'ordres que casa millor amb la

⁹² Soja utilitza el terme trialèctica basant-se en la tríada conceptual que Lefebvre atorga a les dimensions de la *pràctica espacial* —un primer espai de caràcter físic, material, en el que s'experimenten les relacions de producció i reproducció socials—, de la *representació de l'espai* —un segon espai de caràcter mental, el qual s'imagina, es planifica i s'ordena segons els criteris, els signes i els codis dels qui tenen la capacitat d'exercir poder territorial— i de l'*espai de representació* —un tercer espai de caràcter social, viscut, carregat d'imatges i símbols, i on s'hi concentra l'acció dels habitants— (Lefebvre, 2013: 92; 97-98; Soja, 1996: 66-68).

multiplicitat de les formes espacials. Per sobre de tot, el geògraf estatunidenc reivindica la necessitat d'explorar geohistòricament l'espai viscut, tradicionalment menystingut, i és a partir d'aquesta idea que elabora la seva pròpia definició del *tercer espai* —concepte que al seu torn recicla d'Homi Bhabha: «I define Thirdspace as an-Other way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness that is appropriate to the new scope and significance being brought about in the rebalanced trialectics of spatiality-historicity-sociality» (Soja, 1996: 10).

Mentre la primera part de *Thirdspace* serveix per assentar sòlidament un marc de treball teòric, a la segona part de l'assaig Soja duu a terme el propòsit d'explorar maneres de mirar, pensar, interpretar i relacionar-se amb el fet geogràfic. Ho fa, tal com versa el subtítol de l'obra —*Journeys to Los Angeles and Other-Real-and-Imagined Places*—, a través d'una sèrie de viatges en els que s'examina la geohistòria del tercer espai de Los Angeles, de la composició polièdrica i fragmentada del centre de la urbs, dels seus edificis, dels barris xicans, etc. Però en aquest tomb per aprofundir en l'experiència de la ciutat, no només afloren les referències teòriques prèviament treballades, sinó que també s'hi despleguen tota una sèrie de recursos narratius d'inspiració lefebvriana —i alephiana— que fan, de la reconstrucció espacial i històrica de la ciutat, un palimpsest replet de juxtaposicions, remembrances, excursos artístics, al·lusions a llocs de la memòria històrica o anàlisis comparatives amb d'altres ciutats. En aquest sentit, es pot afirmar que Soja fa un esforç per treballar l'espacialització del discurs i la superació del relat historicista d'un temps lineal i homogeni que impregnaria el conjunt de la teoria social. Cal llegir *Thirdspace*, doncs, d'una manera semblant a com Soja llegia *La producción del espacio* de Lefebvre: «as a musical composition, with multiplicity of instruments and voices playing together at the same time» (Soja, 1996: 9). També Soja, sens dubte, espacialitza el seu text i assaja nous ritmes discursius que trenquen la seqüencialitat del pensament dialèctic.

Amb tot, malgrat que el projecte de Soja té el potencial teòric per estripar les costures de l'opressió i la desigualtat que radica en les lluites i conflictes de classe, gènere o raça, és cert, tal com observava Saldanha, que els emplaçaments estudiats es mantenen dins d'un perímetre netament occidental. Tot i així, de les seves aportacions també se'n deriven algunes aproximacions a l'alteritat de Los Angeles —a través del retrat de El

Pueblo o de la crítica que fa Dolores Hayden sobre Bidy Mason—, així com l’afany d’aglutinar, connectar i sintetitzar tot un corpus conceptual que es nodreix de la idea de marge i diferència de bell hooks, de les geografies imaginades d’Edward Said, del tercer espai i l’hibridisme d’Homi Bhabha, de l’*in between* de Glòria Anzaldúa, etc. Soja obre, així, un camí d’exploració que reflexiona activament a favor d’enxarxar el coneixement interdisciplinari sobre el pensament espacial.

El potencial dialògic que ofereix el binomi Foucault-Lefebvre en relació a l’estudi de l’espai heterotòpic ha estat també reprès, més recentment, per l’arquitecte grec Stavros Stavrides al seu llibre *Hacia la ciudad de umbrales* (2016). Des d’un discurs conjugat per les ciències polítiques, l’urbanisme i l’activisme, i sota el propòsit de repensar les relacions de poder i d’emancipació social que s’han anat teixint al llarg de les darreres dècades, Stavrides reclama el dret a formes diverses d’ordenar i habitar la ciutat. És per això que s’interessa per les heterotopies i, especialment, per la seva disposició sistemàtica a dislocar els sistemes classificatoris orquestrats des del poder. Es fixa, doncs, en l’element disruptiu dels espais *altres*, però comprenent que la mutació de les pràctiques d’ordenament comporta, simultàniament i per força, una consegüent transformació de les pràctiques de resistència, la qual neix com una resposta d’oposició envers el poder (Stavrides, 2016: 174). En aquest sentit, analitza algunes experiències heterotòpiques recents, on determinades lluites, protestes o reivindicacions col·lectives han donat a conèixer formes comunitàries d’apropiació de l’espai urbà.

És el cas de les heterotopies zapatistes organitzades arran de l’aixecament de Chiapas (1994) o de la *Marcha de la Dignidad Indígena* —també coneguda com a *Marcha del Color de la Tierra*— sobre la Ciutat de Mèxic (2001), les quals van anar conformant diversos espais d’acció i alliberació amb la finalitat de vindicar els drets de les comunitats indígenes (Stavrides, 2016: 204). Però també és el cas d’aquelles mobilitzacions que han irromput en l’espai urbà des de començaments de segle, i que poden ser llegides com a expressions de pertorbació de l’ordre i confrontació envers les estratègies de dominació neoliberal: des de la revolta juvenil que va esclatar a Exarkhia, Grècia, amb l’assassinat a mans de la policia del jove Alexandros Grigorópulos (2008), als aixecaments de l’anomenada Primavera Àrab (2010-2012), passant pel moviment d’indignats que va ocupar diverses places europees protestant contra les polítiques

d'austeritat (2011), entre d'altres (Stavrídes, 2016: 234). De fet, les dues primeres dècades del segle XXI acumulen situacions que poden ser llegides en la línia del que Stavrides apunta: mostres de descontentament social, demandes de transformació o conflictes urbans que s'han anat replicant en diversos punts del planeta, sovint amb la marca efímera i l'espontaneïtat d'unes xarxes socials i uns dispositius de comunicació conjurats contra el control o la vigilància biomètrica de la població —les protestes de Hong Kong (2019-2021) en són un clar exemple. En la majoria dels casos, totes aquestes congregacions han generat noves oportunitats de socialització i autogestió per part d'una alteritat conformada per identitats múltiples, marginades, excloses o alienades, les quals han intentat construir projectes emancipadors en espais reals i tangibles, desmarcant-se d'una projecció lineal i utòpica.

La proposta de Stavrides no es proclama com una oda naïf a la diversitat i a la llibertat de moviment que difuminaria o desdibuixaria els conflictes socials i culturals, sinó que busca mostrar els trets subversius i emancipadors que s'amaguen en aquests espais, desmarcant-se d'una alienació política o d'una concessió neoliberal —tal com advertien León i Urabayan amb l'exemple de l'arquitectura— capaç de desarticular tota capacitat efectiva de resistència.

En cierto sentido la heterotopía es un umbral dilatado, a la vez temporal y espacialmente; un espacio de transición donde ocurre, con todas sus contradicciones, el nacimiento de nuevas experiencias sociales. [...] Las heterotopías zapatistas nacieron en pueblos y ciudades durante la gran marcha. En la Ciudad de México la gente construyó, aunque de manera provisional, su propia heterotopía de la solidaridad. Toda acción de rebeldía, grande o pequeña, construye hoy, aunque sea por poco tiempo, su propia heterotopía de la dignidad en un mundo de terror (Stavrídes, 2016: 204–205).

Les heterotopies del món global que evoca Stavrides no poden sinó ser pensades com a pràctiques de resistència adaptades al marc de la globalitat. Com a tals, alteren i vulnereu els sistemes classificatoris que el poder regula i legitima, tot deixant al descobert noves condicions d'ordenació possibles que es teixeixen en el si d'uns espais en moviment i en transformació. No considera els espais foucaultians com a espais d'alteritat, sinó com a espais en transició *cap a* l'alteritat, en els quals hi floreixen tot tipus de relacions socials i identitàries que assagen, teatralitzen o exploren noves subjectivitats contrahegemòniques, híbrides o, senzillament, en construcció. Això explica

el fet que Stavrides recorri a les figures del llinar fronterer o del passatge benjaminià a l'hora d'explicar el sorgiment de l'heterotopia.

En los soportales parisinos del siglo XIX, la heterogénesis permitía el surgimiento de identidades colectivas e individuales evasoras de las codificaciones normalizadoras: la presencia del *flâneur*, el bohemio, el intelectual, el dandi o la prostituta convertía los soportales en heterotopías de Modernidad. Emergen también las condiciones modernas para la heterotopía en la experiencia colectiva de una fábrica ocupada en la Argentina de hoy [...]. Es posible que los jóvenes *skateboarders* también creen su propia heterotopía cuando patinan por las escaleras de un banco o de un monumento en medio de una plaza. Quienes protestan interrumpiendo el tráfico de una calle experimentan también en ese mismo momento la heterogénesis que implica establecer una relación con la ciudad con carácter extraordinario, lo mismo que en el caso de los piqueteros argentinos, los sin techo en Brasil, los estudiantes de Mayo del 68, las revueltas de los barrios marginales europeos o de los guetos en Estados Unidos (Stavrides, 2016: 175–178).

La imatgeria de nocions espacials que l'arquitecte grec convoca, proporciona un llenguatge i unes eines de lectura molt útils de cara a una anàlisi general dels espais. Si les heterotopies de Stavrides enriqueixen l'estudi de les relacions socials pròpies dels contextos urbans és, precisament, perquè són definides com a indrets intermitents, intersticials, liminars, transitoris...els quals es configuren de manera reactiva a determinades pràctiques de control. És per això que, en el desplegament de la seva proposta, Stavrides dibuixa els territoris comuns i compartits que es donen entre les categories agermanades de la frontera, l'heterotopia o el passatge.

Evocades a l'uníson, aquestes tres nocions fan palesa una sintonia que, en certa manera, ja havia estat anunciada amb anterioritat per Anzaldúa —i a la qual caldrà retornar ben aviat. Però amb el que s'ha vist fins ara, no és possible pensar la frontera també com a heterotopia? És a dir, no resulta factible atansar, superposar o entrecreuar mirades entre totes dues nocions per tal d'adaptar l'esquema de l'heterotopologia a l'espai de la frontera, i veure fins a on s'estiren les relacions traçades o les sinonímies?

D'entrada, sembla clar que les fronteres —reals, simbòliques o imaginades— acostumen a trobar-se presents en totes les societats, tot i no compartir forma, funció o propòsit. Poden, a més, ser classificades com a *fronteres de crisi*, si es pensa, per exemple, en la vigilància dels murs que mantenien els soldats destinats de Buzzati o Coetzee, així com les patrulles frontereres o la policia militaritzada que protegeixen els murs actuals.

O també, com a *fronteres de desviació*, quan esdevenen espais habitables des de la marginalitat, en la línia del que Anzaldúa o Serés retrataven.

Tal com versa el segon principi de l'heterotopologia, les fronteres poden aparèixer, desaparèixer o reaparèixer en diverses circumstàncies històriques, adoptant formes i funcions diferenciades en cada context. I cal comprendre, a més, que diverses tipologies de frontera poden conviure simultàniament dins d'una mateixa societat, atenent les seves condicions materials, simbòliques o psicològiques.

Aquesta diversitat es veu acusada, segons un tercer principi, per la juxtaposició d'incompatibilitats que els espais fronterers acumulen. Les fronteres estan compostes per un teixit de relacions, imbricacions i desconexions que actuen com un mirall de la societat que les configura. La seva mutabilitat dona lloc a un palimpsest en el que s'hi poden llegir les marques i les empremtes dels canvis i les transformacions experimentats. La frontera pot esdevenir per aquest motiu un espai de decodificació geohistòrica complex.

Els emplaçaments fronterers també es comporten com a heterocronies, és a dir, que són capaces d'assenyalar ruptures i discontinuïtats temporals respecte altres referències temporals. Potser no en la variant festiva o passatgera descrita per Foucault, ni tampoc en el sentit arxivístic o acumulatiu —a no ser que una frontera es museïtzi—, però sí que es troba lligada de manera natural al passatge, a la transformació i a la regeneració social de determinats individus o col·lectius, en la línia del que predisposa el primer principi. A més, les fronteres també tenen la particularitat, ja no només de contenir una discontinuïtat temporal pròpia, sinó de ser elles mateixes la línia divisòria de dues (o més) percepcions temporals que s'estenen a banda i banda del seu solc; sigui en termes de demarcació política, de divisió social, econòmica, cultural...o de límit mental entre dos subjectes.

El cinquè principi discorre sobre el sistema d'obertura i tancament de les fronteres. Ja siguin verticals o invisibles, sòlides o imaginades, permeables o intermitents...els espais de frontera tendeixen a teatralitzar de manera més o menys ostensible la doble qualitat ontològica d'unir i separar, de definir l'endins i l'afora, de ser partió i frontissa al mateix temps. L'accés i la sortida a aquests espais obeeix a consignes i lògiques

d'ordenament polítiques, geoestratègiques, mercantils i culturals. Són espais semipermeables, porosos, osmòtics, capaços de classificar, distingir o segregar a aquelles persones que poden travessar-les lliurament, d'aquelles que es veuen forçades a franquejar-les de manera clandestina, arriscant-hi la vida si s'escau. Tal com preveu aquest principi heterotopològic, creuar aquest espai sovint va acompanyat de gestos, accions, protocols o rituals que, de manera més o menys accentuada, marquen el ritme del moviment i recorden en tot moment que s'està traspasant el llinar.

Finalment, enteses com a heterotopies, les fronteres també actuen com a contraespais que, des de la seva posició, impugnen la resta d'espais. És el cas d'aquelles fronteres que assumeixen un paper il·lusori, com a continuació, rèplica o paròdia d'una realitat que també ho és. Com la il·lusió que generen les demarcacions de la Unió Europea, sota el lema *Units en la diversitat*, davant les fractures internes o davant l'estèril política d'acollida. O bé, d'aquelles fronteres que, tot i no ser espais idíl·lics, el seu disseny i la seva creació són la promesa capciosa d'unes garanties compensatòries de benestar i d'ordenament que tanmateix acaben mostrant les màcules, les impureses i els vicis del poder i la societat que les sosté. És el cas de la majoria de les fronteres verticals que, seguint les argumentacions de Wendy Brown, la globalització ha vist incrementades.

És fàcil que en la lectura de cadascun d'aquests principis, interpretats a mode d'emplaçaments fronterers, ressonin les múltiples imatges liminars i intersticials que l'era global concedeix a les heterotopies. Però lluny de difuminar les costures definitòries de cadascun dels conceptes, l'exercici en qüestió permet sumar perspectives d'anàlisi i oferir una lectura més àmplia i sòlida sobre l'espai. Això, almenys, és el que sembla suggerir l'assaig de Stavrides. Un suggeriment o una relació que també és possible identificar en altres interpretacions actuals sobre l'heterotopia. És el cas de l'estudi sobre la platja global que plantegen Ursula Kluwick i Virginia Richter a «Of Tourists and Refugees». Tot i retratar l'emplaçament des d'una definició heterotòpica s'hi entreveuen un conjunt d'elements físics i simbòlics presents també en la noció de frontera: moviment, fluïdesa, transició, permeabilitat, prohibició, deambulació, diferència, etc. Tal com succeeix amb la resta d'emplaçaments de la modernitat tardana, la platja global, contradient la segmentació de l'espai modern, encarna la idea d'un territori difús, tupit, replet de traces heterotòpiques, frontereres i fluctuants que s'entrecreuen i es juxtaposen insistentment.

This flux is a crucial characteristic to be added to our conception of the beach as heterotopia. Just as littoral terrain itself is marked by fluctuation and instability, the social space of the beach is constantly contested by various agents who visit, work on and profit from the beach: local inhabitants, tourists, developers, the tourist industry, homeless people who stay overnight, hawkers selling souvenirs to the vacationers, refugees who illegally come ashore, border patrols and the police. Some of these groups share interests with others, but often, interests irreconcilably clash. The beach can function as a hieratic space of play for vacationers or as a hieratic space of sanctuary for refugees after a dangerous crossing, but hardly both at the same time (Kluwick, Richter, 2020: 116–130).

En aquest exercici coral que suposa la resignificació i transvaloració positiva de l'heterotopia en l'era global, Emanuela Fornari és un altre dels noms a tenir en compte. En la recepció que l'autora fa del llegat foucaultia —principalment a *Heterotopías del mundo finito* (2014)—, s'hi trenen alguns dels arguments essencials del pensament espacial i postcolonial —Said, Appadurai, Bhabha, Guha o Spivak—, aconseguint aprofundir en el conferiment de tesis i en l'adaptació del concepte a la realitat pròpia d'un temps hipermodern i estratificat.⁹³ El fet que en aquesta ocasió el potencial transformador de la noció sigui decodificat des d'una crítica filosòfica i postcolonial situa l'enfocament de Fornari com un cas òptim pel que fa a la maduració i assumpció del doble biaix epistèmic i cultural anteriorment assenyalat. Però també anima a la reflexió sobre la construcció del relat historiogràfic.

Allò que l'autora considera de bell antuvi profitós i consubstancial de les heterotopies del món global no és tant el context específic en el que una multiplicitat de contra-espais típicament foucaultians quedarien fàcilment referenciats o localitzats, sinó més aviat una propietat dinàmica que inevitablement enllaçaria els espais *altres* als llimdars, les falles i les fronteres, és a dir, a aquelles línies o zones de pas que impliquen algun tipus de canvi, transició, moviment o desplaçament. La lectura traçada és, des d'aquesta perspectiva, molt pròxima a la de Soja i Stavrides, ja que en tots els casos les nocions d'heterotopia i de frontera —entesa també com a espai de pas o d'entremig (*in-between*)— semblen aliar-se per fer-se càrrec conjuntament de la representació de l'espai global.⁹⁴ Però a diferència d'aquests, Fornari no parla de localitzacions ni

⁹³ Fornari parla d'un temps hipermodern, en comptes de postmodern.

⁹⁴ Alhora, tal com s'ha evidenciat amb anterioritat, la terminologia referida a la *terceritat*, l'*entremig* o l'*hibridisme* remet també a Anzaldúa i a Bhabha.

d'emplaçaments concrets, sinó de tres figures heterotòpiques vinculades als principis moderns de mundialitat i territorialitat, que poden ser extrapolades a múltiples experiències del món global: l'exili, la transculturalitat i el postcolonialisme (Fornari, 2014: 10–12).

Aquesta mirada, sostinguda des dels fonaments dels estudis culturals, obliga a revisar i contrastar el llenç epistemològic sobre el que treballava Foucault amb un model de caire netament *geofilosòfic*.⁹⁵ Vet aquí algunes de les consideracions conceptuals que l'autora planteja.

Para sintetizar: si las heterotopías foucaultianas son *contextos*, lugares diferenciados aunque, en su peculiaridad, en última instancia funcionales al gobierno espacial de la sociedad, mis heterotopías son realidades de *movimiento* disfuncionales a los dispositivos de control. Por consiguiente, mi modo de entender la oposición a la utopía es diferente. [...] la antítesis de la heterotopía respecto a la utopía deriva obligadamente de la diferencia radical del paradigma espacial. Mientras utopía y distopía tienen en común la persistencia de una espacialidad proyectada como superficie *lisa* [...] la heterotopía nos remite, en cambio, a una espacialidad *estriada*, atravesada por un *devenir inmanente*: no en el sentido unilineal o dialéctico del Proceso, sino en el sentido de la dislocación y de la metamorfosis (Fornari, 2014: 10–11).

Tal com succeeix amb la representació de les fronteres globals, en les articulacions i els intersticis d'aquestes tres figures, la història s'hi sedimenta i s'hi estratifica de tal manera que només és possible desentrellar-la des de la impugnació de l'historicisme modern. Fornari comprèn, en aquest sentit, que per fer-se càrrec dels reptes i les transformacions de l'època actual és necessari reconèixer la caducitat de l'esquema teleològic i arraconar la dialèctica i la linealitat pròpies de la temporalitat progressiva. Però de retruc, també està assumint que la crisi que sotja el temps *present* fa inajornable la reconceptualització teòrica i discursiva d'un espai heterogeni i multiforme.⁹⁶ Amb les

⁹⁵ El terme *geofilosòfic* fa referència a un concepte que Fornari utilitza emfàticament per diferenciar el paradigma filosòfic-històric modern de l'actual; elevant-lo, de retruc, a la categoria de paradigma. Però és difícil no vincular el terme als filòsofs Deleuze i Guattari: «La filosofia es una geofilosofia, exactamente como la historia es una geohistoria desde la perspectiva de Braudel» (Deleuze, Guattari, 1997: 96). Cal veure, doncs, en aquesta elecció terminològica un precedent o una deferència a un pensament i un llenguatge filosòfics més sensibles amb la condició espacial que Deleuze i Guattari dibuixen a «Geofilosofia», *¿Qué és la filosofia?*, o a «Lo liso y lo estriado», *Mil mesetas*; tal com es dedueix de la successiva citació (Deleuze, Guattari, 1997: 86–114; 2004: 483–509).

⁹⁶ Un *present* que, parafrasejant a Paul Valéry (*Regards sur le monde actuel*), es troba ancorat en l'època del *món finit*: «un mundo en el cual los cambios radicales no son pensables sino dentro de los márgenes y

anomenades heterotopies del món finit, l'autora se suma, doncs, a una tradició espacial disposada a desxifrar el comportament actual de la dimensió geogràfica, tot reconeixent que tota experiència temporal té associada la seva pròpia semiòtica espacial (Marramao, 2009: 20).⁹⁷

La visió brindada per les figures de l'exili, la transculturalitat i el postcolonialisme, així com per tota una constel·lació topològica que les circumda i les matisa —desarrelament, estranyament, desterrament, abandó, refugi, hospitalitat...—, genera un impacte en la manera de llegir i narrar la realitat. És a dir, en el com atansar-se a i el com fer-se càrrec de la història o les històries que tenen cabuda en aquests espais. És en aquest sentit que la teoria historiogràfica es pot sentir interpel·lada per l'acció combinada d'una geofilosofia i d'una crítica postcolonial. No només per la possibilitat que ofereixen de cara a una revisió de les temporalitats i dels relats, en els que irromp amb força la idea de moviment o desplaçament; també pel fet d'haver sabut identificar i desemascarar les formes de territorialitat, apropiació, colonialisme o multiculturalisme, sostingudes pels pilars epistèmics de la il·lustració kantiana; així com per l'ajuda que proporcionen a l'hora de repensar o problematitzar el rerefons de les estratègies d'enunciació de la nació moderna (Fornari, 2014: 75–78; Bhabha, 2002).

Això no vol dir que al conjunt de la teoria historiogràfica se li hagin escapat les discussions brandades des de l'antropologia i els estudis culturals dirigides a posar en valor les veus de la subalternitat i la territorialitat. La història des de baix (*history from below* o *history workshop*), la història de la vida quotidiana (*Alltagsgeschichte*), la microhistòria (*microstoria*) o en les darreres dècades, també, la història global (*global history*) —acompanyades per la proliferació temàtica de nous camps d'estudi—, són l'evidència subratllada d'una voluntat d'exploració i diàleg en aquesta direcció. De fet, enriquida pels nous enfocaments, formes de fer i estils, la historiografia de mitjans del

las líneas de falla que, juntos, infringen, delimitan y dan sentido a las lógicas del Poder y a sus sistemas del Orden» (Fornari, 2014: 11–12).

⁹⁷ Són diversos els autors que projecten metàfores en aquest sentit, tal com recapitula Giacomo Marramao: Michel Foucault, amb la xarxa reticular que connecta punts dispersos en l'espai; Reinhart Koselleck, amb els *estrats temporals*; Frederic Jameson, amb l'*espacialització d'allò temporal*; o David Harvey, amb la *compressió del temps i l'espai*; entre d'altres. Fornari, per la seva banda, imagina un temps: «*ortogonal*, perpendicular respecto del flujo del tiempo lineal, acumulativo e infuturante [...] que comprende, de manera simultánea y coextensiva, todas las asincronías, las no-contemporaneidades, las disonancias del Presente» (Marramao, 2014: 15–21).

segle passat ençà, ha formalitzat propostes per garantir mirades contrahegemòniques encaminades a relluir les cares i les arestes inexplorades de la història.⁹⁸ Però en moltes d'aquestes propostes, el topall de la narrativa historicista de la nació moderna continua aflorant, inevitablement, com a recordatori i com a trencacaps.

Pot la historiografia, tot i conèixer les diferències teòriques i de representació que operen tant en l'historicisme modern com en els estudis de la subalternitat, continuar treballant amb les pràctiques discursives pròpies de la narrativa lineal de la nació? O cal buscar noves formes d'escriptura que, en l'era de la globalitat fragmentada, afavoreixin la visibilització d'històries i territoris alienats? Atenent aquestes qüestions, l'historiador cultural Peter Burke ha fet conjectures sobre la ineludible necessitat d'incorporar una nova escriptura que, inspirada en l'heteroglòsia i la multivocalitat pròpies de la novel·la, sigui capaç d'escoltar simultàniament la pluralitat de veus que configuren la història (Burke, 2000: 333). En aquest mateix sentit, l'historiador marxista Josep Fontana ha sondejat els arguments del també historiador —i fundador dels Estudis de la Subalternitat— Ranajit Guha, sobre el dilema que suposa repensar l'escriptura de la història.⁹⁹

Per integrar aquestes altres veus de la història caldria trencar la línia unitària de la versió dominant, complicant força l'argument. Perquè l'autoritat d'aquesta versió és inherent en la seva estructura narrativa. Una estructura formada en la historiografia posterior a la Il·lustració, com en la novel·la, per un cert ordre de coherència i linealitat. És aquest ordre el que dicta el que s'ha d'incloure a la història i el que es deixa fora [...] Mentre la univocitat del discurs estatista es basà en aquest ordre, un cert desordre —una desviació radical del model que ha dominat l'escriptura de la història en els tres-cents anys darrers— serà una exigència essencial de la revisió. La solució, però, no és pas fàcil. [...] Potser forçarà la narració a balucejar en la seva articulació en comptes de donar-la en un corrent seguit de paraules. Potser la linealitat del seu avenç es dissoldrà en llaços i nusos. Potser la cronologia mateixa, la vaca sagrada de la historiografia, serà sacrificada en l'altar d'un temps

⁹⁸ El gruix principal d'aportacions culturals de les que gaudeixen els estudis històrics van aterrar al llarg dels anys seixanta, com una conseqüència indefectible de l'auge de l'antropologia impulsada vivament pel Grup d'historiadors del Partit Comunista britànic, i com una resposta a l'academicisme socioeconòmic que emergia victoriós de la Segona Guerra Mundial (Fontana, 2000: 277–278). Els marxistes britànics —entre els quals cal destacar la història social i cultural d'E. P. Thompson, d'E. Hobsbawm o la contribució als estudis culturals de R. Williams— van incorporar camps d'anàlisi des dels quals es va tractar de donar més rellevància al paper històric de les classes dominades, amb la coneguda *història des de baix* (*history from below*). Aquesta nova perspectiva adoptada permetia narrar fets que s'apartaven temàticament del discurs oficial, però mantenien la forma narrativa de l'historicisme.

⁹⁹ Veure, en aquest sentit, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (Guha, 2002).

capritxós, que no s'avergonyeixi del seu caràcter cíclic. Tot el que un pot dir en aquest punt és que l'enderrocament de la narratologia burgesa serà la condició per aquesta nova historiografia, sensible als ressons de desesperació i determinació de les veus d'una subalternitat desafiant dedicada a escriure la seva pròpia història. [...]. L'abandonament de la narrativa inspirada en la novel·la burgesa, que és la dominant en bona part de la nostra historiografia (Fontana, 2000: 349–351).

El fet de com materialitzar el trencament d'aquesta coherència pròpia de la narrativa lineal és un desafiament que, malgrat tot, l'espacialització del relat històric — de la mà de la perspectiva postcolonial o els estudis literaris— es mostra disposada a encarar. Com s'ha vist, les actualitzacions de la noció foucaultiana que duen a terme Soja, Stavrides i Fornari des del relat teòric van en aquesta línia. Tots tres autors assagen, en cadascuna de les seves propostes, lectures que van a contrapel dels modes de representació propis de la historiografia més historicista. És gràcies a això que aconseguen salvar els esculls epistèmics i etnocèntrics que estaquen els relats a una imatge parcial i restringida de la història. I és també a través d'aquestes interpretacions que són capaços de posar fil a l'agulla sobre els problemes d'enunciació. Ara bé, en quin sentit s'han d'entendre les referències a l'heteroglòsia i la multivocalitat de la novel·la mencionades per Burke, Fontana o Guha? I quina relació mantenen amb l'heterotopia i amb la possibilitat d'un relat que atengui la simultaneïtat de l'espai? És possible parlar d'una narrativa heterotòpica o, si més no, de textures narratives que, inspirades en la noció foucaultiana, ofereixin eines de cara a una espacialització historiogràfica capaç de subvertir la tradició progressiva i etnocèntrica dels relats?

Paisatges, metàfores i narratives heterotòpiques. Ackerman, Delany, Borges, Anzaldúa i Devi



Figura 1. Fiona Ackerman, PPSCU01, 2010. Oli sobre llenç, 24" x 60"¹⁰⁰

Així com en el cas de la frontera és relativament fàcil reunir un corpus de textos que cavil·li sobre la noció o la utilitzi com a metàfora, en el cas de l'heterotopia, les al·lusions són menys evidents. Pot ser útil o esclaridor, en aquest sentit, engegar la cerca des dels territoris de la creació artística. De les arts plàstiques al cinema o la fotografia, el món de l'art ha fet algunes incursions en l'univers de l'heterotopologia. No és estrany que sigui així, ja que moltes de les metàfores espacials o de les expressions visuals que farceixen el discurs foucaultià també formen part del dia a dia del llenguatge artístic: l'ordenació i distribució de les representacions, les tècniques de composició, la superposició dels plans, la juxtaposició de les figures, la fragmentació de les formes, la multiplicitat de les capes i de les textures, la conjugació dels claroscurs, la simultaneïtat dels traços i de les trames o, simplement, l'heterogeneïtat d'elements que s'acumulen, s'alliberen, es compensen...

¹⁰⁰ Les figures de la 1 a la 5 han estat extretes del web de Fiona Ackerman: <http://www.fionaackerman.com>.



Figura 2. Fiona Ackerman, *Heterotopia*, 2012. Oli sobre llenç, 99" x 99"

En aquest sentit, la pintora Fiona Ackerman és un bon exemple de la relació sostinguda entre art i heterotopia. Part de la seva obra, de fet, pot ser llegida des d'aquesta vocació dialògica. Les sèries dedicades a l'estudi d'art, concebut com a emplaçament heterotòpic —*Heterotopia. A Paper Trail to Foucault* (2012), *Expeditions Through the Mirror* (2012) i *It's Not You, It's Me* (2014)—, són una indagació sobre les possibilitats conceptuals i narratives que ofereix la noció foucaultiana a l'hora d'abordar el procés creatiu. Pintures com *Heterotopia* (Figura 2), *A Vocation by the Sea* (Figura 3) o *Frash Taint* (Figura 4), presenten una amalgama d'elements cognoscibles que remetent a

l'experiència directa de l'entorn físic de l'estudi per construir narracions: pots de pintura, papers en blanc, esbossos, dibuixos, fragments d'obres antigues... Tot un seguit d'objectes propis d'aquest espai-taller que són simultàniament convocats i juxtaposats a través d'una combinació de traços realistes, de formes distorsionades i d'ordenacions improbables.



Figura 3. Fiona Ackerman, *A Vocation by the Sea*, 2011. Oli sobre llenç, 67,5" x 90"

Ackerman dona forma, d'aquesta manera, a un conjunt d'obres que connecten amb elles mateixes —com passa entre *PPSCU01* (Figura 1) i *Heterotopia* (Figura 2)— i amb la marginalitat de l'estudi físic. El resultat és un espai fàcilment localitzable i reconeixible, però replet d'incompatibilitats, les quals s'evidencien en conjugar allò real i il·lusori sobre l'espai retallat del llenç en blanc —arquetip de la utopia artística. Segons Ackerman, l'estudi d'art, falsament representat, esdevé una heterotopia d'il·lusió que

acaba impugnant la resta d'elements reals, ja que el context sobre el qual té lloc la seva representació altera la funció original d'allò recognoscible; obtenint, en última instància, una nova lectura d'allò representat. «After all, it is with the mind that we see rather than with the eye. Is a pipe ever a pipe?» (Ackerman, 2012).

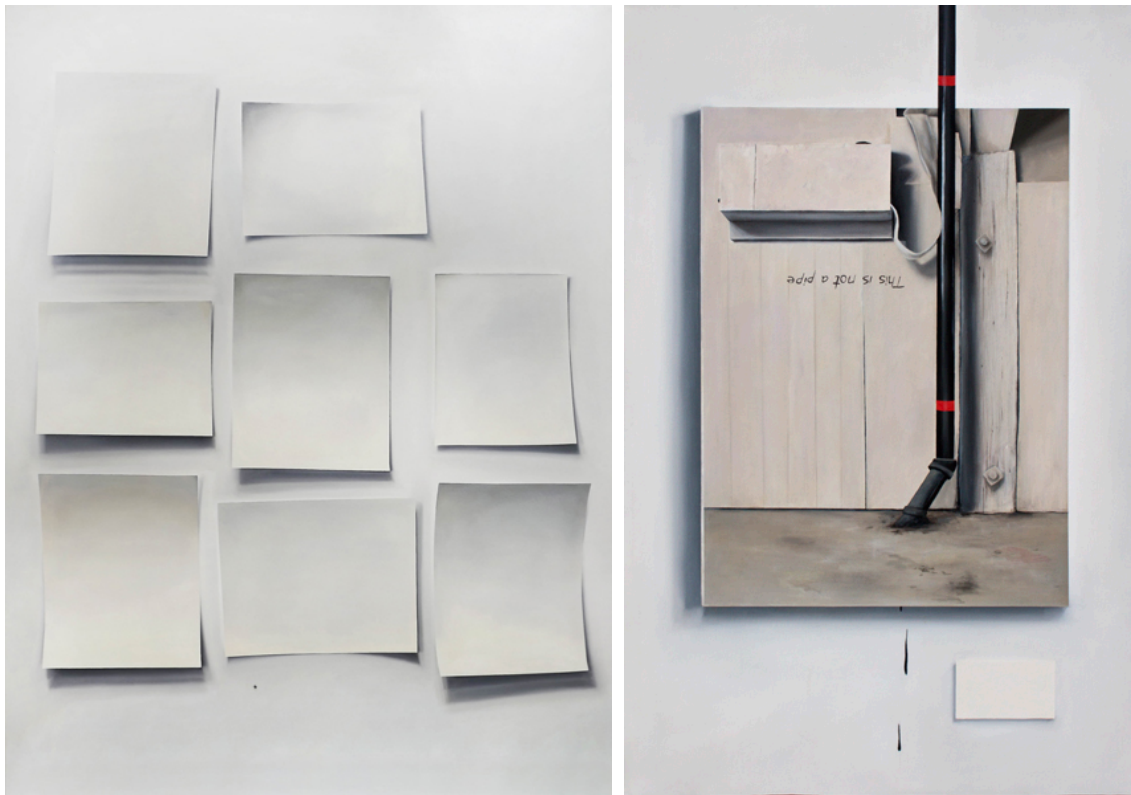


Figura 4. Fiona Ackerman, *Frash Taint*, 2012. Oli sobre llenç, 90" x 67"

Figura 5. Fiona Ackerman, *Betraying the Adamic Act*, 2012. Oli sobre llenç, 55" x 35,5"

A la sèrie *Glasslands* (2016), en canvi, Ackerman aprofundeix en la coneguda heterotopia del jardí. Ho fa a partir d'unes composicions protagonitzades per formes vegetals, colors i textures assilvestrades i reflexos vidriosos que intensifiquen la versió més exuberant d'aquest emplaçament. El jardí esdevé la metàfora d'un sistema perfectament organitzat que situa i destria els elements a representar dins els límits físics concedits per la tela del quadre. Les pintures d'Ackerman esdevenen l'indret en el que es donen cita allò natural i allò artificial, allò salvatge i allò domesticable; són espais

d'entremig —«Am I in a glass house or outside?»— (Johnson, 2016b). Sota aquestes premisses, *Glasslands* (Figures 6 i 7) interroga les possibilitats d'ordenació d'aquests emplaçaments, denunciant la suposada coherència a través de la representació de múltiples jardins juxtaposats. El fet de plantejar com a natural el que no ho és, fa que es normalitzi l'efecte d'exclusió i artificialitat inherents a la pràctica de la jardineria i de la pintura. Per extensió, els paral·lelismes oberts per l'artista li permeten pensar i revisar les experiències de control, domini i organització social del món:

[T]he garden as a concept organizes our experience of the natural and social worlds alike: the garden as structural blueprint, an organizational system of exclusion whereby dominance is secured and naturalized. [...] Civilization invents gardens by engineering race, culture, gender and economics, to name a few. In these systems, any idea, belief or person who challenges the defined perspective is excluded – or weeded out. The result is a dominant system, presented as a natural order. Our metaphorical gardens are numerous and overlapping. They are artificial, heterotopic organisms which reflect a natural structure, and in doing so, pervert it. (Ackerman, 2016)



Figures 6 i 7. Fiona Ackerman, *Glasslands I / Glasslands II*, 2016. Oli i acrílic sobre llenç, 66" x 66"

Des d'un punt de vista discursiu, els paisatges heterotòpics d'Ackerman es configuren plàsticament a través d'una narrativa visual que permet representar i percebre de manera conjunta els diversos elements i ordres en joc. Per naturalesa, aquesta forma

d'enunciació difereix de l'estructura seqüencial a la que el llenguatge discursiu es veu abocat, però la flexibilitat o la capacitat de fluctuar i d'escenificar la superposició són, sens dubte, qualitats narratives que poden servir d'inspiració a una representació de la realitat interessada en la simultaneïtat, la juxtaposició i l'heteroglòsia.

Traslladar aquesta lectura i aquestes propietats al camp literari no és una qüestió trivial. Una de les escasses referències explícites a l'heterotopia prové d'una novel·la de ciència ficció titulada *Triton* —o *Trouble on Triton*— (1976), de l'escriptor estatunidenc Samuel R. Delany, la qual en la seva versió original porta com a subtítol *An Ambiguous Heterotopia* (1976). La incorporació del terme foucaultià no és gratuïta, sinó que respon a la voluntat d'entaular un diàleg amb una altra obra del mateix gènere publicada dos anys enrere: *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia* (1974), d'Ursula K. Le Guin (Delany, 1990). Coneixedor de la contraposició conceptual que Foucault va exhibir a *Las palabras y las cosas* —citada en un dels apèndixs finals de l'obra (Delany, 1991: 608–609)—, Delany fa una proposta literària que defuig manifestament del dualisme utopia-distòpia en el que sovint són encasellades totes aquelles novel·les que treballen amb l'especulació d'universos il·lusoris en els que, o bé es dibuixa una estructura política, econòmica i social que atén un ideal de societat òptim, o bé s'exposa l'individu o la societat al malson d'un control tecnocràtic o d'una catàstrofe (Chan, 2001: 186). El cas de *Triton* és diferent. La novel·la transcorre en un univers fictici d'abast interplanetari en el que les interaccions socials es desenvolupen amb un elevat sentit de llibertat i tolerància, però en cap cas es tracta d'una societat desproveïda de problemes. Al llarg de l'obra, l'autor juga a dotar de fluïdesa un sistema social i normatiu que destaca per la seva rigidesa, tot dibuixant una societat complexa, multiforme i transhumanista, en la que l'orientació sexual i els canvis de sexe o de color de pell —parafraçant l'origen mèdic del mot heterotopia— són opcions perfectament plausibles. Es tracta d'un espai on la diferència envers l'*altre* és acceptada (Chan, 2001: 192–194).

L'heterotopia de Delany beu de l'accepció epistèmica i discursiva de *Las palabras y las cosas* i no pas a la definició espacial concretada a «Des espaces autres». S'identifica més amb les tensions del mirall foucaultià que amb un emplaçament concret (Chan, 2001: 204). Ara bé, si el cas de *Triton* resulta destacable és perquè al suggerir una contraposició entre narrativa utòpica i heterotòpica permet preguntar-se en quin sentit pot arribar a ser

considerada heterotòpica la trama d'un relat. És a dir, permet vincular escriptura i heterotopia.

[U]topian narratives extend the dreams of our epistemologies, while heterotopian narratives call those epistemologies into question. Utopia tries to imagine a possibility we might entertain as an ideal toward which to aspire; heterotopia hits us over the head with the shock of what we imagine as social difference (and regardless of how real it is) [...] A utopian narrative imagines an ideal so that we might know what we should strive for in recognizable terms. Utopia is a sequential extension of present conditions. On the other hand, heterotopian narrative imagines in a different direction than the ideal, toward a perhaps imaginary Otherness bounded by perceived difference. Rather than extension, heterotopia is disruption informed by social difference. If in a certain sense utopia is about the erasure of social difference (the classless society, political equality, a separatist utopia of only women)—or even of its “neutralization”—then heterotopia is the maintenance of social difference, a “resignation” to its inevitability (Chan, 2001: 182; 205).

Des d'aquest punt de vista, la narrativa heterotòpica de Delany sacseja els fonaments lògics que sostenen una determinada ordenació i classificació de les categories socials i sexuals. Triton encarna el dubte i la sospita, permetent posar al punt de mira una relació taxonòmica de l'univers d'una manera semblant a l'exercici estètic d'impugnació que Borges duu a terme en tants dels seus contes. És el cas d'«El idioma analítico de John Wilkins» o de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En aquest darrer conte, l'autor parla d'una enciclopèdia apòcrifa que recull informació sobre Tlön, un planeta imaginat en el que hi impera una concepció i una lògica del cosmos tan allunyada de la del món real que desconcerta. I tanmateix, la seva coherència interna obliga a la veu narrativa a posar en dubte els fonaments d'allò conegut.

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas — traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (Borges, 2013: 107).

No hi ha dubte que, si hi ha un autor cabdal del que aquí es podria denominar com a narrativa heterotòpica, aquest és Borges. Naturalment, no es pot tractar d'un intèrpret de la noció, però sí d'una veu fundacional i alhora aliena al propi concepte. Cal recordar la influència que l'enciclopèdia xinesa va exercir sobre les bases intel·lectuals de la noció foucaultiana? L'escriptor argentí esdevé, a tots els efectes, un punt de partida sobre el

qüestionament epistèmic de l'ordre discursiu. Però des del punt de vista de l'espacialització del relat, l'obra de Borges també conté exemples infatigables on l'espai, el discurs i la reflexió filosòfica es posen genuïnament en relació a través d'una sèrie de recursos i temes que permeten a l'escriptor argentí aprofundir en la percepció, comprensió, ordenació i classificació de la realitat: mapes, atlas, mons imaginats, laberints, miralls, somnis, biblioteques i bibliografies de ficció... Els seus contes no només conviden a la fabulació d'espais il·lusoris que juguen amb la inversió d'ordres improbables, sinó que esdevenen motor i precedent de creativitat conceptual. La imaginació entesa com a premissa indispensable per activar la capacitat de pensar, especular i articular formes a favor d'una narració de l'espai. És en aquest sentit que el geògraf Horacio Capel el reivindica des de l'academicisme com un gran impulsor de metàfores espacials que es troben farcides de múltiples capes de lectura (Capel, 2001: 14 i 16). El seu estil concís i depurat el converteixen, a més, en tot un estímul a l'hora d'ajudar a (re)pensar el món geopoèticament.

En aquest sentit, «El Aleph» (1949) és un dels contes que millor permet reflexionar sobre alguns aspectes crucials per a una narrativa sensible a les demandes de l'era global, de la geografia i també de la historiografia. Val la pena referenciar-lo per poder copsar els detalls del seu potencial. Un Aleph, segons s'explica al conte, és un punt de l'espai en el que s'hi reflecteixen la resta dels espais (Borges, 2013: 338). Aquest fenomen topològic amb traces d'heterotopia pren la forma física d'un bagul d'infància, a l'interior del qual s'hi reflecteixen nítidament totes les imatges de l'esfera terrestre des de tots els angles possibles.

Entonces vi el Aleph. [...] empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (Borges, 2013: 340).

Obertament fabuladora i enjogassada, la metàfora de l'Aleph proporciona algunes aportacions teorico-discursives que reverberen en l'escriptura de la història, en tant que el

seu objecte d'estudi és la realitat alephiana —infinita i simultània— del que ja ha succeït. Cal però, certa prudència a l'hora d'establir paral·lelismes entre el joc literari i l'historiogràfic. L'historiador no pot escorcollar ni interrogar directament el passat a l'interior de cap bagul, sinó que es veu obligat a recórrer a un elenc retallat i enrebbassat de fonts, documents, veus, empremtes, indicis i també absències, per tal d'obtenir els reflexes d'un mirall que, malgrat tot, romandrà entelat i apedaçat, a l'espera d'una interpretació que el sostingui i li doni cos. Però en canvi, és precisament en aquest punt, a l'avantsala d'aquest exercici de composició segons el qual l'historiador se situa davant dels fragments i les imatges del passat, que la *desesperació de l'escriptor* de la que parla la citat de Borges es posa de manifest: com explicar i representar una realitat que és simultània i polièdrica quan les formes narratives de la representació són seqüencials i tendeixen a la univocitat?

Es tracta, en efecte, d'una dificultat lògica insuperable amb què topa qualsevol temptativa de representació i especialització discursiva. Un inconvenient que pot resultar evident, però no per això menys problemàtic; tal com han posat sobre la taula autors com Edward Soja, a *Postmodern Geographies*, o Karl Schlögel, a *En el espacio leemos el tiempo*: dos objectes no poden ocupar exactament el mateix lloc, ni dues paraules el mateix espai en una pàgina (Soja, 1989: 1–2; Schlögel, 2007: 53). Es pot captar o percebre fàcilment el que succeeix de manera simultània, encara que per raons òbvies la millor manera de presentar una narració —sigui o no sigui històrica— és mitjançant l'exposició cronològica a la qual el propi ordre del llenguatge obliga.

La narrativa històrica sigue el orden del tiempo. Su prototipo es la crónica [...] Describir un lugar ha de corresponderse por fuerza con lo yuxtapuesto, no con lo sucesivo. Uno lo hace por escrito y sucesivamente, cierto, porque también pensamos y formulamos sucesivamente, pero alfa y omega de ese suceder vuelve a ser siempre la simultaneidad de apariencia sobre el terreno (Schlögel, 2007: 52–53).

La veu narrativa d'«El Aleph» no resol el problema d'enunciació assenyalat, sinó que es limita a seleccionar i enumerar de manera incompleta, sintètica i reduïda allò que ha vist i encara no ha oblidat. Malgrat tot, Borges convida a interrogar les coordenades de la linealitat i a escamar els criteris de coherència i els codis de veritat que lliguen i

determinen l'*ordre del discurs*.¹⁰¹ Així, a la recerca de noves maneres de fer front als principis cohesionadors i aglutinants d'una narrativa lineal i sostenidora d'un discurs de poder, cal posar en valor la lectura que Anzaldúa fa de la figura alephiana en el context d'apoderació i vindicació de les veus marginades, aculturades i subalternes que transiten i habiten (a) la frontera mexicana. Es tracta d'una lectura que connecta, un cop més —en algun moment havien deixat d'estar connectades?—, les nocions d'heterotopia i frontera.

I think of the borderlands as Jorge Luis Borges's Aleph, the one spot on earth which contains all other places within it. All people in it, whether natives or immigrants, colored or white, queers or heterosexuals, from this side of the border or del otro lado are personas del lugar, local people — all of whom relate to the border and to the nepantla states in different ways. [...] to be disoriented in space is the "normal" way of being for us mestizas living in the borderlands. It is the sane way of coping with the accelerated pace of this this complex, interdependent, and multicultural planet. To be disoriented in space is to be en nepantla. [...] This is why the borderline is a persistent metaphor in el arte de la frontera (Anzaldúa, 2015: 180–181).

El paral·lisme que Anzaldúa traça entre l'Aleph i nepantla obre una via d'indagació cap a una estètica de la frontera que revisa els límits discursius que ofereixen els relats històrics, deixant-se impregnar per formes més visuals i artístiques de narrar. És a dir, repensa les dinàmiques historicistes que lliguen la tria del subjecte i del tema a la forma i la textura de la representació. És en aquest encreuament metafòric que l'ordre discursiu tradicional és desarticulat en dos sentits contigus. D'una banda, amb la consciència, el reconeixement i la posada en valor d'un territori ambigu, estratificat i heterogeni, en el que s'hi apleguen tot un conjunt de límits —administratius, lingüístics, culturals, de raça, de classe, de gènere...— que trastoquen qualsevol temptativa de realitzar una fotografia simple de l'espai en qüestió. D'altra banda, amb el desplegament d'una narració fragmentada i marginal que trenca amb el monopoli de la producció d'un discurs qualificat, procurant recullir l'ambigüitat i la diversitat del territori, i legitimant

¹⁰¹ En al·lusió directa a *El orden del discurso* de Michel Foucault i la seva anàlisi sobre els procediments externs i interns de control del discurs, així com dels subjectes d'enunciació; formulat a la lliçó inaugural del *Collège de France* (1970): «supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivas su pesada y temible materialidad (Foucault, 2015: 14). Malgrat la deferència, Foucault no parla de cap element específic que regeixi la seqüencialitat expositiva, però potser resulta legítim pensar que el seu plantejament pot ser extrapolat a un principi de linealitat si es té en compte que l'academicisme positivista desplega els seus propis codis de control, sentit, coherència i monopoli del saber sota aquesta forma d'enunciació continua i cronològica.

com a subjectes d'enunciació els interlocutors no vàlids de la història. Dit d'una altra manera, Anzaldúa abandona la reproducció automàtica dels marcs normatius i de dominació, i opta per bastir una llengua fluida, capaç de subvertir la forma expositiva hegemònica, de reunir les veus silenciades i d'apropriar-se de l'insult i la incorrecció lingüística (Palacio, 2020: 16–17).¹⁰² Així, les traces d'aquesta parla híbrida i mestissa també poden ser llegides com la història suspesa entre dos móns oposats, la qual és explicada des del ritme desplaçat dels atravesats. El problema de la univocitat i l'homogeneïtzació impulsats per la idea de progrés i la narrativa de la nació moderna, són revertits per una forma literària heteròclita i multilateral que celebra, conjuga i convoca la complexitat i la diversitat dels territoris i dels subjectes menystinguts de la història.

La pregona reflexió sobre com narrar l'experiència subalterna no segueix una única estratègia. A la llum de les dissertacions i dels exemples evocats per la figura heterotòpica de la postcolonialitat, Fornari reconeix que són els seus teòrics els qui millor han assumit el dilema inextricable de restituir la consciència dels qui no poden parlar, dels qui habiten a la perifèria de la història, dels condemnats de la terra —que deia Frantz Fanon en el seu famós clam anticolonial (Fanon, 2020). En termes generals, el conjunt de la crítica postcolonial ha realitzat una lectura punyent envers la direccionalitat homogènia que ofereixen les coordenades de la modernitat —incapaces, aquestes, de fer-se càrrec de les tensions i les trames d'unes temporalitats i d'unes geografies heterogènies que, tan bon punt s'aproximen i s'encavalquen com s'allunyen i es disseminen. Però segons Fornari és Spivak qui, tot persistent en l'exploració de l'aporia subalterna, ha acabat oferint una de les aportacions més suggestives i trencadores des d'un punt de vista teoricodiscursiu.

La tesi sobre la impossibilitat que el subaltern pugui parlar implica que qualsevol pretensió de recuperar la seva veu està condemnada, forçosament, al falsejament de la seva història. La lògica de reconstrucció operant dimana d'una posició intel·lectualment privilegiada, distant, que tendeix a apropiat-se, paradoxalment, de la consciència de l'*altre*, sense posar a discussió els mecanismes narratius que envolten el procés historiogràfic de restauració. Davant d'això, Spivak opta per elaborar una deconstrucció

¹⁰² La referència pertany al pròleg «La violència que no ves», amb el que Laura Llevadot introdueix l'assaig de Martha Palacio sobre l'escriptora xicana: *Gloria Anzaldúa: Poscolonialidad y feminismo*.

de les històries produïdes sota el que considera que són paràmetres generadors de violència epistèmica.¹⁰³ És per això que posa en valor el *silenci* dels silenciats com un gest positiu que parla per si mateix.

Com a exemple canònic d'aquesta ruptura discursiva, Fornari fa present el «Draupadi», de l'escriptora índia Mahasweta Devi. Es tracta d'un relat traduït i divulgat per la mateixa Spivak, en el que Devi, des de la seva condició de dona subalterna, descriu la brutal repressió que pateix la protagonista, aconseguint situar-la al centre del relat. Draupadi encarna la figura d'una dona tribal que, tot i rebre un tracte virulent i vexatori per part d'un poder abusiu i subjugador, és capaç d'assenyalar-lo i desarmar-lo mitjançant la força silenciosament expressiva que emana del seu cos nu i violentat (Fornari, 2014: 92).

Draupadi stands before him, naked. Thigh and pubic hair matted with dry blood. Two breasts, two wounds.

What is this? He is about to bark.

Draupadi comes closer. Stands with her hand on her hip, laughs and says, The object of your search, Dopdi Mejhen. You asked them to make me up, don't you want to see how they made me? Where are her clothes?

Won't put them on, *sir*. Tearing them.

Draupadi's black body comes even closer. Draupadi shakes with an indomitable laughter that Senanayak simply cannot understand. Her ravaged lips bleed as she begins laughing. Draupadi wipes the blood on her palm and says in a voice that is as terrifying, sky splitting, and sharp as her ululation, What's the use of clothes? You can strip me, but how can you clothe me again? Are you a man?

She looks around and chooses the front of Senanayak's white bush shirt to spit a bloody gob at and says, There isn't a man here that I should be ashamed. I will not let you put my cloth on me. What more can you do? Come on, counter me—come on, *counter me*—?

Draupadi pushes Senanayak with her two mangled breasts, and for the first time Senanayak is afraid to stand before an unarmed target, terribly afraid (Spivak, 1981: 402).

¹⁰³ L'aporia del subaltern, l'al·legoria de la inductibilitat o la deconstrucció historiogràfica fan referència a diversos apunts teòrics desenvolupats per Spivak en diversos treballs: *Deconstructing Historiography* (1985); *¿Puede hablar un subalterno?* (1988); o *Crítica de la razón poscolonial* (1999) (Spivak, 2008: 33–67; 2011: 110; 2010: 119–304). En tots ells, l'autora és taxativa: el subaltern no pot parlar.

Envaït per un soroll sord, el mutisme dels subalterns aconsegueix esquarterar la coherència discursiva d'ordenació, de desplaçar el focus d'allò narrat i d'invertir el quadre de poder. Ho fa, precisament, gràcies al fet que la subjectivitat subalterna no està essent interpretada ni suplantada des d'una forma i una voluntat narrativa que s'imbrica amb la del relat burgès o historicista. Hissada a mode de resistència, la marca del silenci no té per objectiu acomplir amb la tasca productiva de l'historiador, sinó contràriament, buidar la càrrega etnocèntrica de tots els discursos intel·lectuals que s'han esforçat a farcir l'esvoranc dels capítols en blanc de la història.

La proposta de Spivak pot resultar amenaçant als ulls de la historiografia tradicional. Però reconèixer les virtuts del silenci no comporta, tal com s'ha vist, anar en contra de la història, sinó d'una determinada comprensió de la història i d'una escriptura exclusiva de la mateixa. La voluntat de reconstrucció del passat que Spivak posa a discussió conté un parany semblant al que Nietzsche al·ludeix —des d'una sospita intempestiva a favor de la història per a la vida i per a l'acció (Nietzsche, 2006: 10)— en relació a la memòria i la falsa possibilitat de recordar tot el que és històricament desconegut.

Toda acción demanda olvido, tal como toda vida orgánica no sólo demanda luz sino también oscuridad. Un hombre que quisiera sentir únicamente de manera histórica sería semejante a alguien obligado a privarse del sueño o bien a un animal destinado a vivir rumiando infinitamente, masticando una y otra vez el mismo pasto. Entonces: es posible vivir casi desprovisto de todo recuerdo y hasta vivir contento, como demuestra el animal. Sin embargo, es determinantemente imposible vivir sin olvido [...] lo pasado debe ser olvidado para no convertirse en el enterrador de lo presente (Nietzsche, 2006: 16–17).

No és possible parlar en nom de l'*altre* (Spivak), com tampoc té sentit elaborar un relat històric unívoc que porti a la inacció vital (Nietzsche). Malgrat les distàncies d'ambdós enfocaments, en tots dos casos s'hi entreveu una crítica contundent contra un sentit narratiu i una estructura de significat mancada de claroscurs i de contrapunts, de fluïdesa i de veritat substancial, la qual es troba emparada en un historicisme d'arrel rankeana. Escoltar el silenci de qui no parla és, sens dubte, un exercici antihistoricista, com ho és el fet de considerar l'oblit —o la capacitat de sentir ahistòricament— com a remei i motor d'implicació amb el temps present.

El propòsit de Nietzsche consistia en destruir la creencia en un passat històric del qual els homes puguin aprendre alguna veritat única i substancial. Per Nietzsche [...] havia tantes “veritats” sobre el passat com perspectives individuals sobre ell. En la seva opinió, l'estudi de la història no havia de ser merament un fi en si mateix sinó que havia de servir com a mitjà per a algun fi o propòsit *vital*. Els homes contemplaven el món de maneres conformes als propòsits que els motivaven, i requerien diferents visions de la història per justificar els diferents projectes que tenien que emprendre a fi de realitzar la seva humanitat amb plenitud. Bàsicament, per tant, Nietzsche va dividir en dos tipus els modes en què els homes consideren la història: un tipus negador de la vida, que pretendia trobar el únic mode eternament veritable, o “propio”, de veure el passat; i un tipus afirmador de la vida, que estimulava tantes visions diferents de la història com projectes havia per aconseguir un sentit de l'existència en éssers humans individuals. El desig de creure que havia una idea de la història eternament veritable o “propia” era, en opinió de Nietzsche, un vestigi de la necessitat cristiana de creure en el Déu únic i veritable —o del equivalent secular del cristianisme, la ciència positivista, amb la necessitat de creure en un cos únic, complet i completament veritable de lleis naturals (White, 1992b: 316–317).

A la manera de Nietzsche, Spivak detecta i impugna la mala pràctica dels models historiogràfics de la modernitat, però la seva anàlisi aconseguix localitzar models literaris capaços de fer front als problemes de representació. Per la seva banda, la literatura d'Anzaldúa dona a conèixer un espai geogràfic fracturat i estripat per les violències topogràfiques i les ferides colonials perpetrades per l'estela cartogràfica de l'Estat modern. Aquestes ferides, inscrites en el territori, la pell i la consciència psicològica dels qui travessen aquests espais, condicionen i esculpeixen el moviment intersticial dels cossos, i evidencien la multidireccionalitat dels relats: «[e]l relato no tiene una sola dirección, el reflejo del cristal facetado depende de la ubicación de quien se mira en él» (Palacio, 2020: 46–48).

La narrativa d'inspiració heterotòpica es postula, en cadascuna de les seves estratègies, com una eina útil per obtenir metàfores espacials i catalitzar la consciència topogràfica inherent als problemes i els debats que l'era global i els estudis culturals porten a col·lació: la representació de la simultaneïtat, de l'heteroglòsia i de la subalternitat. El potencial subversiu de la crítica postcolonial no cau en els reduccionismes d'una hiperespecialització dels camps de treball historiogràfics, sinó d'una nova mirada centrada en la revisió des d'una perspectiva espacial.

5. PASSATGE

Ferro, vidre i *disjecta membra*

Walter Benjamin porta damunt de les espatlles el pes inconcebible d'un món que ha esdevingut cendres, d'una civilització anihilada, d'una bestialitat i injustícia irreparables per sempre i totalment. És el portador d'un testimoni immemorial (Steiner, 2014: 45–46).

En *La obra de los pasajes* nada pertenece al orden del tratado de anatomía, ni siquiera al orden de la composición articulada de un mosaico; todo es yuxtaposición de *disjecta membra* (Llovet, 2004: 5).

En el marc d'un estudi retrospectiu sobre el sorgiment del *gir espacial*, Edward Soja reconeixia que durant el període d'entreguerres, a més del precedent que la *Chicago School of Urban Ecology* va protagonitzar en relació a l'anàlisi sociològic i econòmic de l'espai urbà, es va produir un altre impuls d'interès geogràfic que va esclatar en la imaginació espacial i narrativa de les arts visuals. Aquest impuls es trobava fortament influït per l'obra de Walter Benjamin.¹⁰⁴

[S]everal art scholars went right to the heart of my critique of historicism and the ontological distortion that privileged time over space, history over geography, since the mid-nineteenth century. I learned from them that their field had experienced a mini-spatial turn in the interwar years, inspired largely by Walter Benjamin. Benjamin and others recognized the degree to which

¹⁰⁴ Cal recordar que el sociòleg Georg Simmel va ser un autor decisor tant pel tarannà de la *Chicago School of Urban Ecology* —veure capítol 2, *L'espai com a paradigma*— com per alguns conceptes o temes simmelians que Benjamin va compartir —veure *Dialèctica de la mirada* (Buck-Morss, 2001: 89–90).

the critical power of the historical narrative could choke off an appropriate appreciation for visual and spatial representation in art. Benjamin effectively “spatialized time,” cracking open the narrative’s stranglehold to allow the visual and spatial to flourish (Soja, 2009: 26).¹⁰⁵

Per bé que Soja no entra en detalls, s’entén que el «mini-spatial turn» del qual parlava radicava en les possibilitats conceptuals i narratives derivades de la manera de mirar i llegir la realitat urbana, però sobretot del plantejament d’un model expositiu basat en el muntatge que el pensador alemany havia assajat en part de la seva obra teòrica i creativa, culminant, sens dubte, en el projecte dels Passatges.

Inconclús, fragmentari i pòstum, *Das Passagen-Werk* (el *Libro de los Pasajes*) és en realitat un cúmulo heterogeni de materials, apunts i citacions —extretes principalment de fonts dels segles XIX i XX— que durant la dècada dels anys trenta Benjamin va anar reunint, ordenant i classificant alfanumèricament en un total de trenta-sis entrades o lligalls, cadascun dels quals feia referència a una temàtica vinculada amb el París del segle XIX: els passatges, la moda, les catacumbes, la haussmannització i la lluita de barricades, Baudelaire, el *flâneur*, els carrers de París, la Comuna... El conjunt de lectures i influències rebudes al llarg de la dècada van possibilitar la maduració i transfiguració de les primeres intuïcions, observacions i notes sobre el valor hermenèutic i historiogràfic dels passatges parisencs en un projecte polític i filosòfic de gran volada.¹⁰⁶

El *modus operandi* benjaminiana rondava entre les despulles, les desferres i les mundanitats que la cultura urbana del segle XIX havia llegat. En una de les entrades de perfil més teòric, dedicada a la teoria del coneixement i del progrés [N], Benjamin revelava algunes de les línies metodològiques que la seva investigació havia de perseguir.¹⁰⁷

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos,

¹⁰⁵ La cita de Soja prové d’una referència a *Geographical Imaginations* (1994), del geògraf Derek Gregory.

¹⁰⁶ L’any 1927, després d’una estança a Moscou acompanyat d’Asja Lacis, Benjamin va passar uns mesos a París. Allà va coincidir amb el seu editor Franz Hessel, amb qui va començar a escriure un article sobre els passatges parisencs que més endavant derivaria en el projecte personal.

¹⁰⁷ Seguint la nomenclatura benjaminiana dels lligalls, les cites extretes del *Libro de los Pasajes* mantindran els claudàtors corresponents.

esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos [N 1 a, 8] (Benjamin, 2005: 462).

Es tractava d'un projecte quimèric, tan laboriós com ambiciós, el qual va estar determinat per diversos inputs i facetes de la seva vida intel·lectual —l'academicisme frustrat del *trauerspiel*, la teologia jueva, el materialisme històric, l'avantguarda surrealista—, però també per alguns entrebancs històrics prou coneguts. L'any 1933, l'ascens de Hitler al poder l'obligava a abandonar Berlín per la seva condició jueva. Durant els anys d'exili va residir principalment a París, des d'on va reprendre la seva activitat de documentació i recopilació de cites a partir dels arxius de la *Bibliothèque Nationale*. Però la invasió alemanya de París va forçar-lo a marxar de nou. El setembre de 1940 va creuar els Pirineus amb l'objectiu d'arribar primer a Lisboa i després a Nova York, on pretenia refugiar-se i retrobar-se amb Theodor Adorno i Max Horkheimer. Però malgrat disposar d'un visat estatunidenc, en arribar a Portbou la policia franquista va barrar-li el pas seguint una ordre sobtada de tancament de les fronteres. La terrible amenaça d'un retorn a la França ocupada el portarien, suposadament, a treure's la vida amb una sobredosi de morfina. La seva mort deixava definitivament interromput el projecte dels Passatges.

Per raons òbvies, doncs, el suggeridor potencial narratiu dels manuscrits conservats plantejava diversos esculls, interrogants i incerteses que qüestionaven el fet que la forma fragmentària enfilada en el conjunt d'apunts i materials no podia ser interpretada teòricament de manera positiva sense un aglutinant conceptual que la sostingués. Així ho expressava Theodor Adorno l'any 1949 en una carta dirigida a Gershom Scholem.¹⁰⁸

A comienzos del año pasado recibí por fin el material de los Pasajes escondido en la Biblioteca Nacional. Trabajé muy minuciosamente sobre él este verano, y han surgido problemas que debo tratar con usted. [...] El más grave es el extraordinario retroceso de las formulaciones teóricas frente al enorme tesoro de citas. Esto se explica en parte por la idea, formulada expresamente en

¹⁰⁸ Es tracta d'una referència recurrent en la reconstrucció interpretativa de l'obra dels Passatges que continua, tal com es veurà, amb la corresponent rèplica de l'editor Rolf Tiedemann. Veure també, en aquest sentit, les interpretacions recollides per David Frisby, a *Fragmentos de la modernidad* (Frisby, 1992) i Susan Buck-Morss a *Dialèctica de la mirada* (Buck-Morss, 2001: 90–91) i a *Origen de la dialèctica negativa*, on l'autora ressegueix les polèmiques entre ambdós autors, especialment en els capítols 10, «El debate Adorno-Benjamin: diferencias políticas», i 11, «El debate Adorno-Benjamin: Réquiem» (Buck-Morss, 2011: 302–357).

un fragmento (y que por lo demás me resulta problemática) de “montar” puramente el trabajo, esto es, de componerlo a base de citas de modo que la teoría se desprenda por sí sola sin tener que añadirla como interpretación. [...] Lo que en los legajos consta como teoría, pasó en su mayor parte al trabajo sobre Baudelaire o a las tesis de filosofía de la historia. [...] Otra dificultad más consiste en que, aunque hay un plan general de trabajo y una cuidadosa clasificación del material por palabras clave, no hay ningún esquema realmente elaborado que permita reconstruir ni siquiera mínimamente la obra tal como fue concebida. Por otra parte, la publicación *sin organizar* del material no ayudaría en nada, porque tal como está no transmite ninguna intención (Benjamin, 2005: 886–887).¹⁰⁹

Però tot i les evidents dificultats interpretatives que suposa encarar l'ingent desplegament de fragments i retalls, sembla útil reconstruir la proposta benjaminiana recolzant-se, tal com va fer Rolf Tiedemann en l'edició de l'obra dels *Passatges* de 1982, en el laberint de materials que, a mode de palimpsest, resideixen en els diferents manuscrits i documents del projecte: els dos resums de l'obra (1935 i 1939), les versions primerenques, els diferents comentaris i anotacions, així com els intercanvis epistolars — amb Adorno, Horkheimer, Scholem, Kracauer, entre d'altres— en els que s'al·ludeix al pla de treball o altres discussions particulars. Des d'aquesta perspectiva, Tiedemann considera que la lectura d'Adorno sobre el muntatge benjaminianà peca de literal. Al seu entendre, la representació del pensador berlinès pretenia unir el corpus material de citacions i la interpretació teòrica sota la forma expositiva d'una constel·lació (Benjamin, 2005: 11). Una pretensió a la qual caldrà retornar, però que d'entrada fa pensar en el valor historiogràfic —teòric i narratiu— de la investigació.

A grans trets, el propòsit de Benjamin, amb el qual va estar treballant de manera intermitent entre 1927 i 1940, era el d'elaborar una mena d'arqueologia materialista de París. Aquesta topografia social i cultural de la gran capital del segle XIX havia permetre reconstruir —o recuperar de l'oblit— la prehistòria de la modernitat des d'un renovat enfocament filosòfic i metodològic d'inspiració marxista.¹¹⁰ D'una banda, fent irrompre

¹⁰⁹ Les cursives i el canvi de tipologia pertanyen a l'edició emprada. Malgrat les declaracions, Theodor Adorno va ser un dels principals esperonadors de Benjamin des de les albers del projecte. Amb ell i amb Max Horkheimer, Gretel Karplus i Asja Lacis va compartir, de fet, algunes de les primeres notes en una famosa reunió celebrada la tardor de 1929 a Königstein im Taunus, on els presents van lloar el prometedor enfocament filosòfic que plantejava Benjamin (Buck-Morss, 2001: 41).

¹¹⁰ Aquí s'utilitza el terme *prehistòria* de la modernitat al segle XIX a la manera de David Frisby a *Fragmentos de la modernidad* (Frisby, 1992: 26). Tanmateix, es tracta d'un concepte utilitzat pel mateix Benjamin en una carta de 1935 dirigida a Adorno: «Para mí se trata ante todo, como usted sabe, de la

dialècticament el passat de la modernitat en el present per tal de mostrar i revertir el temps buit i l'oblit que l'exigència de la novetat vuitcentista imposaven en forma de falsa il·lusió, mite o fantasmagoria, dotant el futur d'un nou significat (Frisby, 1992: 15, 413, 470). De l'altra, convertint l'experiència fragmentària de la societat de consum —amb els seus fetitxismes i modes de la transitorietat i les seves tecnologies d'encantament i mistificació— com a estratègia de composició formal que garantís la reflexió filosòfica i subvertís la coherència de la cultura de la metròpolis capitalista-burguesa (Buck-Morss, 2001: 40–41). Aquest objectiu passava, en primera instància, per l'anàlisi físic i conceptual d'una figura arquitectònica de la geografia urbana que possibilités una lectura històrica del seu temps: el passatge.

D'origen parisenc, la majoria dels passatges van ser construïts durant la primera meitat del segle XIX per tal de garantir zones de pas entre els carrers i els edificis del paisatge urbà que facilités el consum.¹¹¹ L'estil arquitectònic dels passatges —en forma de galeria coberta— i el seu ús comercial es van estendre ràpidament a escala internacional, convertint-se en tot un signe de la metròpolis moderna, així com del predomini imperial d'Occident (Buck-Morss, 2001: 58). Així mateix, el seu disseny i proliferació només van ser possibles —tal com assenyalava el mateix Benjamin al resum del projecte de 1935: «París, capital del siglo XIX»— gràcies al desenvolupament favorable del comerç tèxtil i a la introducció del ferro com a material de construcció.

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. [...] Empiezan a verse los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en el que Balzac escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los extranjeros. Una *Guía ilustrada de París* afirma: «Estos pasajes,

«prehistoria del siglo XIX»» (Benjamin, 2005: 920); així com en un fragment del lligall N, dedicat a la teoria del coneixement i del progrés, en el que s'hi endevina una relació amb el concepte d'imatges dialèctiques: «Una «prehistoria del siglo XIX» no tendria ningun interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo XIX han de reencontrarse formas prehistóricas. Sólo donde se exponga el siglo XIX como forma originaria de la prehistoria, por tanto en una forma en la que la prehistoria entera se agrupa de un modo nuevo en aquellas imágenes que en el pasado siglo son pertinentes, tiene sentido el concepto de una prehistoria del siglo XIX.» [N 3 a, 2] (Benjamin, 2005: 466).

¹¹¹ «Hasta 1870, los carruajes fueron dueños de la calle. Apenas se podía caminar por las estrechas aceras, y por eso la *flânerie* se realizaba con preferencia en los pasajes, que ofrecían protección contra el tiempo y el tráfico» [A 1 a, 1] (Benjamin, 2005: 71).

una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo pequeño». Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas (Benjamin, 2005: 37–38).¹¹²

Els passatges vuitcentistes s'entrelligaven amb el laberint metropolità de París com una peça més del conjunt social i arquitectònic de la ciutat, però alhora presentaven certes característiques i ambigüitats que els distingien de la resta del paisatge urbà i els feien propers, en molts sentits, a l'heterotopia i a la frontera pel que aquests dos espais tenen de marginals i transitoris. Eren espais permeables, oberts i tancats, públics i privats, on l'exterior i l'interior quedaven difuminats per la il·lusió futurista d'una atmosfera fèrria i vidriada, dura i fràgil, que, a més d'acollir el tràfic de mercaderies, garantia aixopluc i refugi davant les inclemències del temps i el brogit del trànsit urbà. Al no estar presidits per un límit divisor dur, l'accés als passatges era aparentment llis i uniforme, però com a emblema arquitectònic del comerç, el seu llindar —una porta, un arc entre dos edificis— estava custodiat, tal com succeïa en altres espais de la ciutat, per màquines escurabutxaques —penats, en deia Benjamin— que, enclavades en el mateix llindar, protegien simbòlicament l'entrada.

Antes de entrar en el pasaje, en la pista de patinaje, en la cervecería, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone dorados huevos de praliné, la máquina que graba nuestro nombre y aquella otra que nos pesa —el moderno *γνοθι δεαυτον*—, máquinas de azar, la adivina mecánica, guardan el umbral. Se hallan, curiosamente, con mucha menos frecuencia en el interior o en el exterior. Protegen y señalan las transiciones, y los domingos por la tarde la excursión no sólo es al campo, sino también a estos penates llenos de misterio [C 3, 4] (Benjamin, 2005: 115).

Des de l'exterior dels passatges, el canvi de ritme en la gent també anunciava l'accés cap a l'interior d'aquests espais: «la actitud de espera de las pocas personas presentes. Sus pasos lentos y medidos reflejan, sin que ellas lo sepan, que se está ante una decisión» [C 3, 6] (Benjamin, 2005: 115). Una decisió que podia ser interpretada en el caminar vacil·lant del qui mira i és mirat, en el consumidor dubitatiu, aclapat i desorientat davant la superposició d'objectes i mercaderies o en l'efecte amplificat d'un espai farcit de miralls, vidres i reflexos [R 2 a, 3] (Benjamin, 2005: 556). Aquests espais

¹¹² El canvi de tipologia pertany a l'edició emprada per indicar una traducció del francès.

acollien i emmagatzemaven tots els mites de la modernitat (Frisby, 1992: 431). No en va, en les primeres notes del projecte, Benjamin es referia als passatges com a palaus de fades (Benjamin, 2005: 831).¹¹³ Al creuar el llindar o el pòrtic de l'entrada el comprador o el passejant quedava embolcallat per una conjunció d'elements físics i onírics que evocaven a l'uníson els triomfs i els somnis de la modernitat: la mercantilització de la societat i la fe en el progrés industrial.

A banda i banda dels passatges, les botigues de moda, amb els respectius aparadors de novetats en exhibició, els magatzems replets de productes, els rètols i els anuncis publicitaris, la il·luminació a gas recorrent zenitalment la galeria...oferien un espai d'il·lusió consumista que era també el retrat arquetípic de la cultura fetitxista que havia estat impulsada per la burgesia cosmopolita, completament encisada pel nervi de la perpetua i insaciable novetat. En aquest ambient, la combinació i confluència de materials de construcció nobles —com el marbre— i innovadors —com el ferro i el vidre— a les parets i el sostre de la majoria dels passatges, proporcionava una fisonomia de contrastos entre un passat immediat i un futur prometedor, fet que contribuïa a reforçar de manera emfàtica la imatge desiderativa cap a la qual calia inclinar-se irremeiablement. «A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo», recollia Benjamin llegint Marx, «le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo» (Benjamin, 2005: 38).

Però amb tot, la vigència dels passatges va ser, valgui la redundància, passatgera. Tal com recull Benjamin en el resum de 1935, el seu esplendor va entrar en decadència amb les transformacions urbanes impulsades pel baró Haussmann durant el Segon Imperi de Napoleó III (1852-1870). Amb l'eixamplament dels carrers i l'obertura de noves artèries es buscava la modernització d'instal·lacions i la higienització de la ciutat, però la modificació de la fisonomia de París també va anar acompanyada de la destrucció de

¹¹³ En una carta dirigida a Adorno el maig de 1935, Benjamin comentava en relació al subtítol desestimat: «Por entonces surgió el subtítulo —hoy abandonado— «Un cuento de hadas dialéctico». Este subtítulo hace alusión a la ingenuidad rapsódica de la exposición que entonces yo tenía en mente, y cuyos restos —tal y como hoy reconozco— no ofrecían suficientes garantías ni desde el punto de vista formal ni desde el punto de vista lingüístico. [...] La ingenuidad rapsódica llegó a su fin. Esta forma romántica fue superada por un *raccourci* del desarrollo» (Benjamin, 2005: 918).

barris i de l'expulsió del proletariat a zones perifèriques. El conjunt dels canvis urbanístics amagaven altres finalitats.

El ideal urbanístico de Haussmann [...] se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero. París vive el florecimiento de la especulación. [...] Haussmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1864 expresa su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. [...] Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artista demoleedor». [...] Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. [...] El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París (Benjamin, 2005: 47).¹¹⁴

Tot plegat, doncs, va repercutir negativament en la presència dels passatges, el paper dels quals va fer un tomb definitiu amb l'arribada de l'electricitat als carrers de la ciutat (Benjamin, 2005: 831). Amb l'enllumenat elèctric, l'encanteri de fades que havia estat conjurat gràcies a l'ambientació a gas va quedar dissipat.

Los pasajes lucían en el París del Imperio como grutas de hadas. A quien entraba en 1817 en el pasaje del Panorama, le cantaban por un lado las sirenas de la luz de gas, y enfrente le seducían las odaliscas como llamas de aceite. Con el resplandor de la luz eléctrica, se extinguió en estas galerías la irreprochable llama; de pronto se hicieron difíciles de encontrar; practicaron una magia negra con las puertas, mirando su propio interior desde ventanas ciegas [T 1 a, 8] (Benjamin, 2005: 579).

Els passatges de moda —«templos del capital mercantil» [A 2, 2] (Benjamin, 2005: 72)— van quedar engolits i substituïts pel mateix geni de la novetat que els hi havia donat forma. I amb tot, no va mutar tant el consum com el consumidor o la manera de consumir. L'esperit capitalista es va traslladar de les galeries estretes i ombrívols als grans magatzems, ubicats en amplis bulevards, ben airejats i il·luminats. Incapaços de competir financerament amb la producció i venda massiva que oferien aquests nous espais, les botigues sumptuàries dels passatges van fer fallida (Buck-Morss, 2001: 82). Amb aquest desplaçament, els somnis consumistes de principis de segle XIX que s'havien

¹¹⁴ Aquest procés urbanístic i la reconstrucció dels seus elements destruïts han estat analitzats per dos pensadors de tradició marxista: el geògraf David Harvey al seu assaig *París, capital de la modernidad* (Harvey, 2008) i l'historiador Maurizio Gribaudi a *París ville ouvrière. Une histoire occultée, 1789-1848* (Gribaudi, 2014).

allotjat en els microcosmos vidriosos de la gran ciutat van quedar completament emsicolats: «como un cementerio de mercancías», apunta l'assagista Susan Buck-Morss, «que encerraba el rechazo de un pasado descartado» (Buck-Morss, 2001: 56). «Por primera vez», anotava Benjamin, «el pasado más reciente se convierte aquí en *lejano* pasado» (Benjamin, 2005: 1041). Així, és precisament en la ruïna d'uns passatges desproveïts de la seva funció, en l'observació de les seves restes descartades i en la identificació de la fantasmagoria que el seu abandó va desvetllar, que Benjamin va trobar el camí per reconstruir la història i la filosofia material dels inicis mítics de la modernitat.

Del mismo modo que las rocas del mioceno o del eoceno presentan las huellas de monstruos de esos periodos terrestres, así yacen hoy los pasajes en las grandes ciudades, como cavernas con los fósiles de una bestia de la que no se ha vuelto a saber: el consumidor de la época preimperial del capitalismo, el último dinosaurio de Europa. [R 2, 3] (Benjamin, 2005: 554)

Val a dir que el fenomen dels passatges va ser el punt de partida del projecte benjaminí, però no van ser l'únic tema que va determinar la interpretació del món oníric present en l'obra dels Passatges. L'auge d'un capitalisme industrial i mercantil, abillat amb el somieig fantasiós d'un progrés inconcret, però continu, també es va manifestar en l'aparició de diorames i panorames, en les exposicions universals, en el museu, en l'*intérieur*, en la literatura panoràmica, en la moda, així com en determinades tipologies socials evocades per Baudelaire —com el *flâneur*, el dandi o el drapaire. En definitiva, en múltiples capes de representació en les que també hi radicaven els mites de la societat capitalista i que només un anàlisi topogràfic de la gran capital del segle XIX permetia llegir i pensar de manera conjunta.

Així, tal com havia succeït amb el passatge, amb l'envelliment o l'obsolescència precoç de tot aquest quadre d'elements aparentment innovadors Benjamin accedia a estudiar el comportament accelerat de les forces productives, el fenomen d'exhibició mercantil o l'origen mític de les societats de consum com a trets idiosincràtics de la modernitat. La forma arquitectònica del passatge ampliava així la seva gamma geogràfica i el seu cos textual, convertint-se en recurs semàntic i no només físic, en constel·lació, meandre i laberint, en estratègia hermenèutica i pedagogia política, en filosofia i poètica de la història, en definitiva, en corriol a través del qual explicar el pas d'una fe cega en el progrés tecnològic i industrial a un desencís propiciat per la catàstrofe bèl·lica mundial i

la crisi econòmica i social del període d'entreguerres. En resum, Benjamin va trobar en la fugaç combinació del ferro i el vidre dels passatges, de les estacions ferroviàries, dels panorames o de les exposicions universals, una metàfora arquitectònica i topogràfica per recuperar el passat perdut, restaurar-lo de l'oblit, desentrellar l'esperit de la modernitat i, en definitiva, comprendre la decadència del seu temps —potencial denominador comú de tota pràctica històrica.

Des d'aquesta perspectiva, el cúmul d'enginyers industrials, de productes de moda, de cartells, d'anuncis, de joguines, de llibres, de cartes, de fotografies, de diaris personals i de tot tipus de mercaderies que la gran capital havia anat emmagatzemant, podien ser tractats com a mostres fragmentàries i apedaçades de la cultura de la modernitat. Fòssils d'un món recent —i tanmateix caduc— que atreïen l'atenció de Benjamin, precisament, perquè el seu desxiframent contenia l'essència d'un temps desestimat, perdut i oblidat de resultes de l'embranchida d'un capitalisme desenfrenat i de la seva urgència per la novetat. Sota la mirada arqueològica i l'actitud espigolaire de Benjamin, les col·leccions de retalls i d'objectes efímers, les despulles i les ferralles, els elements residuals i circumstancials o els fets més quotidians, anecdòtics i marginals, deixaven entreveure les esquerdes temporals d'un relat estratificat i dispers que pretenia passar com a llis, vacu i continu.

Rere la intuïció exegetica de Benjamin, s'hi amagava un problema historiogràfic de fons. En la seva aproximació a la història de la gran capital del segle XIX, Benjamin va topar amb codis d'escriptura estantissos que es regien per la mateixa concepció de progrés i la mateixa fe en el futur que exhibien les mercaderies, amb la seva capacitat de difondre o publicitar una imatge que apel·lava a la velocitat, l'abundància, l'opulència, la monumentalitat o el vigor del capitalisme i dels estats nació que les hostatjaven. Benjamin pretenia desemmascarar aquesta consideració mítica del millorament continu que reposava còmodament en la construcció lineal del relat burgès i unia la ideologia del progrés a una explicació homogènia i buida de la història. Es tractava, com adverteix Buck-Morss, d'un plantejament poc habitual per a l'època (Buck-Morss, 2001: 96). Amb aquesta vocació política, impregnada per un materialisme històric no ortodox, l'obra dels Passatges havia de revisar la manera de fer del mètode positivista i de l'historicisme rankeà.

[E]ste trabajo —análogamente al método de la fisión atómica, que libera las inmensas fuerzas que mantienen unidos a los átomos— ha de liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el «érase una vez» del relato histórico clásico. La historia empeñada en mostrar las cosas «como propiamente han sido en realidad» fue el más potente narcótico del siglo XIX. [Oº, 71] (Benjamin, 2005: 856)

La revisió conceptual i discursiva de la història que Benjamin havia projectat per l'obra dels Passatges —a la llum, també, del que havia deixat escrit en les tesis *Sobre el concepte d'història*— implicava la desentronització de la semàntica del progrés a partir de la cerca intencional de contraimatges que diagnòstiquessin i delatessin, des de la materialitat, l'encanteri i la mistificació narcotitzant a la qual havien quedat atrapades les metàfores fantasmagòriques de la modernitat (Buck-Morss, 2001: 111).

Així, la crítica de la cultura material instigada per Benjamin pretenia restaurar la consciència històrica del passat —emascarada sota el joc oníric d'il·lusions i relacions materials i socials desplecats pel capitalisme—, a partir del despertar del somni col·lectiu (Frisby, 1992: 414–415). Però per fer efectiu aquest despertar calia desenvolupar un nou mètode historiogràfic que, des d'una lectura inseparablement política, superés la concepció ideològica del progrés:

el nuevo método de la historiografía, el dialéctico: ¡pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refieren los sueños! (Y todo sueño se refiere al mundo de la vigilia. Hay que penetrar históricamente *todo* lo anterior.) [Fº, 6] (Benjamin, 2005: 835).

És en aquest sentit més crític i teòric, doncs, que la noció del passatge, amb totes les seves textures, matisos i ambivalències conceptuals i metodològiques, es postula com una proposta d'exploració útil per a la reflexió historiogràfica. Però per comprendre el potencial d'aquest mètode dialèctic per a la història, així com la seva íntima relació amb la categoria espacial, serà fonamental atendre algunes de les seves influències estètiques i metodològiques. En primer lloc, la teoria al·legòrica que Benjamin va treballar en un assaig de joventut —*Ursprung des deutschen Trauerspiels (El origen del Trauerspiel alemán, 1928)*— i que va reinterpretar a partir d'una poètica urbana d'arrels romàntiques. En segon lloc, la percepció estètica i el mètode del muntatge provinents dels corrents d'avantguardes. Tal com es veurà, aquests dos grans focus d'influència van incidir en la

manera de captar l'experiència urbana i van condicionar tant l'enfocament materialista com l'escriptura de Benjamin. Ambdues aproximacions no només s'entrellaçaran amb la seva obra més creativa, sinó que també s'inscriuran en el sí d'una hermenèutica dialèctica i d'una filosofia de la història que, en última instància, caldrà revisar.

L'ull al·legòric del *flâneur* i l'art de la mirada urbana. Baudelaire, Poe i Hoffmann

Anche oggi il *flâneur* s'addentra in quest'archeologia dello splendore e dell'occultamento, in questa mescolanza di robustezza e illusione, struggente poesia e pomposa poetizzazione della prosa del mondo (Magris, 2015: 310).

Benjamin va concebre *El origen del Trauerspiel alemán* com a tesi d'habilitació (*Habilitationsschrift*) per tal d'optar a una plaça com a docent a la Universitat de Frankfurt. Malgrat no va assolir l'objectiu desitjat, l'assaig va ser igualment publicat l'any 1928. El mode de lectura al·legòric apareixia analitzat en l'obra sobre el *Trauerspiel* (el drama barroc) com un problema artístic i una forma d'aproximació a la veritat pròpia del teatre alemany del segle XVII (Buck-Morss, 2001: 32). En aquest context, segons Benjamin, els poetes del drama barroc van emprar l'al·legoria com a recurs per ressignificar els vestigis materials que provenien de la cultura de l'Antiguitat clàssica i que, en la seva transició cap a l'època present, apareixien arbitràriament conservats com a fragments ròncecs desproveïts del seu vincle amb la naturalesa i desconnectats de la càrrega mítica, espiritual o filosòfica que anteriorment haguessin pogut encarnar. La pèrdua del significat de les imatges del passat i la impossibilitat de comprendre la veritat oculta dels objectes terrenals i caducs va fer que els poetes del barroc, d'acord amb una lectura teològica i desesperada del món, transformessin els símbols clàssics en emblemes mortuoris, obtenint una nova explicació sobre la decadència de la naturalesa. Una explicació inevitablement fragmentària, construïda a partir d'un muntatge d'imatges i signes (Buck-Morss, 2001: 183).

La cosmología mitológica de la Antigüedad antropomorfizó las fuerzas de la (vieja) naturaleza en dioses de forma humana, significando una continuidad entre el ámbito natural, el humano y el divino. Este panteón pagano fue destruido en el sentido más material por la historia posterior: las grandes figuras esculpidas de los dioses, los pilares de sus templos sobrevivieron físicamente sólo en sus fragmentos. Mientras la arquitectura sufrió visiblemente las heridas de la historia de la violencia humana, los antiguos dioses fueron proscritos como «paganos» por una Cristiandad triunfante, dejando tras de sí una naturaleza despojada del espíritu divino que alguna vez los animara. [...] estas antiguas deidades pervivieron sólo en forma degradada dentro de la atmósfera religiosamente cargada del Barroco. [...] Venus/Afrodita, que alguna vez fuera el símbolo natural que elevara el eros humano al nivel del amor divino, vivió como la «Dama Mundana», el emblema profano, alegórico de la pasión terrenal. [...] La pérdida de su divinidad y la transformación en lo demoníaco fueron los precios que estas deidades pagaron por sobrevivir en la era cristiana (Buck-Morss, 2001: 187–188).

La interpretació al·legòrica barroca comportava una distinció respecte la forma d'expressió simbòlica de l'Antiguitat, fet que es traduïa en dos modes diferenciats de percebre la categoria temporal. Mentre el temps del símbol s'entrellaçava amb un present instantani o efímer, l'al·legoria es referia, més aviat, a la fugacitat de la vida (Buck-Morss, 2001: 189). És precisament aquesta lectura al·legòrica sobre les ruïnes i els fòssils del passat, conservats en el present com a empremtes materials d'un procés històric caduc, el que va empènyer a Benjamin —seguint de prop la petja del gran poeta de la modernitat, Charles Baudelaire— a traslladar i adaptar aquest esquema d'anàlisi al conjunt d'imatges i estrips despintats de la memòria que la modernitat havia anat arraconant.

[E]l saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzle. [...] El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio. [...] Las modas de los significados cambiantes casi tan rápido como cambia el precio de las mercancías [J 80, 2/J 80 a, 1] (Benjamin, 2005: 375).

El mode al·legòric es comportava com un antídoto contra el mite burgès i la mistificació d'un progrés encarnat en els (nous) emblemes fantasmagòrics de la modernitat, els quals reflectien el fetitxisme de les mercaderies en constant intercanvi i circulació, però també l'arbitrarietat que el nou règim de producció urbana mantenia respecte el seu valor de canvi, tal com ho havia diagnosticat Karl Marx.

«Con la etiqueta del precio, la mercancía ingresa en el mercado. Su individualidad y cualidad material suponen sólo un estímulo para el cambio. Resulta por completo inútil para la estimación social de su valor. La mercancía se ha vuelto abstracción. Una vez que huyó de las manos del productor vaciándose de especificidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo el dominio de los hombres. Ha alcanzado una “objetualidad fantasmal”, y lleva una vida propia. “La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y de resabios teológicos.” [...]» Otto Rühle, *Karl Marx*, Hellaerau, {1928}, pp. 384-385 [G, 5, 1] (Benjamin, 2005: 201).

La mateixa atribució fantasmagòrica que Marx va atorgar a les mercaderies des del rigor de l'anàlisi econòmic va ser emprada per Baudelaire des de la percepció estètica i el llenguatge líric.¹¹⁵ El poeta francès no va dubtar a recórrer a l'al·legoria com a eina per a fer-se càrrec del fenomen depreciatiu de les mercaderies, part implícita de la reificació de la ciutat moderna (Frisby, 1992: 485). L'al·legoria baudelairiana es fonamentava en la melancolia, però a diferència del que succeïa en el barroc aquest sentiment ja no provenia d'un efecte degeneratiu entre l'ordre natural de l'Antiguitat pagana i el cristianisme, sinó de la confrontació produïda pel conjunt de canvis observables en el paisatge urbà del París del Segon Imperi —la haussmanització, les mercaderies en exhibició, les exposicions, la publicitat, etc.—, els quals venien instigats, tal com recorda Susan Buck-Morss, per la suplantació de l'Antic Règim natural de producció i la promesa del progrés (Buck-Morss, 2001: 201–202). A *Les fleurs du mal*, en un dels poemes dels «Tableaux parisiens» (1861) dedicat a Victor Hugo, «Le cygne», Baudelaire lamentava amb melangia alguns dels canvis que la ciutat havia experimentat i que només podia recuperar de la memòria a través d'evocacions al·legòriques.

Andròmaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

¹¹⁵ Giorgio Agamben, a Estancias, homologa les dues aproximacions a partir del concepte fetitxisme. «La grandezza de Baudelaire frente a la invasión de la mercancía fue que respondió a esa invasión transformando en mercancía y en fetiche la obra de arte misma. Es decir que escindió también en la obra de arte el valor de uso del valor de cambio, su autoridad tradicional de su autenticidad. De ahí su implacable polémica contra toda interpretación utilitarista de la obra de arte y el encarnizamiento con que proclama que la poesía no tiene otro fin que ella misma. De ahí también su insistencia en el carácter inasible de la experiencia estética y su teorización de lo bello como epifanía instantánea e impenetrable. El aura de gélida intangibilidad que empieza desde ese momento a rodear a la obra de arte es el equivalente del carácter de fetiche que el valor de cambio imprime en la mercancía» (Agamben, 2006: 87).

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

[...]

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs (Baudelaire, 2007: 284, 286).¹¹⁶

L'aflicció per allò que ja no hi és, pel «vieux Paris» desintegrat i irreconeixible, provenia, en un Baudelaire convertit en *flâneur*, del brogit de la novetat. Per al poeta francès, la figura del *flâneur*, amb el seu vagareig volgudament desaccelerat i la seva mirada de fisiòleg avesada a la descodificació de l'espectacle de la multitud, es postulava com el tipus social idoni per analitzar l'essència transitòria de la ciutat, anticipar la decadència del seu temps i escometre la denúncia contra la fal·làcia del progrés. Baudelaire identificarà la temporalitat accelerada, imparable i sobirana com un dels senyals inequívocs de l'adveniment ruïnós cap al qual es dirigeix la modernitat urbana. «Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon» (Baudelaire, 2021b: 24).¹¹⁷

Les referències a la noció temporal percebuda com a fugissera i tirànica seran un tòpic recurrent en molts dels seus poemes. Així, a la secció «Spleen et idéal» de *Les Fleurs du mal* (1857), la fatalitat del pas del temps es concretarà en la clàssica imatge despietada del rellotge: «Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible» (Baudelaire, 2007: 270).¹¹⁸ Mentre que al pòstum *Le Spleen de Paris. Petits poemes en prose* (1869), Benjamin descriurà i reclamarà formes marginals, sovint etíliques, de matar el temps —

¹¹⁶ De «Le cygne» («El cigne»): Andròmaca, penso en tu! Aquest riuet / tan trist, pobre mirall on temps enre va brillar-hi / la immensa majestat del teu dolor de viuda, / aquest Símoïs fals que creix amb els teus plors, / ha fecundat de cop la tan fèril memòria / meva, en travessar aquest Carrousel tan nou. / El vell París ja no existeix (la forma d'una ciutat / canvia més, ai las!, que el cor de qualsevol mortal); / [...] / París canvia!, però res no ha canviat en la melancolia / meva. Ravals antics, bastides, palaus nous, / carreus, tot esdevé per a mi una al·legoria, / i els meus records volguts són més pesants que els rocs. (Baudelaire, 2007: 285, 287)

¹¹⁷ De «La Chambre double» («L'habitació doble»): «Sí! El Temps regna; ha reprès la seva dictadura brutal. I m'empeny, com si jo fos un bou, amb el seu doble agulló» (Baudelaire, 2021b: 25).

¹¹⁸ De «L'horloge» («El rellotge»): «Rellotge!, déu sinistre, terrible i impassible» (Baudelaire, 2007: 271).

«Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ?» (Baudelaire, 2021b: 238)¹¹⁹— o, si més no, d'alterar-ne el seu capteniment per mitigar l'ineludible fat del seu pas, tal com versa la cèlebre apologia prosopoètica de l'embriaguesa:

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. [...] Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise» (Baudelaire, 2021b: 196)¹²⁰

El profund lament de traces romàntiques i melancòliques que Baudelaire planteja sobre la qüestió temporal no té un caràcter merament estètic, sinó que en el seu conjunt, les al·lusions contenen una crítica aferrissada contra la melodia ubiqua i persistent del progrés històric continu, sobre el qual pesaven no només els canvis en la fisonomia de la ciutat i de les relacions productives i socials, sinó també la promesa del millorament moral de la societat. Una qüestió que Baudelaire aborda a «Le Jouer généreux», on escenifica un diàleg entre un home i un diable que, encarnat en un orador plàcid i eloqüent, assenyala les misèries del progrés i de la infatuació humana. En un punt de la conversa, el diable confessa a l'home que en una ocasió va arribar a témer pel seu poder arran de les paraules d'un predicador: «Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas !» (Baudelaire, 2021b: 166).¹²¹

Que al diable baudelairià —figura contigua a la divinitat cristiana— no li convingui la invenció i propagació del progrés pot ser entès com un indicatiu simptomàtic de què la seva existència va quedant compromesa a mesura que la ideologia temporal de la modernitat —emparada en l'autoritat de la raó i conjurada en la tècnica i les

¹¹⁹ De «Le Galant tireur» («El tirador galant»): «Que potser matar aquest monstre no és l'ocupació més ordinària i més legítima de tots nosaltres?» (Baudelaire, 2021b: 239). Veure també: «Portraits de maîtresses» («Retrats d'amants») (Baudelaire, 2021b: 236–237).

¹²⁰ De «Enivrez-vous» («Embriagueu-vos»): «Cal estar sempre ebri. Tot és això: és l'única qüestió. Per no sentir el pes horrible del Temps que us destrossa les espatlles i us empeny cap a terra, us heu d'embriagar sense treva. [...] Per no ser els esclaus martiritzats del Temps, embriagueu-vos; embriagueu-vos sense parar! De vi, de poesia o de virtut, com us vingui de gust» (Baudelaire, 2021b: 197).

¹²¹ De «Le Jouer généreux» («El jugador generós»): «Germans meus estimats, quan sentiu que algú es vanta del progrés de les llums, no oblideu mai que la més bella de les astúcies del Diable és persuadir-nos que no existeix!» (Baudelaire, 2021b: 167).

mercaderies— projecta i perjura el refinament i la purificació de la condició humana.¹²² Des del moment en què el progrés secularitza la iconografia teològica, es promou una nova escala de valors on la promesa de perfectibilitat i de benestar moral es confia cegament a l'imperatiu de la novetat. En aquest nou escenari metropolità però, el mal i el pecat no desapareixen, sinó que muten. I de fet, la lectura que Baudelaire fa del París del segle XIX s'endinsa en la sordidesa de la condició humana des d'una provocadora estètica del mal i de la lletjor. És des de la marginalitat que ofereixen els personatges més indesitjables i vulnerables de la ciutat —jugadors, pobres, vells, prostitutes, lladres, assassins, drapaires, artistes, poetes, dandis...— que Baudelaire mira de desmentir tot el que el projecte del progrés té d'hipòcrita i fal·laç.

Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences !» (Baudelaire, 2021b: 274)¹²³

I malgrat que serà Benjamin qui des d'una interpretació netament política identificarà més concretament la perversió i l'engany que el progrés disposa en la tecnologia i els objectes de desig, els retrats hiperbòlics i histriònics d'alguns dels poemes de Baudelaire també anunciaran, des de l'obscuritat, la caricatura o l'acarnissament més grotescs, un rebuig contra els emblemes de la producció. És el cas de «Le Mauvais Vitrier», un petit poema en prosa, on un home explica que, posseït per un irremissible impuls diabòlic i maliciós, va arremetre, precisament, contra un vidrier que carregava la seva mercaderia «à travers la lourde et sale atmosphère parisienne». El narrador, des de la finestra d'un sisè pis, va cridar el vidrier fent-li creure que havia d'ascendir i descarregar «sa fragile marchandise» fins a casa seva.

« — Hé ! he ! » et je lui criai de monter. [...] Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « — Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous

¹²² Per una mirada més exhaustiva sobre el paper de la figura del diable en la poètica de Baudelaire, de la qual aquí només se n'extreuen unes breus pinzellades, veure l'article de Rosalía Torrent: «Baudelaire y la imagen de Satán» (Torrent Esclapés, 1995: 59–61).

¹²³ De «Les Bons Chiens» («Els bons gossos»): «Jo canto al gos brut de fang, al gos pobre, al gos sense casa, al gos *flâneur*, al gos saltimbanqui, al gos que té un instint, com el del pobre, al bohemí i a l'histrió, meravellosament afilat per la necessitat, aquesta mare tan bona, aquesta autèntica patrona de les intel·ligències!» (Baudelaire, 2021b: 275)

promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant (Baudelaire, 2021b: 40).¹²⁴

El narrador, foll d'odi i de despotisme, no només l'envia escales avall destruint els vidres que transportava, sinó que des del balcó de casa llança un petit test de flors contra les restes de la seva fortuna ambulat, convertint la trencadissa en un presagi emblemàtic de la ruïna que Benjamin llegirà en els «palais de cristal» que van ser els passatges. Així, de la mateixa manera que l'alcohol permetia fugir de la tirania del rellotge o modificar l'embranchada metropolitana i la sinèrgia productiva, la violència o la mort seran l'eina de xoc que Baudelaire emprarà per sacsejar o aturar en sec l'experiència delirant de la modernitat.

En la seva inclinació a descobrir la fantasmagoria de la seva època a través de figures marginals capaces de cancel·lar el ritme frenètic de la urbs o d'aprofitar-se de les seves restes productives, Baudelaire s'interessarà particularment en la figura ja anunciada del *flâneur*, a qui, seguint les passes de figures com el detectiu o el fisiòleg, dotarà d'un ull analític avantatjós a l'hora de llegir la modernitat i intentar donar resposta a la multiplicitat urbana; per bé que algunes particularitats distingiran el *flâneur* de la resta de figures socials.

Este [el *flâneur*], sin embargo, eclipsa a las otras dos, y su éxito reside muy probablemente en el hecho de que acabó por ser identificado con el artista. Este heredero del «espectador» de la Ilustración y del «paseante» del Romanticismo es aquel para el que todo «*devient allégorie*», según se leía en un verso de Baudelaire que Walter Benjamin creía inspirado en esta figura del *flâneur*: aquel que deleitándose con lo efímero absorbe lo particular y lo convierte todo en signo (Matas, 2010: 243).

Amb el tarannà erràtic, l'esperit de dandi i una agudes visual pròxima a la del sociòleg, el *flâneur* s'erigirà com el tipus social arquetípic de la vida moderna, amb capacitat de sabotejar el règim de la temporalitat hegemònica, d'escapar de les

¹²⁴ De «Le Mauvais Vitrier» («El mal vidrier»): «Eh! Eh!», li vaig cridar que pugés. [...] Al final va aparèixer: vaig examinar curiosament tots els vidres, i li vaig dir: «Com? No teniu vidres de colors, vidres roses, vermells, blaus, vidres màgics, vidres del paradís? Sou tan impudent que goseu passejar pels barris pobres, i no teniu vidres que facin veure la bellesa de la vida!» I el vaig empènyer amb força cap a l'escala, on va ensopagar mentre grunyia.» (Baudelaire, 2021b: 41)

dinàmiques del consum i de barrejar-se amb la multitud mantenint una distància analítica prudencial.

La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. [...] Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza. [M 1, 3] (Benjamin, 2005: 422)

El *flâneur*, de fet, s'oposarà a la multitud d'una manera semblant a com ho fa el narrador anònim de «El hombre de la multitud» (1840) d'Edgar Allan Poe, amb qui Baudelaire es va inspirar a l'hora de definir la pràctica de la *flânerie* i Benjamin va catalogar com a dialèctica del vagareig: «por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido. Al parecer es precisamente esta dialéctica la que desarrolla *El hombre de la multitud*» [M 2, 8] (Benjamin, 2005: 425).

El relat de Poe té com a espai de partida un cafè de Londres, des d'on el protagonista examina amb actitud de fisiòleg el trànsit humà de l'altra banda del vidre, adonant-se que el vaivé de la multitud conté fissures a partir de les quals és possible discernir o destriar el caràcter individual del seu conjunt. D'aquesta manera pot aïllar, identificar i enumerar diverses figures d'entre el col·lectiu urbà, fins que en un moment donat topa amb un home que li crida especialment l'atenció.

Los extraños efectos de la luz me obligaron a examinar individualmente las caras de la gente y, aunque la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro, me pareció que, en mi singular disposición de ánimo, era capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada. Pegada la frente a los cristales, ocupábame en observar la multitud, cuando de pronto se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. Jamás había visto nada que se pareciese remotamente a esa expresión. [...] «¡Qué extraordinaria historia está escrita en ese pecho!», me dije (Poe, 1998: 256).

Inquiet pels secrets que la presència l'ancià li suscita, l'observador anònim es decidirà a perseguir-lo pels carrers de la ciutat durant vint-i-quatre hores. Però a la fi

retornarà davant del mateix cafè on havia nascut el neguit persecutori i, exhaust, ratificarà la consigna sobre la dificultat perceptiva que encapçala el relat: «Bien se ha dicho de cierto libro alemán que *er lässt sich nicht lesen* –no se deja leer–. Hay ciertos secretos que no se dejan expresar» (Poe, 1998: 251). D'aquesta manera, Poe dona a entendre que és la mateixa modernitat el que resulta il·legible com a conseqüència de la difícil conciliació entre l'ordenació mecànica i la fluïdesa circulatòria que es dona a la gran ciutat (Matas, 2010: 259).

Per la seva banda, el *flâneur* baudelairià, en la seva vessant de poeta i espectador solitari a la recerca d'imatges sobre la mercantilització de la producció i l'exhibició de la moda, també s'endinsarà en una multitud que perdrà el seu caràcter anònim (Frisby, 1992: 451).

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée (Baudelaire, 2021b: 54).¹²⁵

I igual que Poe, a qui Baudelaire va traduir i admirar, descobrirà que la multitud urbana és un gegant amb rostres inescrutables, en la línia del que s'explica a «Les Sept vieillards», on el narrador topa amb un vell que semblarà multiplicar-se fins que la seva presència reiterada l'obligarà a abandonar la contemplació.

À quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

[...]

¹²⁵ De «Les Foules» («Les multitudes») : «No tothom pot prendre un bany de multitudes: gaudir de la massa és un art que només pot significar un tiberi de vitalitat, a càrrec del gènere humà, per als qui quan eren al bressol una fada va insuflar el gust pel transvestisme i la màscara, l'odi pel domicili i la passió pel viatge. / Multitud, solitud: termes iguals i convertibles per al poeta actiu i fecund. Qui no sap poblar la seva solitud tampoc no sap estar sol enmig d'una multitud atrafegada.» (Baudelaire, 2021b: 55)

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.
Sosie inexorable, ironique et fatal,
Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même ?
— Mais je tournai le dos au cortège infernal (Baudelaire, 2007: 292).¹²⁶

L'interès de Benjamin per Baudelaire rau, precisament, en l'aptitud perceptiva i artística a l'hora de captar el tràfec de la multitud. Amb el seu deambular pretesament accidental o vague, el *flâneur* es deixa lliscar pel laberint urbà i fraseja la temporalitat estratificada sobre l'espai amb el seu ull entrenat en l'art de mirar i «jouir de la foule». Un ull que serà reivindicat en forma de treball visual per diversos camps teòrics —de la sociologia i l'antropologia urbanes de Richard Sennett o Manuel Delgado a la historiografia de Karl Schlögel, passant per la teoria de l'art de John Berger o la geografia postmoderna—,¹²⁷ però que té els seus antecedents —en la línia del que Àlex Matas analitza a *La ciudad y su trama* (2010)— en tota una tradició de la representació de l'espai urbà de la modernitat que contrasta amb l'estatisme de la paisatgística panoràmica tradicional, i en la que no només hi tenen cabuda Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire, sinó també Nikolai Gógol, Charles Dickens, Victor Hugo, Honoré de Balzac, E. T. A. Hoffmann, entre d'altres. D'entre tots ells, val la pena fer una digressió sobre el darrer, ja que és en molts sentits qui millor orienta les bases literàries de l'art de mirar que posteriorment reprendran Poe o Baudelaire i de fet serà considerat pel propi Benjamin com a model de *flâneur*.¹²⁸

La atalaya del primo (1822), l'obra de Hoffmann que Benjamin succintament li reconeix, és un relat que analitza l'espai urbà a partir de l'observació d'una plaça berlinesa

¹²⁶ De «Les sept vieillards» («Els set vells»): «¿De quin complot infame jo havia de ser objecte? / ¿Quin maliciós atzar m'humiliava? / Set cops el vaig comptar, de l'un minut a l'altre, / aquell vell que, funest, sempre es multiplicava. / [...] / ¿Hauria estat capaç de contemplar el vuitè / sense morir-me, inexorable doble, irònic i fatal, / Fènix nauseabund, pare i fill d'ell mateix alhora? / —Però vaig girar l'esquena al seguici infernal.» (Baudelaire, 2007: 293)

¹²⁷ En referència a obres com *El declive del hombre público* (Sennett, 2011); *El animal público* (Delgado, 2006); *Modos de ver* (Berger, 2014); *En el espacio leemos el tiempo* (Schlögel, 2007).

¹²⁸ Benjamin en parla en una cita de l'obra dels Passatges: «E. Th. A. Hoffmann como modelo de *flâneur*; *El mirador del primo* es su testamento. Y de ahí el gran éxito de Hoffmann en Francia, donde se entendía especialmente bien este modelo. En las notas biográficas a la edición en cinco tomos de sus últimos escritos (¿Brodhag?) se dice: «Hoffmann nunca fue amigo de la naturaleza libre. El hombre, lo que se dice de él, las observaciones sobre él, la simple contemplación de seres humanos, valían para él más que todo. En verano, cuando iba a pasear —lo que hacía con buen tiempo todas las tardes—..., difícilmente se encontraría una taberna o una confitería donde no se hubiera detenido a hablar, para comprobar qué gente había allí, y cómo eran.» [M 4 a, 2] (Benjamin, 2005: 430)

(*Gendarmenmarkt*) en un dia de mercat. L'acció es desenvolupa a la part alta d'un dels apartaments que donen a la plaça. La posició aparentment privilegiada en la qual es troben els protagonistes —refugiats rere el vidre d'una finestra que fa cantonada (*Eckfenster*)— i la forma amb la qual es desenvolupa la història —a través d'un diàleg entre dos cosins amb perspectives diverses—, es conjuguen per oferir una panoràmica contrastada de tot el que succeeix a la plaça.

En un primer moment, la visió del conjunt observat és descrita per part del narrador d'una manera molt moderna, com si es tractés d'un quadre impressionista, fent èmfasi en l'efecte estètic que la perspectiva de l'angle picat genera sobre la multitud contemplada:

La perspectiva era, en efecto, extraña y sorprendente. El mercado entero parecía una única masa de populacho tan densa que, si se lanzase una manzana sobre ella, sería increíble que llegase alguna vez al suelo. Los más variados colores resplandecían a la luz del sol, concretamente en manchas muy pequeñas; a mí me causaba la impresión de un gran macizo de tulipanes balanceándose a uno y a otro lado movido por el viento, y tuve que admitir que la vista era verdaderamente agradable aunque cansada a la larga (Hoffmann, 2006: 54–55).

Però aquesta manera de copsar l'ambient serà titllada d'inexperta per part del seu cosí, que remarcarà les diferències entre dues formes distintes d'aproximar-se al fet urbà i a la seva representació.

Ahora me doy cuenta de que tampoco arde en ti la más mínima chispa de talento literario. Te falta la primera condición para ello [...] un ojo que realmente sepa mirar. Para ti ese mercado no ofrece nada más que la vista de la desconcertante multitud moteada del populacho en su insignificante actividad. [...] ahí se desarrolla para mí el más variado escenario de la vida de la ciudad [...] ¡Arriba, primo! Quiero ver si soy capaz de enseñarte por lo menos los principios básicos del arte de mirar. Mira recto hacia la calle; aquí tienes mis gemelos (Hoffmann, 2006: 55–56).

Aquest tipus de converses, encaminades a activar la consciència ocular i perceptiva, s'aniran succeint al llarg de l'obra, donant a conèixer a poc a poc el veritable interès teòric i poètic de Hoffmann: penetrar en la realitat observada per tal d'interpretar la vida de la ciutat moderna amb la seva agitació i el seu moviment desordenat i discontinu. Així, no n'hi ha prou amb fer una descripció general de l'escenari, sinó que per comprendre i representar el que realment succeeix al mercat cal afinar bé la mirada,

aturant-se en els detalls que s'amaguen rere l'enrenou de l'activitat mercantil, de les interaccions socials, de la vestimenta d'un artesà, de les maneres d'un burgès o dels edificis més emblemàtics de la plaça: el teatre, les dues esglésies bessones —l'alemanya-luterana i la francesa-hugonota— o l'edifici de l'Acadèmia de les Ciències de Prússia (Hoffmann, 2006: 19). En aquest sentit, els binocles, amb les seves lents, ajuden a fixar la mirada en els detalls que configuren la quotidianitat de la vida urbana berlinesa, de la mateixa manera que reforcen la voluntat d'individualització o de reduir la separació entre observador i observant, semblant al que també buscaran Poe i Baudelaire amb les representacions urbanes de Londres i París.

En el relat de Hoffmann, l'ull esdevé un òrgan indispensable per a l'observació, però alhora esdevé un testimoni fortament subjectivat que deixa espai a l'especulació i a la incertesa. Les descripcions no es mantenen en un pla rígid, sinó incomplet i fragmentari, el qual recorda el mode d'anàlisi del *flâneur*. Els dos protagonistes elaboren una composició formada per imatges que se superposen i s'alternen sense mantenir una lògica o un ritme previsibles. No obstant això, tant el llenguatge hipotètic i indiciari, com l'estructura dialogada esdevenen un recurs estètic que permet formular afirmacions versemblants sustentades en coneixements sociohistòrics verídics o contrastables. Així, la selecció aparentment capritxosa de les escenes, lluny d'escodriñar les contingències d'un dia de mercat qualsevol, contribueix a revelar aspectes propis de l'experiència urbana i històrica del Berlín de principis de segle XIX.

En ella convivían militares [...], nobles y cortesanos, hugonotes [...], burgueses dueños de las pujantes manufacturas berlinesas, artesanos, emigrantes polacos venidos tras la ocupación de su país, aristócratas franceses que habían huido de la revolución [...] A lo que se añadía una considerable población de judíos, que disfrutaban de unos derechos que no poseían en otras ciudades alemanas. Era, por tanto, una ciudad en la que varias culturas y tres religiones diferentes convivían pacíficamente (idem, 2006: 15–16).

Aquest rerefons històric plural es posa de manifest al llarg del text mitjançant una exposició juxtaposada dels elements arquitectònics, econòmics, socials, culturals i fins i tot morals que la pròpia observació de la plaça va desgranant. L'interès de *La atalaya del primo* rau en l'esforç literari que suposa representar una realitat històrica, social i urbana tan complexa sense perdre la perspectiva dinàmica, múltiple i fragmentada que pressuposa l'espai de la plaça. I malgrat que a diferència del que succeeix a «El hombre

de la multitud» o a «Les Foules», el lloc d'observació és estàtic i els protagonistes no s'entremesclen amb la multitud, la *flânerie* de Hoffmann s'esdevé gràcies a la permeabilitat que es dona entre l'interior i l'exterior de la casa-mirador i a la pluralitat de veus o punts de vista que ofereixen els dos cosins.

Hoffmann, Poe i Baudelaire contribuiran a renovar la representació del paisatge urbà gràcies al desplegament d'un art de la mirada idoni per captar el conjunt de canvis que la modernitat projectarà sobre l'espai i oferir una descripció fragmentada de la societat. En el cas de Baudelaire, la seva lectura obstinada a denunciar una temporalitat progressiva instal·lada en les transformacions de la ciutat, el portaran a practicar l'al·legoria contra el mite. L'ull al·legòric del *flâneur* baudelериà, al servir-se de les ruïnes del seu temps, produirà imatges capaces de qüestionar els fonaments ideològics del progrés i de la societat de consum, però tota la força estètica i el potencial analític de la seva crítica caurà en el moment en què la seva figura s'esvaeixi com a conseqüència de la desfeta i la desintegració del seu principal espai de vagareig: els passatges. Tal com avançaven primer Poe i després Baudelaire, el *flâneur* quedarà engolit per la multitud a la qual s'abalançava amb esperit contradictori —de detectiu, fisiòleg, dandi o poeta.

En aquest sentit, Benjamin va lamentar que Baudelaire renunciés a la possibilitat d'una crítica més profunda i incisiva com la que el mode de lectura al·legòric semblava oferir-li. En la seva concepció catastròfica de la història humana, l'al·legoria barroca havia produït reflexions melancòliques motivades per una contemplació retrospectiva i una filosofia de la desintegració. També Baudelaire semblava abocar-se a una nostàlgia retrospectiva, malgrat que la seva proposta al·legòrica estava dotada de la força i l'enuig suficients com per trastocar els fonaments de la modernitat.

En el proyecto de los Pasajes, el mismo Benjamin practicó la alegoría contra el mito. Pero era consciente de su «tendencia regresiva». El *Passagen-Werk* debía evitar no sólo «la traición a la naturaleza» implícita en la trascendencia espiritual de los alegoristas cristianos del Barroco, sino también esa resignación política de Baudelaire y sus contemporáneos, que en última instancia ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía, lo nuevo como siempre-lo-mismo. Necesitaba demostrar que para redimir el mundo material, se requería de una violencia mayor que la contenida en la «intención alegórica» de Baudelaire (Buck-Morss, 2001: 226).

Crític amb la consideració estàtica i amb el recolliment de tradició quasi idealista de l'al·legoria barroca, però també amb la resignació política de Baudelaire —que lliga, tal com es veurà, amb la idea de l'etern retorn de Blanqui o Nietzsche (Buck-Morss, 2001: 220)—, Benjamin va entomar el model al·legòric i la identificació de la ruïna des d'una perspectiva políticament instructiva i un deix marcadament materialista (Buck-Morss, 2001: 189; 197). Però per traslladar aquest mode de lectura calia passar a l'acció sense deixar-se endur per una nostàlgia desactivant. Era possible seguir l'exemple del muntatge visual i lingüístic dels emblemes del segle XVII o de la poètica urbana de Baudelaire per tal de desxifrar les certeses i els enganys que la indústria cultural del segle XIX amagava entre els mites, les deixalles i les omissions? Les ruïnes dels passatges vuitcentistes, amb el seu cúmul de restes fragmentàries i la possibilitat d'emprar-les al·legòricament per denunciar la fal·làcia del progrés així ho presagiaven.

L'estètica del muntatge. Breton, Aragon, Benjamin i Perec

Baudelaire es surrealista en la moral (Breton, 2001: 45).

Es el mundo moderno el que abraza mi forma de ser. Se está gestando una gran crisis, un inmenso desconcierto empieza a adquirir forma. Lo bello, lo justo, lo verdadero, lo real... Éstas y otras tantas palabras se están haciendo añicos en este cabal instante. [...] No podría pasar nada por alto, pues soy el paso de la sombra a la luz, del mismo modo en que soy el ocaso y la aurora. Soy un límite, una línea (Aragon, 2016: 131).

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje [N 1, 10] (Benjamin, 2005: 460).

El mateix any en què *El origen del Trauerspiel alemán* sortia finalment a la llum, Benjamin va publicar *Einbahnstrasse* (*Calle de dirección única*). Es tractava d'una obra de naturalesa ben diversa, composta per aforismes, jocs de paraules, cites, fragments

d'articles apareguts anteriorment a la premsa... Un conjunt de peces breus, irregulars i desgavellades que Benjamina va arranjar sense una trama lògica que les enfilés. Malgrat recaure en temes diversos compartien una mirada avesada a la quotidianitat del món urbà: evocacions d'infantesa, anàlisis sobre la crisi econòmica i social dels anys vint a Alemanya o retrats sobre la ciutat de París i la decadència del món burgès. Rere l'estructura i el cos textual aparentment inconnexes s'hi endevinava una voluntat d'emular i representar la topografia urbana.

Algunos títulos cuelgan como letreros por encima de sus fragmentarios contenidos («Óptica», «Relojes» y «Joyería», «Estampillas», «comestibles»); otras son llamadas de atención urbanas («¡Precaución, escalones!», «Cerrado por reparaciones», «¡Prohibido mendigar y vagabundear!», «¡Prohibido fijar carteles!»), advertencias públicas fijadas sobre aquello que de otro modo podría confundirse con una práctica privada (escribir, soñar), mientras «Alarma-Incendio» es el signo de advertencia en la discusión sobre la práctica revolucionaria (Buck-Morss, 2001: 35).

La composició estètica dels relats no mantenia una lògica d'ordenació lineal, sinó fragmentària i discontinua, i la mundanitat i materialitat d'alguns dels títols (*inscriptio*) —«Gasolinera», «Guantes», «Panorama imperial», «Atención a los escalones», «Bisutería» o «Juguetes», per posar només alguns exemples— friccionava amb la textualitat i el to assagístic de fons (*subscriptio*).¹²⁹

Tot i les notables diferències pel que fa al contingut, el to i l'estil, ambdues obres — *El origen del Trauerspiel alemán* i *Calle de dirección única*— s'entrellaçaven subreptíciament en la intenció benjaminiana d'actualitzar i posar en pràctica la teorització sobre l'al·legoria barroca en el context de la modernitat.

En los dramas del Barroco, las imágenes naturales —un perro, una piedra, una anciana, un ciprés— son representaciones emblemáticas de ideas. En los fragmentos modernistas, las imágenes de la ciudad y de las mercancías funcionan de manera similar: una «estación de servicio» representa [...] el papel práctico del intelectual. Los «guantes» se transforman en el emblema de la relación de la moderna humanidad con su propia animalidad (Buck-Morss, 2001: 35).

¹²⁹ En la línia del que Andreas Huyssen exposa a l'assaig *Miniature Metropolis*, els termes *inscriptio* i *subscriptio* fan referència a dues parts de l'emblema al·legòric: el títol i el seu subtítol o interpretació (Huyssen, 2015: 141). Susan Buck-Morss també en parla servint-se de l'exemple dels fotomuntatges de John Heartfield (Buck-Morss, 2001: 79).

Així, a «Panorama Imperial», Benjamin recorria al popular dispositiu cilíndric que permetia a la gent contemplar paratges exòtics des de la ciutat, per fer una crítica —de ressonàncies marxistes— sobre la situació econòmica dels anys vint a Alemanya i la desintegració de l'ordre burgès. D'aquesta manera, imitava el comportament de les pintures estereoscòpiques que proporcionaven els panorames, mostrant un total de catorze imatges verbals que en la versió de *Calle de dirección única* venien encapçalades per l'epígraf «Viaje por la inflación alemana».¹³⁰

I. En el tesoro de expresiones con que la manera de vivir del burgués alemán (cuyos componentes son la estupidez y la cobardía) se delata un día tras otro es especialmente interesante la que se refiere a la catástrofe inminente, que dice: «no podemos seguir así». [...] II. Una extraña paradoja: la gente sólo piensa en su interés egoísta y privado, pero al tiempo su comportamiento está determinado más que nunca por los fuertes instintos de la masa. [...] VII. La libertad de hablar se está perdiendo. Antes era evidente que las personas que mantenían una conversación se interesaban por su interlocutor, pero eso ha sido substituido por la pregunta por el precio de sus zapatos o de su paraguas. En toda conversación se va infiltrando, inevitablemente, el tema que plantea las condiciones de vida, el tema del dinero. [...] XII. Todas las cosas sometidas a un proceso incontenible de mezcla y contaminación pierden lo que es su expresión esencial, de modo que lo ambiguo ocupa actualmente el lugar de lo auténtico; esto le está sucediendo a la ciudad. (Benjamin, 2014: 21–28)

El panorama imperial (*Kaiser-Panorama*) esdevenia, des de la mirada al·legòrica de Benjamin, l'emblema d'una ciutat ambigua que demanava ser desxifrada des d'un nou codi de lectura. En aquest sentit, el text «Gasolinera» —amb el qual s'obre el recull de *Calle de dirección única*— era una apologia de l'estil fragmentari propi de les publicacions periodístiques o dels rètols dels aparadors i anuncis, és a dir, d'un llenguatge frenètic i efímer que impregnava la cultura material de les metròpolis modernes —com

¹³⁰ El compendi *Infància a Berlin cap al 1900* conté un text amb el mateix títol. Però el seu contingut no està impregnat per la tensió al·legòrica present en la versió de *Calle de dirección única*. Benjamin no es concentra en la crisi econòmica dels anys vint, sinó que ofereix una mirada nostàlgica sobre els panorames a partir d'un record d'infantesa de la seva Berlín natal: «Les arts que perduraven en aquell indret havien nascut al segle XIX», relata Benjamin. «Les estampes de viatges que s'exhibien al panorama imperial tenien un poder d'atracció tan gran que tant era per on comencessin la visita. La pantalla, amb els seients disposats tot al voltant, es movia en cercle, de manera que cada imatge passava per totes les estacions, des de les quals es penetrava, a través d'una finestreta doble, en la llunyania de colors destenyits. Sempre hi trobaves algun seient lliure. I sobretot cap al final de la meua infantesa, quan la moda girava l'esquena als panorames imperials, era força habitual rodar món en una cambra mig buida. [...] La primera vegada que hi vaig treure el nas, feia temps que els dies de les delicades pintures paisatgístiques havien quedat enrere. Però el seu encís, el darrer públic del qual van ser els infants, es conservava il·lès» (Benjamin, 2013: 19–21).

l'oli impregna les màquines— i que era erigit com a icona i clau de lectura de l'experiència urbana i mercantil.

La actividad literaria relevante sólo se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura, al cultivar esas modestas formas que corresponden a su influencia en las comunidades más activas mejor que el ambicioso gesto universal del libro: a saber, las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles. Sólo este rápido lenguaje puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento. Para el aparato gigantesco de la vida social, las opiniones son lo que el aceite es para las máquinas; no nos situamos ante una turbina y la rociamos después con lubricante. Inyectamos un poco en los remaches y juntas ocultas que sin duda debemos conocer (Benjamin, 2014: 9).

El mode al·legòric, on la idea de ruïna era elevada a la categoria d'emblema, podia contribuir —tal com s'ha desglossat amb anterioritat— a concebre l'experiència de la fragmentació metropolitana com el resultat d'un procés de descomposició i no de progrés. I malgrat que la transfiguració de l'emblema barroc practicada per Benjamin simplificava l'estructura al·legòrica al prescindir de les imatges pictòriques (*pictura*), la principal motivació que aquest mode de lectura proporcionava al pensador alemany residia en la seva capacitat per destapar i assenyalar les fissures semàntiques que s'obrien entre els mites i el progrés.¹³¹ L'al·legoria benjaminiana proporcionava un muntatge d'imatges verbals —més que fotogràfiques—, les quals feien palpable l'experiència de la desintegració de la temporalitat (Buck-Morss, 2001: 36; 80).

Però val a dir que la tècnica del muntatge que s'entreveia a *Calle de dirección única*, derivada, en part, de l'assumpció de l'al·legoria com a recurs retòric i estratègia expositiva, mantenia un segon focus d'influència en l'avantguardisme surrealista, corrent en el que Benjamin hi va trobar moltes virtuts per a l'anàlisi topogràfic que es proposava fer i que, sens dubte, també va determinar l'estructura i l'estil del projecte dels Passatges. L'interès benjaminia pel surrealisme és conegut. Ho demostra, d'una banda, l'article

¹³¹ Sobre la simplificació de l'estructura al·legòrica, veure Huyssen: «When critics have read *One-Way Street* as emblematic prose they have not taken the specific media constellation of the emblem seriously enough. Time and again they have reduced the fundamental tripartite structure of the emblem to the binary of word and image [...] As literary-visual form, however, the emblem has not two, but three parts: the *inscriptio* (title), the *pictura* (the image as picture), and the *subscriptio* (the interpretation of or commentary on the image). [...] The absence of any negotiation with the real street, with real urban space in *One-Way Street* is further reinforced by the fact that that the *pictura*, which is central to the baroque emblem, is missing. Only the *inscriptio* and the *subscriptio* are left, as title and text» (Huyssen, 2015: 141, 144).

dedicat a aquest corrent artístic que va començar a escriure l'any 1927 en una estada a París, i que conclouria dos anys més tard amb el títol «Der Sürrealismus». I d'altra banda, una famosa carta de 1935 dirigida a Adorno, en la que Benjamin reconeixia la fascinació que li havia provocat la lectura d'*El aldeano de París* (1926) de l'escriptor Louis Aragon. En aquesta carta, Benjamin no va vacil·lar a identificar aquest llibre com el punt de partida de les primeres notes del seu gran projecte: «En su comienzo estuvo Aragon —el *Campesino de París*—, del que por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que dejar el libro» (Benjamin, 2005: 919).

Considerant les afinitats temàtiques i espacials entre Benjamin i el surrealisme no és estrany que sigui així. A *El aldeano de París*, Aragon fa una lectura de la vida urbana del París dels anys vint a partir de la descripció no sistemàtica de dos espais que són visitats i contemplats en moments en què la seva existència fa traspuar el seu costat més marginal o heterotòpic: El Passatge de l'Opéra cap a l'any 1924, és a dir, poc abans del seu enderrocament en el marc del pla urbanístic de Haussmann; i el parc des Buttes-Chaumont en una vetllada nocturna realitzada amb André Breton i Marcel Noll. En el relat no narratiu que construeix Aragon, tant el passatge com el jardí són presentats com una font de mitologia moderna en moviment, en la qual és possible descobrir-hi els principis d'encantament i desig quasi divins que caracteritzen la societat de l'espectacle i que tan seduiran a Benjamin en la seva recerca sobre la prehistòria de la modernitat.

Sentía la profunda fuerza que algunos lugares, algunos espectáculos ejercían sobre mí, sin que, no obstante, pudiera descubrir el principio de tal encantamiento. Había objetos cotidianos que, a mi juicio y de manera incuestionable, participaban en el misterio y me sumían en él. [...] Asimismo, me parecía que el tiempo no era ajeno al embrujo del que yo era presa. Conforme el tiempo se prolongaba en la misma dirección en la que yo avanzaba a diario, el influjo que estos elementos dispares ejercían en mi imaginación aumentaba día a día. Comencé a comprender que la naturaleza de su reino era consecuencia de su novedad y que sobre el futuro de ese reino brillaba una estrella mortal. Así pues, se mostraban a mis ojos como tiranos transitorios y, en cierto sentido, como los agentes del azar en lo concerniente a mi sensibilidad. Una vez que hube sucumbido al vértigo de lo moderno, alcancé por fin la lucidez. Modernidad. Esta palabra se funde en la boca antes incluso de ser pronunciada (Aragon, 2016: 136–137).

La percepció d'una temporalitat irrefrenable; l'imperi de la novetat materialitzada en els fetitxes més efimers i banals; l'estat de somnolència que impregna la metròpolis moderna... Són alguns dels secrets, dels impulsos i dels efectes que, sota la llum i els reflexes dels passatges —«de esos acuarios humanos»—, la mirada interrogativa i meditativa d'Aragon mirarà d'ataüllar (Aragon, 2016: 18–19). Es podria dir que, en molts sentits, l'escriptor francès seguirà les empremtes de la tradició inaugurada per la poètica urbana vuitcentista, però ho farà des d'un nou angle, a través d'una espècie de *flânerie* alterada per l'influx del manifest surrealista de 1924. En aquest primer manifest, André Breton reivindicava el món dels somnis que el psicoanàlisi freudià havia activat, avantposava la imaginació i el subconscient a la raó i a la moral burgeses, subratllava el potencial de les imatges i defensava una escriptura automàtica capaç de captar el brogit de la modernitat.

En aquesta línia, el text d'Aragon defugirà d'un racionalisme metòdic i d'un realisme descriptiu per abraçar la imaginació dels sentits (Aragon, 2016: 11–12). En el seu vagareig pel Passatge de l'Opéra, Aragon deambularà sense un rumb prefixat pels diversos racons de la galeria, interactuant amb la gent, fixant-se amb ròtols i anuncis, adequant una mirada microscòpica per captar els objectes més insòlits i insignificants o accedint a l'interior dels múltiples negocis —llibreries, hotels, cafès, restaurants, banys, teatres, perruqueries, sastreries...—, molts dels quals denunciaran, amb notes i cartells, l'espoli i l'expropiació provocada per les obres de remodelació de la immobiliària del boulevard Haussmann. Part del cos textual de la ciutat serà inclòs en relat d'Aragon per il·lustrar el pastitx urbà i recrear el seu clima d'efervescència i de desconcert.

Con motivo de ser expoliado en beneficio de una sociedad financiera, mediante una expropiación que arruina a los comerciantes de este pasaje y no pudiendo, en virtud de ello, volver a instalarme, busco comprador para el material de mi bar.

FIRMADO:
Combatiente en 1914-1918
Herido de guerra

Figura 8. Cartell del cafè Petit Grillon ubicat al Passatge de l'Opéra (Aragon, 2016: 32)

La consciència de trobar-se davant d'un paisatge fantasmal i caduc com el del Passatge de l'Opéra —«gran ataúd de cristal» (Aragon, 2016: 41)—, condicionarà l'elaboració d'un retrat confús, ambigu, frenètic, desordenat, replet de canvis de registre i intromissions visuals que trencaran la linealitat del text i el ritme progressiu del relat. Pancartes i cartells informatius, rètols de negocis, anuncis publicitaris, fragments d'articles de premsa, una carta d'un restaurant o inclús un llistat de preus de les butaques del teatre, s'intercalaran i es juxtaposaran amb les descripcions, els diàlegs, els excursos poètics, els records o les digressions assagístiques de l'autor, tot aconseguint una composició en forma de collage dadaïsta que connectarà constructivament amb els principis conceptuals i estilístics del surrealisme. «El padre del surrealismo fue Dada», va anotar Benjamin en una de les seves entrades, «su madre fue un pasaje» [C 1, 3] (Benjamin, 2005: 109).

Aquesta manera de relacionar-se amb el món urbà també sobrevolarà *Nadja* (1928), d'André Breton. Nadja, la protagonista d'aquest altre clàssic de la literatura surrealista —descrita com una «ànima errant» (Breton, 2018: 76)— activarà en el narrador una nova forma de percebre la realitat. Tal com feia Aragon, Breton també voltarà pels carrers de París i pivotarà entre espais marginals i heterotòpics —passatges, hotels, cafès, teatres, catacumbes...—, sucumbint a l'encantament visual i oníric de la materialitat més mundana.

Una altra vegada, no fa gaire, un diumenge que havia anat amb un amic al «mercat de les puces» de Saint-Ouen (hi vaig sovint, cercant aquells objectes que no es troben enlloc més, passats de moda, trencats, inutilitzables, gairebé incomprendibles, en fi, perversos en el sentit que jo entenc i que més m'agrada, objectes com ara aquella mena de semicilindre blanc i irregular, amb relleus i depressions sense cap mena de significació per a mi, estriat de ratlles horitzontals i verticals vermelles i verdes, preciosament guardat en un estoig i amb una divisa italiana [...]), la nostra atenció es dirigí simultàniament a un exemplar molt nou de les *Obres completes* de Rimbaud perdut enmig d'una parada de roba vella, fotografies esgrogueïdes del segle passat, llibres sense cap valor i culleres de ferro (Breton, 2018: 63).

L'enumeració capritxosa dels objectes trobats al mercat revelarà la fascinació surrealista per aquells fenòmens urbans que podien ser percebuts simultàniament com a quelcom objectiu i somiat (Buck-Morss, 2001: 51). Tot aquest conjunt d'impressions nascudes de l'anar i venir despreocupat de Breton seran acoblades a un relat conformat

per una mescla heterogènia i metamòrfica d'evocacions i estils —prosa dietarística, crítica literària, assaig...—, les quals estaran salpebrades per notes a peu de pàgina, fotografies i dibuixos. L'escriptura de Breton s'amistarà amb l'espontaneïtat imaginativa i subconscient de qui descobreix quasi per atzar l'esperit d'una realitat que no pot ser captada, prevista ni exposada exclusivament des de la vigília de la raó. Per això, no dubtarà en fer explícita la seva intenció d'explorar a rajaploma les parts més obagues de la ciutat.

Que ningú no esperi de mi el recompte global d'allò que m'ha estat donat d'experimentar en aquest àmbit. Em limitaré aquí a recordar per alt tot allò que, sense respondre a cap iniciativa de part meua, m'ha advingut alguna vegada, tot allò que, arribant per camins insospitables, em proporciona la mesura de la gràcia i la desgràcia particulars de les quals sóc objecte; en parlaré sense cap ordre preestablert i segons el caprici del moment que deixa eixir el que ix (Breton, 2018: 36).

Rere la cinètica improvisada, onírica, arbitrària i aparentment naïf que escenificarà la *flânerie* surrealista s'hi evidencia una proposta rupturista respecte els models de representació dominants. L'estètica surrealista buscarà la interrupció de la planificació argumental i de l'ordre dels models narratius servint-se de les teories de l'inconscient i la tècnica del muntatge. I demostrarà, gràcies a aquesta estratègia de composició de textos híbrids, la seva idoneïtat a l'hora de percebre i representar la frenesia de la metròpolis moderna. És en aquest doble sentit que l'avantguarda surrealista interessarà tant a Benjamin, qui no dubtarà a emprar l'estètica del collage tant a *Calle de dirección única* com al projecte dels Passatges, on predominarà un entramat laberíntic, esbocinat i juxtaposat de lligalls, cites, fragments i retalls. És precisament aquesta manera de referir-se a l'espai urbà la que assenyala un interès historiogràfic i una via de sortida davant la crisi de la representació, ja que aconsegueix fer-se càrrec de l'estratificació de les temporalitats mitjançant aquesta tècnica de composició.

Lluny de voler cercar una explicació homogènia i estable de l'experiència urbana, la imaginació del collage o del muntatge permetrà, tal com assenyala Georges Didi-Huberman, disposar les diferències, desorganitzar l'ordre i fer entrar en xoc les heterogeneïtats i les contradiccions de la modernitat (Didi-Huberman, 2008: 97). No es tracta, doncs, d'un recurs exclusiu de la poètica al·legòrica o del surrealisme d'Aragon i Breton, sinó d'un procediment productiu que, alenat per l'impuls de la reproductibilitat

tècnica que tan bé radiografiarà Benjamin, traspuarà en les interrupcions i les discontinuïtats inherents del llenguatge radiofònic, la fotografia, el cinema, l'arquitectura de ferro, els fotomuntatges de John Heartfield, la dramaturgia de Bertolt Brecht, els collages dadaistes...i al seu torn, també, en una estètica benjaminiana que buscarà interrompre espacialment el contínuum cronològic.

Y es un poco como si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas – recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, March Bloch–, la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un modo de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo” (Didi-Huberman, 2008: 97–98).¹³²

En aquesta conjuntura, la poètica surrealista tindrà la particularitat d'encarar el desordre i la desintegració de l'experiència urbana des de l'àmbit literari. Ja sigui a través d'una percepció mòbil de l'entorn o d'una composició pretesament trosdejada, l'obra d'Aragon i Breton es contraposarà a la tradició realista de Zola o Balzac de la qual prové, revelant-se contra una narrativa que endreça les històries a partir d'hipòtesis preconcebudes i estructures lineals. «Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero sólo el surrealismo las ha hecho visibles» (Benjamin, 2005: 49). En aquest sentit, «El sueño del aldeano», la darrera part d'*El aldeano de París*, s'iniciarà com una declaració d'intencions que posarà en crisi l'ordre i l'harmonia de l'escriptura.

Existe en el mundo un desorden impensable, y lo extraordinario es que los hombres hayan buscado siempre, bajo la apariencia del desorden, un orden misterioso que les es tan natural que no explica sino ese deseo que anida en su ser, un orden que, en cuanto lo introducen en las cosas, les maravilla, haciendo que este orden entrañe una idea y explicando este orden a través de una idea. Así pues, cuanto existe constituye para ellos una providencia, y de esta manera ellos dan cuenta de un fenómeno que tan sólo es la prueba de su propia realidad, una realidad que es el lazo que establecen entre ellos y, por ejemplo, la germinación del álamo, primero produciendo una hipótesis que les

¹³² Aby Warburg és una figura que, des de la història de l'art, presenta similituds amb Benjamin pel que fa a la voluntat de desmentir l'hegemonia del progrés a partir d'una pràctica de la fragmentarietat i del muntatge de retalls. En el cas de Warburg, això s'evidencia en el projecte de l'*Atlas Mnemosyne*. Didi Huberman ha conjugat la tasca d'ambdós autors com a drapaires de la memòria a *Ante el tiempo*. «Después de Warburg, pero de modo más jovial aún –más cambiante–, Benjamin puso el *saber*, y más exactamente el saber histórico, *en movimiento*. [...] Si la historia en su proceso está hecha de “caídas” e “interrupciones”, entonces será necesario renunciar al secular modelo de *progreso* histórico. [...] Si, por otra parte, la historia en su relato está hecha de “inversiones” y “envolvimientos”, entonces será necesario renunciar a los seculares modelos de la *continuidad* histórica» (Didi-Huberman, 2015: 152-154).

satisface, después admirando un principio divino que otorga la ligereza del algodón a una semilla que, para servir a incontables propósitos, tenía que ser propagada por el aire en una cantidad suficiente. La mente humana no soporta el desorden porque es incapaz de imaginarlo, me refiero a que no puede pensar en él en primera instancia (Aragon, 2016: 227).

La reflexió d'Aragon es mantindrà vigent en el camp literari de la segona meitat del segle XX. El seu eco reverberarà, sense anar més lluny, en l'ordre impossible i desconcertant de l'enciclopèdia xinesa de Borges que tant va fer riure a Foucault —i que derivarà en la formulació de la noció heterotòpica ja treballada. Però més enllà de la relació entre Borges i Foucault, la irreverència de l'avantguarda surrealista es propagarà a altres manifestacions literàries que assumiran la voluntat d'incomodar, subvertir o interrogar les consignes lògiques i normatives de les modalitats discursives tradicionals. Hereves de les primeres avantguardes, la seva suspicàcia envers l'ordre narratològic anirà acompanyada, a més, d'un examen espacial.

En aquest context, des del qual es posarà en qüestió la relació entre ordre, llenguatge i espai destaca l'obra creativa i assagística de Georges Perec.¹³³ L'escriptura perecquiana, vinculada al moviment de l'OuLiPo, està plegada de reflexions i temptatives que transgredeixen la lògica del que és narrativament normatiu.¹³⁴ Algunes d'aquestes transgressions es basaran en l'autoimposició de traves o restriccions formals per tal de motivar l'acte creatiu —és el cas de *La disparition* (1969) o de *Les revenentes* (1972). En altres casos, les ruptures amb l'ordre narratiu es faran paleses en la construcció fragmentària dels seus textos o en la seva obsessió classificatòria i taxonòmica, fet que sovint el portarà a elaborar llistes, inventaris i catàlegs d'una aparença tan trivial que fregaran l'absurd, tal com succeeix amb les 81 variacions de receptes de cuina que apareixen a *Pensar/Clasificar* (1985), les 243 postals recollides en una de les seccions de

¹³³ Malgrat la figura de Perec esdevé útil i oportuna per a la revisió del present treball, no és l'únic exemple que seguirà l'estela referida. Tal com resumeix Matas a *La ciudad y su trama*, a partir dels anys cinquanta, Guy Debord —sota la influència de les teories espacials de Lefebvre— i la Internacional Situacionista impulsaran una sèrie d'intervencions sobre l'espai urbà amb l'objectiu de desmentir l'espectacle fantasmagòric de la modernitat. Amb el seu vagareig a la «deriva» i la seva proposta psicogeogràfica, els situacionistes s'esmerçaran a desdibuixar la planificació i l'ordenació ideològica dels traçats urbans, alhora que desplegaran una proposta antiartística que enaltirà expressivament la quotidianitat i les zones més foscos de la ciutat (Matas, 2010: 305–307). El mètode d'exploració i transformació iconoclasta que perseguiran les accions situacionistes posarà cap per avall la idea d'un ordre lògic aplicable al text i a la ciutat.

¹³⁴ OuLiPo és l'acrònim d'*Ouvroir de littérature potentielle* (Taller de Literatura Potencial), el grup d'experimentació literària fundat l'any 1960 per Raymond Queneau; Perec s'hi afegeix l'any 1967 (Perec, 2008: 8).

Lo infraordinario (1989) o l'exercici de descriure una plaça (Saint-Sulpice) durant tres dies, tal com passa a *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (1975), on Perec convoca la presència frenètica dels anuncis, els rètols o el tràfic (Perec, 2007: 97–116; 2008 43–76; 2014):

varias decenas, varios centenares de acciones simultáneas, de microacontecimientos, que implican cada uno de ellos posturas, actos motores, gastos de energía específicos [...]

Hace frío, creo que cada vez más

Estoy sentado en el Café de la Mairie, en un lugar un poco retraído respecto a la terraza

Pasa un 86. Va vacío

Pasa un 70. Va lleno

Pasa otra vez Jean-Paul Aron: tiene tos

Un grupo de niños juegan a la pelota delante de la iglesia

Pasa un 70, casi vacío

Pasa un 63, casi lleno

(¿por qué cuento los autobuses que pasan?) Sin duda, porque son reconocibles y regulares: recortan el tiempo, dan ritmo al ruido de fondo. En última instancia son previsibles. Lo demás parece aleatorio, improbable, anárquico. Los autobuses pasan porque tienen que pasar, pero no hay nada que obligue a un vehículo a dar marcha atrás, [...] o a un coche a que sea de color azul (Perec, 2014: 18, 33).

Perec es fixa en nimietats de l'espai urbà que a priori podrien semblar extravagàncies sense cap ni peus, meres banalitats —i de fet, molt sovint ho són. El seu empeny però, consisteix a rescatar tots aquells elements de la quotidianitat que acostumen a passar inadvertits: «todo aquello que por lo general no se percibe, aquello de lo que no solemos darnos cuenta, lo que carece de importancia: lo que ocurre cuando no ocurre nada, solo el paso del tiempo, de la gente, de los coches y de las nubes» (Perec, 2014: 9). El seu propòsit no és altre que el de denunciar les temàtiques i les formes dels grans titulars periodístics, els quals, rere l'aparença grandiloqüent del que és històric, extraordinari o inèdit, promulguen la buidor i la impostació. Contràriament, Perec, des de la subtilesa de la quotidianitat fragmentada i apedaçada, resseguirà les empremtes del que és comú, habitual i infraordinari, deixant entreveure una consciència històrica o ideològica que s'aguditzarà en textos com «¿Acercamientos a qué?» o «La rue Vilin» (citats successivament):

La «desigualdad social» no es «preocupante» en época de huelga: es intolerable las veinticuatro horas del día, los trescientos sesenta y cinco días del año. [...] De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio [...] Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad (Perec, 2008: 22–24).

La calle forma entonces, a su derecha, un ángulo de aproximadamente 30°. [...] Del lado de los impares la calle forma, a la altura del nº 49, sobre la izquierda, un segundo ángulo, también de unos 30°: esto le da a la calle una pinta general de S muy alargada (como en las siglas 44) (Perec, 2008: 33).

A «La rue Vilin», el segon dels textos citats, Perec fa una descripció durant cinc dies diferents entre els anys 1969 i 1975, en un exercici descriptiu que recorda a *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, però amb la diferència que, en aquesta ocasió, l'espai visitat és el carrer on va viure durant la seva infància. El text esdevé, en aquest sentit, un exercici d'evocació del passat que connecta en diversos sentits amb *Calle de dirección única* o amb *El aldeano de París*.¹³⁵ En el text de Perec, les traces del passat — personal i històric— afluïren esporàdicament, inclús de forma involuntària, a mesura que el passejant avança d'un costat a l'altre del carrer. L'estil del text es manté sobri, realista, objectiu, però la descripció discontinua al llarg dels anys va descobrint un procés de remodelació urbanística que obliga a expropiar negocis, tapiar portes i finestres, esfondrar edificis... D'aquesta manera, el retrat aparentment neutre del carrer revela un procés de destrucció que pot ser resseguit amb l'activitat dels edificis, els comentaris de la gent, l'aparició de pancartes polítiques a les portes tapiades o, simplement, la lectura dels ròtols, cartells o pintades: «ATENCIÓN ESCALERA»; «LA CASA CIERRA LOS DOMINGOS»; «TRABAJO = TORTURA» (Perec, 2008: 29; 30; 42). És precisament en la modificació i desaparició de l'espai conegut que Perec documenta les empremtes d'un passat que ja no hi és —talment com succeïa amb els passatges d'Aragón i Benjamin—,

¹³⁵ Aquesta topografia de la nostàlgia que Benjamin assaja a *Calle de dirección única* apareix documentada a l'obra dels Passatges, en un dels fragments dedicats a la figura del *flâneur*. «La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz de gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo» [M 1, 2] (Benjamin, 2005: 422).

malgrat porta la remor del drama que va suposar per a ell i la seva família jueva l'experiència de les deportacions, l'exili o l'holocaust.

Amb tot, és en l'absurdatat formal de normes i restriccions autoimposades, de llistes sobre temes objectivament insensats i de referents textuais de la vida urbana — ròtols, anuncis, diaris, negocis tapiats, grafitis, autobusos, etc.—, que Perec aconsegueix despullar la lògica de l'ordre i la coherència literàries imperants, és a dir, del sistema normatiu sobre el qual part de la comunitat literària legitima la construcció d'un text (Blesa, 2011: 80–81). L'escriptura de Perec té la pretensió poètica i teòrica de trencar amb totes aquestes regles i lleis vuitcentistes que dicten com ha de comportar-se una novel·la. És per això que la seva estratègia consisteix a avantposar l'estil a la trama (Vila-Matas, 2011: 41).

El fet d'analitzar les manifestacions literàries de la segona meitat del segle XX a partir de la figura de Perec permet, d'una banda, reforçar la solidesa de les premisses i intuïcions formals amb les que Benjamin va treballar activament durant els anys vint i trenta. Al cap i a la fi, l'escriptura perequiana va portar a la màxima expressió la sospita avantguardista contra l'ordre narratiu i el seu sistema de tipologies textuais lineals. Ho va fer, a més, des d'un interès sociològic per l'espacialitat i per la quotidianitat urbana que l'agermana a Aragon, Breton o Benjamin. Tots ells compartiran, malgrat les distàncies i les particularitats de cadascuna de les propostes, la urgent necessitat d'assenyalar i repensar formalment, des de la simultaneïtat de l'espai social, el contínuum cronològic i progressiu en el que estaven inserits els relats i les trames de la novel·la il·lustrada i vuitcentista.

D'altra banda, la digressió perequiana també permet fer palès un desajust entre literatura i història pel que fa al debat sobre la impugnació d'aquest patró seqüencial que imposa la narrativa progressiva. Un desajust sobre el qual Benjamin incidirà i que pot ser explicat toscament per l'elasticitat creativa de la literatura i l'hermetisme obtús d'una historiografia fermament lligada a les pautes i les consignes de l'historicisme del segle XIX. Això no vol dir, com ja s'ha insistit anteriorment, que els corrents historiogràfics del segle passat es mantinguessin al marge dels dubtes envers la idea de progrés. De fet, el lector recordarà que a través de la crítica postcolonial de Guha, l'historiador Fontana reconeixia com a problema de fons el fet que la historiografia hagués validat sense massa

escarafalls l'estructura narrativa de la novel·la burgesa, fixant així la coherència dels seus relats i determinant què hi tenia cabuda i què no (veure referència a l'apartat *Heterotopies de l'alteritat i del món finit* del cinquè capítol). I tanmateix, el propi Fontana admetia el maldecap inconcebible que suposava prescindir de la vertebració de la cronologia. És en aquest sentit que la imaginació literària es presenta com un horitzó de models a tenir en compte per ajudar a esmenar els grinyols formals i conceptuals que incumbeixen l'escriptura de la història.

Amb tot, la figura de Benjamin s'erigeix precoçment com a clau de pas per elucidar el conjunt d'aspectes teòrics aquí ponderats. En el context d'entreguerres i davant l'adveniment d'un feixisme que el va perseguir fins a la frontera de la seva mort, Benjamin va comprendre, potser abans que ningú, el que dècades més tard es començarien a plantejar els grans debats historiogràfics de la segona meitat del segle XX: el fet que l'esfondrament de la narratologia burgesa i de la idea de progrés eren condició *sine qua non* per a una nova historiografia capaç de reivindicar —a partir de la materialitat d'objectes mitificats— les històries perdudes, oblidades, menystingudes i marginades de la tradició dels oprimits i dels vençuts, les quals restaven soterrades per la ideologia progressiva que desplegava el relat històric de la burgesia dominant. Aquesta proposta es va concretar, sobretot, en el projecte dels Passatges. La mirada al·legòrica dirigida als passatges, la percepció de la simultaneïtat que alliberava la *flânerie* o la juxtaposició d'elements heteròclits de la vida urbana a través del muntatge, permetien a Benjamin suggerir, des de la maduració i reflexió de les influències percebudes, que l'esquema d'ordenació i coherència del relat clàssic de la història —també el d'inspiració marxista— podia ser esquerdissat i substituït per una hermenèutica dialèctica d'orientació històrica inspirada en la plasticitat visual de les tècniques al·legòriques i avantguardistes.

Per a Benjamin, la idea del muntatge era entesa com a principi tecnològic i constructiu a partir del qual repensar estèticament i metodològicament la manera d'aproximar-se a la història i la filosofia de la modernitat. Per això, d'una banda, va emprar aquest recurs emmirallat pel reflex de l'experiència calidoscòpica brindada per la inconnexa juxtaposició d'elements urbans i arquitectònics que estaven presents en la quotidianitat dels passatges, en els cartells, en les vidrieres o en les construccions en ferro

de la gran ciutat vuitcentista (Buck-Morss, 2001: 91). Però d'altra banda, va buscar resoldre un problema expositiu del materialisme històric servint-se d'aquesta tècnica:

¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario.

■ Desechos de la historia ■ [N 2, 6] (Benjamin, 2005: 463).

Filosofia i poètica de la història

Marx va dir que les revolucions són la locomotora de la història mundial. Però pot ser que tot plegat sigui ben diferent. Pot ser que les revolucions siguin l'acte mitjançant el qual la humanitat que viatja en aquest tren acciona els frens d'emergència [GS i, 3, p. 1232] (Löwy, 2020: 135).¹³⁶

Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años [N 11, 2] (Benjamin, 2005: 478).

L'anàlisi dels passatges que Benjamin va desplegar sobre la topografia de la modernitat, la fragmentació de la temporalitat progressiva, la caducitat de la moda o la fal·làcia de l'ideal mític burgès va nodrir-se, sens dubte, del mètode surrealista i de la seva forma expositiva. Però l'ambició transformadora del pensador alemany, ideològicament vinculada al materialisme històric, transcendia políticament el propòsit estètic d'un surrealisme que, tot i mostrar un gran interès en la representació del món dels somnis i oferir un retrat sobre la modernitat des de la perspectiva de l'inconscient,

¹³⁶ Es tracta d'una cita de Benjamin que Michael Löwy recupera dels *Gesammelte Schriften*, provinent de les notes preparatòries a les tesis *Sobre el concepte d'història*.

s'abstenia de fer una lectura redemptora d'una societat alienada sota l'imperi de les relacions mercantils. Aragon i Breton van recórrer al món dels somnis com a eina d'exploració per a fer-se càrrec d'una realitat que es mantenia emmascarada rere formes mítiques, oníriques i encriptades del mode de producció capitalista, però la seva mirada fortuïta i transitòria projectada sobre la multitud, els objectes trobats o l'arquitectura de la ciutat quedava presa de l'encantament desideratiu i individualista que descrivia. Per contra, l'interès de Benjamin respecte el món dels somnis residia en la possibilitat de deturar l'estat de somnolència mitjançant una proposta dialèctica de la història.

Instead of focusing, like Aragon, on a transitory present (the Passage de l'Opéra just before its demolition, the Buttes-Chaumont Park at night) and on a celebration of the ephemeral in contemporary urban life, Benjamin's work in the Arcades Project is that of the dialectical historian bent on creating an awakening from a mythical nineteenth-century past and translating it into a twentieth-century radical politics. Benjamin operated within the frame of a philosophy of history and he pursued a critical historical study of the nineteenth century, both of which are at best implicit in Aragon (Huysen, 2015: 191).

Mentre Aragon i Breton reivindicaven el món dels somnis com a pràctica privada del desig individual, Benjamin evocava la història per poder despertar d'un somni que calia entendre com a fenomen col·lectiu (Buck-Morss, 2001: 286–287).¹³⁷ Aquesta distància crítica envers l'enfocament surrealista quedava plasmada en les línies de treball d'algunes de les entrades més metodològiques del projecte dels Passatges.

Delimitación de la índole de este trabajo respecto de Aragon: mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista —la «mitología»—, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la «mitología» en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido [N 1, 9] (Benjamin, 2005: 460).

A la manera de Marcel Proust —a qui Benjamin va traduir alguns volums d'*À la recherche du temps perdu*— la idea del despertar buscava fer irrompre les imatges

¹³⁷ O seguint a David Frisby: «En otras palabras, [Benjamin] pretendía revelar los sueños de la colectividad dondequiera que se alojaran —en los pasajes y otras «casas de sueños»— mediante el proceso del despertar. Como proyecto histórico, eso significaba la unificación del despertar y el recordar: «en realidad, el despertar es el ejemplo paradigmático del recordar: aquel en que tenemos la fortuna de recordar las cosas más inmediatas, más triviales, más cercanas» (Frisby, 1992: 414).

fragmentàries d'un passat oblidat —el dels orígens mítics de la modernitat— sobre la consciència endormiscada de la societat de la seva època. Però per Benjamin, despertar significava desvetllar-se del somieig col·lectiu de les falses promeses del capitalisme industrial i, d'aquesta manera, recobrar el *temps perdut*, és a dir, la memòria i el saber *del que ha estat*.

¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto —surrealista—. Así, en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza el espacio del que despierta. [N 3 a, 3]

Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa. Y así, el objeto de la presente exposición es despertar del siglo XIX [N 4, 3] (Benjamin, 2005: 466–467).¹³⁸

Per activar el despertar de la història col·lectiva calia prendre's seriosament la materialitat més mundana de l'òrbita i la imatgeria dels passatges vuitcentistes. És a dir, calia construir una filosofia materialista de la història on els enderrocs, les deixalles o els objectes més irreparables provinents de l'albada de la cultura industrial i de masses, permetessin mostrar per sí mateixos —de resultes de la seva (re)descoberta— el significat i l'essència de la crisi del seu temps. En la seva materialitat ambigua, en la seva funció consumista, en la seva fugaç projecció i desintegració, els passatges parisencs havien acollit simultàniament les utopies i les aberracions d'una consciència burgesa i fetitxista que ara podia ser represa amb finalitats instructives. Els passatges, així com les restes fossilitzades que el pensador alemany va rescatar i documentar per al seu projecte truncat, esdevenien la principal imatge —o constel·lació d'imatges— a tenir en compte per a la interpretació i activació d'aquest despertar de la cultura del segle XIX. I des d'aquesta perspectiva, l'art de mirar, deambular, espigolar o col·leccionar, practicat per alguns dels tipus socials de la poètica baudeleriana —com el *flâneur* o el *drapaire*—, esdevenia una

¹³⁸ En les primeres notes del Projecte, Benjamin va esquematitzar una «doctrina del despertar» configurada dialècticament per una tesis —«El florecimiento de los pasajes bajo Luis Felipe»— una antítesis —«El ocaso de los pasajes a fines del siglo XIX»— i una síntesis —«El saber inconsc. de lo que ha sido se hace consciente»— (Benjamin, 2005: 994).

estratègia fonamental a l'hora d'arreplegar objectes i esqueixar-los de la seqüencialitat vàcua i quantitativa a la que havien estat inserits.

Respecte aquesta qüestió i tenint en compte que una de les principals determinacions de la filosofia de la història benjaminiana era la de dinamitar la idea de progrés que impregnava la teoria i l'escriptura de la història —en la línia del que mostren les tesis *Sobre el concepte d'història* o el lligall N del projecte dels Passatges, dedicat a la teoria del coneixement i del progrés—, tota la imatgeria sobrevinguda amb el despertar —entès com el veritable detonant del torrent evocatiu del passat— no podia expressar-se en la forma autobiogràfica o historicista d'un decurs lineal, continu o homogeni, però tampoc podia amuntegar-se arbitràriament en la forma d'un flux desbordant. Calia, doncs, orientar degudament el conjunt d'experiències del passat per poder-ne extreure un sentit cognoscible.

En aquest sentit, la interpretació dels somnis de Freud podia servir d'inspiració per a la interpretació fisiognòmica que Benjamin es proposava dur a terme. De la mateixa manera que el rol del psicoanalista consistia a aconseguir que el pacient es pogués reapropiar de la narrativa de la seva història reprimida mitjançant una indagació de la memòria fragmentada que fes emergir el material ocult de l'inconscient, la tasca de l'historiador benjaminiana —convertit en hermeneuta i fisonomista d'allò concret— havia de motivar el despertar del somni de les mercaderies industrials i la recuperació de la consciència històrica a partir d'un aflorament compost pels múltiples objectes i imatges del passat (Romero, 2012: 37).¹³⁹

Si del que es tractava era de buscar una forma expositiva que estimulés la consciència històrica i política des d'una representació no hegemònica —és a dir, ni progressiva ni dominant— de la *Urgeschichte* del capitalisme, el propi projecte dels Passatges, amb la seva aparença heteròclita, incòmode i inconsistent, s'erigia com l'exemple més reeixit. I tanmateix, com assenyala Buck-Morss, Benjamin no buscava superar l'escriptura burgesa per abraçar-ne una de marxista, sinó que la seva estratègia

¹³⁹ Seguint a José Manuel Romero: «la fisiognómica pretende leer los objetos radicalmente concretos [...] Descifra la estructura interna del objeto, el cúmulo de “fuerzas e intereses históricos” que lo constituyen [...] lleva a cabo una historización del objeto concreto [...], además, aspira a *descifrar en lo individual las tendencias históricas dominantes en un presente histórico determinado*» (Romero, 2012: 70–71).

materialista es basava en el desplegament d'imatges dialèctiques capaces de transmutar la rigidesa discursiva de la tradició dominant en un llegat flexible i no autoritari (Buck-Morss, 2001: 365–367). A la llum dels seus assajos sobre la fotografia i de la seva inclinació cap al materialista històric, Benjamin va concebre aquestes imatges dialèctiques com un joc conceptual d'oposicions i tensions en el que l'historiador pogués orientar metòdicament els fragments històrics reprimits del passat mític i caduc cap a un temps actual o present (*Jetztzeit*). El resultat d'aquesta fusió entre experiències passades i presents s'aproximava al d'una constel·lació llampeguejant d'imatges juxtaposades i fulgurants —més que una síntesi plàcida i homogènia— capaç d'interrompre el contínuum de la història i de mostrar una veritat revelada que legitimés la tradició dels oprimits des d'una perspectiva de classe.¹⁴⁰

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen⟨,⟩ en discontinuidad. —Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ■ Despertar ■ [N 2 a, 3] (Benjamin, 2005: 464).

A mesura que els esdeveniments històrics de l'Europa dels anys trenta adoptaven una deriva cada cop més llòbrega, l'univers teòric i metodològic benjaminià va anar adquirint un caràcter d'urgència. Pocs mesos abans de la seva tràgica mort, en resposta a l'avenç amenaçant del feixisme i la barbàrie, Benjamin va escriure les seves famoses tesis *Sobre el concepte d'història* (1940). Es tractava d'un text novament inacabat, però que contenia, malgrat tot, l'essència filosòfica i política de la crítica contra la idea de progrés que impregna el conjunt de la seva obra.

Constitueixen un primer intent de fixar un aspecte de la història que ha d'establir una escissió irremeiable entre la nostra manera de veure les coses i les supervivències del positivisme que, al

¹⁴⁰ Són moltes les lectures crítiques que desgranen el concepte benjaminià d'imatge dialèctica recollit al projecte dels Passatges. Les fonts aquí consultades es remeten, a més dels textos canònics de Susan Buck-Morss i David Frisby (Buck-Morss, 2001; Frisby: 1992), a l'assaig de José Manuel Romero, *Hacia una hermenèutica dialèctica* (Romero, 2012: 42–43), i a l'article de José María de Luelmo Jareño, «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica» (De Luelmo Jareño, 2007: 172–173). Totes elles prenen com a punt de partida els passatges que Benjamin dedica al lligall N.

meu parer, devaluen tan profundament fins i tot aquells conceptes de la Història que, en si mateixos, ens són més propers i més familiars. [Carta a Max Horkheimer, 1940]

La guerra i la constel·lació que ha portat amb ella m'han dut a redactar uns pensaments dels quals puc dir que fa gairebé vint anys que els guardo amagats dins meu o, més ben dit, amagats de mi mateix. [Carta a Gretel Adorno, 1940] (Benjamin, 2019b: 5–6).¹⁴¹

Les tesis no només afalconaven la lògica sistèmica del progrés que assumien molts dels corrents historiogràfics i ideològics de l'època, sinó que també s'erigien propositivament en la decidida voluntat de construir un futur que no es deixés aclaparar pel pessimisme estèril que arrossegaven els temps convulsos. En aquest sentit, per Benjamin, la tasca de l'historiador materialista era clau. No es tractava, tal com resa la màxima rankeana recollida a la tesi VI, d'articular un passat per «saber “com va ser realment”», sinó «d'apoderar-se d'un record tal com llampegueja en l'instant d'un perill.» El materialisme històric havia de «retenir» les imatges del passat per poder eludir la submissió i el conformisme que la classe dominant apuntava. «El do d'encendre en el passat la guspira de l'esperança resideix només en l'historiador que està impregnat de la idea que ni tan sols els morts no estaran segurs davant l'enemic, si venç. I aquest enemic no ha parat de vèncer» (Benjamin, 2019b: 39). Així, la concepció materialista de la història recolzada per Benjamin —visible en el lligam dialèctic que connectava passat i present o en la pugna de classes entre vencedors (enemics) i oprimits— s'oposava a la temporalitat progressiva i escalonada —de l'historicisme, però també del marxisme— per posar en valor la memòria i la tradició dels sempre vençuts.

Benjamin formulava, d'aquesta manera, una proposta de lectura de la temporalitat que esquivava la perspectiva hegemònica dels qui es perpetuaven al poder condemnant a l'oblit qualsevol experiència insurreccional o de resistència subversives que amenacessin l'ordre establert. «[E]l passat, des del punt de vista dels oprimits, no és una acumulació gradual de conquestes, com en la historiografia *progressista*», sosté l'exegeta Michael

¹⁴¹ L'any 1930, en una carta dirigida al seu amic Gerschom Scholem, Benjamin havia expressat la necessitat de fer una introducció al projecte dels Passatges dedicada a la teoria del coneixement de la història. Aquesta voluntat va concretar-se una dècada més tard en la forma d'unes tesis que permetrien bastir teòricament el segon assaig dedicat a Baudelaire —l'estudi del qual havia pres gran importància al llarg de la dècada dels anys trenta, a jutjar per l'extensió de l'entrada dedicada al poeta francès a l'obra dels Passatges. Les referències epistolars —dirigides a Gerschom Scholem (1930), Max Horkheimer (1940) i Gretel Adorno (1940)— estan extretes de la lectura que Marc Jiménez Buzzi ofereix al pròleg de l'edició catalana *Sobre el concepte d'història* (Benjamin, 2019b).

Löwy, «sinó més aviat un seguit interminable de derrotes catastròfiques: l'escalfament de la rebel·lió dels esclaus contra Roma, de la revolta dels pagesos anabaptistes al segle XVI, de juny de 1848, de la Comuna de París i de la insurrecció espartaquista a Berlín el 1919» (Löwy, 2020: 96).

Segons aquesta concepció de la història, considerar les temptatives de revolta en el si del conjunt de materials repussats del segle XIX, tal com ho fa Benjamin a l'obra dels *Passatges*, no només esdevenia un acte de vindicació de la derrota, sinó una declaració d'intencions encaminada a convertir els episodis d'insurrecció frustrats en imatgeria dialèctica útil per a desemascarar fantasmagories i despertar consciències. El cas de la Comuna de París de 1871 n'és un clar exemple. Benjamin s'hi referia en el resum de 1935 com a contrapunt del procés de hausmannització.

Igual que el Manifiesto comunista acaba con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría que domina los primeros tiempos del proletariado. Con ella se esfuma la apariencia de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, codo con codo con la burguesía, el trabajo de 1789. Esta ilusión domina el periodo entre 1931 y 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna (Benjamin, 2005: 48).

El rescat i la irrupció d'aquesta experiència de revolta finalment escapçada, d'aquesta *fiesta* acabada en *drama* i *tragèdia*, d'aquesta revolució convertida en ruïna i omissió, posava de relleu els conflictes i les contradiccions entre relats i temporalitats.¹⁴²

¹⁴² Els mots en cursiva són un préstec de la revisió historiogràfica que Henri Lefebvre fa de la Comuna de París, sota el títol *La proclamación de la Comuna* (Lefebvre, 2021: 35–36; 57). És oportú assenyalar, en la línia del que el pròleg de Daniel Bensaïd expressa, que la publicació de l'obra, l'any 1965, va anar acompanyada d'una controvèrsia amb Guy Debord i el moviment situacionista, els quals l'acusaven d'haver manllevat algunes notes per a l'elaboració del treball. El cert és que Lefebvre i els situacionistes compartien perspectives d'anàlisi i comprensió de la ciutat com a escenari d'operacions estratègic des del qual pensar les relacions socials (Lefebvre, 2021: 13–20). Més enllà de la polèmica, l'estudi del sociòleg francès venia encapçalat per una sèrie d'aclariments metodològics i estilístics que, a banda de subratllar el seu interès a l'hora de llegir un esdeveniment històric des d'una aproximació espacial, demostrava una sensibilitat per repensar l'estructura expositiva dels models historiogràfics, fet que sens dubte es proposa revertir. Val la pena fer-hi un breu incís, doncs les seves observacions connecten amb algunes de les reflexions realitzades en aquest treball al voltant de la coherència i l'estructura del relat historiogràfic: «Las obras de historiadores suelen plantear una especie de ficción. Al principio, el autor finge desconocer el asunto del que va a hablar; simula compartir la ignorancia (también supuesta) de quien lee [...], comienza su relato con inocencia e ingenuidad. [...] De manera imperceptible [...] atrae al lector hacia sus posturas, que él mismo parece descubrir y adoptar como si cayeran por su propio peso. Muestra y demuestra al mismo tiempo. En realidad, quien escribe sabe perfectamente adónde quiere llegar y sus premisas albergan ya las conclusiones. Esta ficción de los historiadores es igual de legítima e igual de cuestionable que la ficción que permite al novelista contar hechos que no pudo vivir como si hubiera estado presente en ellos, porque los inventa o los traslada.» (Lefebvre, 2021: 29–30).

D'una banda, perquè la rebel·lió de la Comuna va deixar en suspens els dispositius del poder a la França del Segon Imperi i va sacsejar radicalment les relacions socials, espacials i temporals de la ciutat de París en un moment en què la capital havia esdevingut «monstruosa» a causa de la implementació perllongada d'un model d'ordenació i d'industrialització desmesurats (Lefebvre, 2021: 48–49). Lògicament, l'assumpció d'aquest fet podia contradir i refutar qualsevol enfocament historicista compromès amb la reconstrucció nacional com a forma de progrés evolutiu.

D'altra banda però, el final tràgic d'aquesta festa proletària dels desheretats —que deia Lefebvre— també conté una nova percepció temporal que s'amaga en la passivitat i la resignació de la derrota. Segons l'anàlisi benjaminiana, aquests sentiments els encarna perfectament la figura de Louis Auguste Blanqui, un dels principals artífexs de la revolució —conegut, entre altres coses, per haver passat més de trenta anys a la presó a causa del seu activisme polític. La concepció temporal que el revolucionari Blanqui plasma a *L'Éternité par les astres* (1872), obra que Benjamin cita a l'obra dels Passatges, trencava amb el mite d'un progrés continu —igual que ho feien la poètica de Baudelaire i la filosofia intempestiva de Nietzsche— per abraçar una visió catastròfica i apocalíptica de la història que reposava en la idea de l'etern retorn:

no hay progreso... Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y piafa sin moverse del sitio (Benjamin, 2005: 62–63).

Des del punt de vista de Benjamin, aquesta lectura cíclica i angoixant de la història del darrer text de Blanqui, entesa com una reiteració *ad infinitum* de la repressió i la barbàrie, contenia la mateixa renúncia tediosa, desesperançadora o impotent que movia a Baudelaire o a Nietzsche.¹⁴³ Crític amb aquest deix de resignació, Benjamin no dubtava a equiparar la idea de progrés amb la de l'etern retorn.

¹⁴³ Per un desglossament més exhaustiu d'aquesta relació d'autors, veure l'assaig de Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (Buck-Morss, 2001: 124–126; 220–221): «La historia aparece como catástrofe,

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –tarea infinita en la moral– y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo «chato racionalismo» por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo de pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno [D 10 a, 5] (Benjamin, 2005: 145).

En contra d'un pessimisme desactivant —com el de Baudelaire, Nietzsche o Blanqui—, però també en contra d'un optimisme «sense consciència» propi de la ideologia progressiva —com el de la burgesia o la socialdemòcracia—, Benjamin va defensar un pessimisme radical «al servei de l'emancipació de les classes oprimides»: organitzat, actiu i pragmàtic, a mig camí entre «el surrealisme i el comunisme» i «dirigit per complet cap a l'objectiu d'impedir, per tots els mitjans possibles, l'adveniment del pitjor» (Löwy, 2020: 27).

Així, amb la voluntat de fer efectives les pulsions melancòliques i revolucionàries, i deixant-se guiar per l'acció combinada d'un materialisme històric i d'una teologia messiànica, va aparcar la fe incondicional que l'historicisme havia dipositat en la teleologia i el document —entès com el producte de la barbàrie dels vencedors— i va centrar els seus esforços «a raspallar la història a contrapel» (Benjamin, 2019b: 42). És així com, a la recerca d'una forma expositiva i instructiva capaç de desafiar i confutar el document, l'accídia o la narrativa progressiva, el pensador alemany va construir tot un seguit de contraimatges d'alt valor pedagògic i metodològic, destinades a calar en la consciència i fer-la despertar de la seva somnolència. Les tesis *Sobre el concepte d'història*, encaminades a refutar i desentronitzar el règim historicista del progrés, contenen algunes d'aquestes elaboracions entre les quals val la pena mencionar-ne dues, ja que permeten acabar d'esclarir l'entramat filosòfic benjaminiana que aquí s'ha mirat de resseguir com a teló de fons de la seva aproximació espacial i estètica a la història del segle XIX.

como infernal repetición cíclica de barbarie y opresión. Pero la «resignación sin esperanza» de Blanqui está ausente en la invocación benjaminiana; habla en cambio de la necesidad de «fortalecer nuestra posición en la lucha contra el fascismo». Conduce así a una concepción apocalíptica de la ruptura de este ciclo histórico, en el que la revolución proletaria aparece bajo el signo de la Redención Mesiánica.» (Buck-Morss, 2001: 366).

Una d'aquestes contraimatges és la falla de l'autòmat que Benjamin situa com la primera de les tesis. En aquest text, Benjamin se serveix d'un conegut conte d'Edgar Allan Poe —«Maelzel's Chess Player» («El jugador d'escacs de Maelzel», 1836)— en el qual s'al·ludeix a un suposat autòmat capaç de batre a qualsevol contrincant en una partida d'escacs. En realitat, revela Benjamin, aquest autòmat era un titella dirigit per «un nan geperut que era un mestre dels escacs» i s'amagava a l'interior de la taula que del ninot mecànic (Benjamin, 2019b: 29). Aquesta història li serveix a Benjamin per associar al·legòricament dues idees del seu plantejament filosòfic i metodològic aparentment paradoxals. Mentre que el titella, sempre victoriós, representava el materialisme històric, el nan geperut, veritable geni impulsor, s'identificava amb la teologia jueva. Mitjançant aquesta irònica emulsió, Benjamin pretenia exposar que la interpretació marxista de la història, així com la possibilitat de triomfar contra la ideologia dominant —per exemple, contra el feixisme, tal com assenyala Löwy— només era viable gràcies a la mirada messiànica que ofería el misticisme religiós. Sense la seva interpretació, el materialisme, orientat per un progressisme teleològic vacu, escoraria indefectiblement sense poder assolir el seu horitzó. Segons la interpretació benjaminiana, doncs, el triomf del marxisme revolucionari —o per contra, la garantia de no sucumbir a la inacció política— es resoldria gràcies al fet que al seu interior hi resideix una ànima teològica «al servei de la lluita dels oprimits», la qual «ha de servir per restablir la força explosiva, messiànica, revolucionària, del materialisme històric —reduït a un miserable autòmat pels seus epígons» (Löwy, 2020: 57; 61). Només al conjugar un marxisme revolucionari i un messianisme redemptor l'historiador materialista —no ortodox— podia encendre la guspira de la cognoscibilitat i contrarestar tant la resignació sense esperança com l'opressió asfixiant i perpètua dels sempre vencedors.

[E]n un moment de perill suprem es presenta una constel·lació salvadora que connecta el present amb el passat. Un passat en què brilla, malgrat tot, en la fosca nit del feixisme triomfant, l'estrella de l'esperança, l'estrella messiànica de la redempció —l'Stern der Erlösung, de Franz Rosenzweig—, la guspira de l'alçament revolucionari (Löwy, 2020: 97–98).

L'altra gran contraimatge sobre el concepte d'història que il·lustra el pensament de Benjamin és la de l'Àngel de la Història plantejada a la novena tesi; indubtablement, la més coneguda i citada de totes. La seva popularitat és, de fet, una prova irrefutable de

la seva plasticitat, la qual se servia d'una aquarel·la del pintor Paul Klee per construir una al·legoria que li permetés captar el sentit de la idea de progrés.

Hi ha un quadre de Klee anomenat *Angelus Novus*. S'hi veu un àngel que sembla a punt d'allunyar-se d'alguna cosa en la qual manté clavada la mirada. Té els ulls esbatanats, la boca oberta i les ales esteses. L'Àngel de la Història deu tenir aquest aspecte. Té la cara dirigida cap al passat. Allà on davant *nostre* apareix una cadena d'esdeveniments, *ell* hi veu una única catàstrofe que apila incessantment runes sobre runes i les hi llança davant dels peus. Prou voldria aturar-se, despertar els morts i reparar la destrucció. Però des del paradís ve un vent de tempesta que se li ha arrapat a les ales amb tanta força que ja no les pot tornar a tancar. Aquesta tempesta l'empeny de manera imparabile cap al futur, al qual dona l'esquena, mentre davant seu la pila de runes s'enfila al cel. El que nosaltres anomenem progrés és *aquesta* tempesta (Benjamin, 2019b: 47).¹⁴⁴

El propòsit del text és clar. Benjamin llença una crítica aferrissada contra una temporalitat irrefrenable que és la causa profunda i estructural de les atrocitats humanes, de la incapacitat de reparar els danys degut a la pròpia naturalesa indeturable de la temporalitat, així com de la inconsciència històrica a la qual els agents històrics es veuen abocats. Ara bé, la visió crítica i catastròfica de Benjamin no pretén adherir-se a la rendició dels seu predecessors, sinó que vol ser un crit d'alerta per fer de l'experiència del desastre una proposta constructiva. Segons la interpretació benjaminiana, l'àngel de la història dirigeix la seva mirada atònita cap al passat, però es podria dir que, de retruc, també interpel·la l'espectador, traslladant-li la responsabilitat de pensar en una nova temporalitat capaç d'interrompre des de baix la tempesta del progrés. Benjamin volia fer de l'*Angelus Novus* una imatge al servei d'aquest propòsit; volia irrompre en l'*aquí i ara*, com un llampegueig de lucidesa que redimís tota la tradició dels vençuts.

La salida es una elaboración del tiempo que no sea ni el del progreso ni el del eterno retorno. Ese nuevo tiempo él lo llama ahora [...] De eso se trata cuando plantea la necesidad y la posibilidad de recordar todo lo que ha sido olvidado. Y si esta posibilidad de salvar el pasado está dada a los que escriben la historia y quienes la hacen, él, el historiador de nuevo cuño, asume su responsabilidad ofreciéndonos una escritura salvadora. La esperanza que Benjamin vislumbra cuando es medianoche en el siglo nace de pensar la catástrofe hasta el final: el final del proyecto moderno de historia es acabar con todas las esperanzas. La historia, vista desde el final, desvela las potencialidades destructoras con las que nosotros ahora cohabitamos tranquilamente. Ahora

¹⁴⁴ Aquesta tesi ve encapçalada per uns versos de Gerhard Scholem («Salutació de l'Àngelus») amb el qual la tesi dialoga: «Les ales esteses al vent, / voldria tornar enrere; / car, romanent jo temps vivent, / poca ventura m'espera» (Benjamin, 2019b: 47).

bien, esa lectura desesperanzada de la historia lo que está diciendo es que la esperanza queda en el camino. El ser desesperado no es naturaleza muerta, sino vida privada de esperanza. Tarea del historiador benjaminiano es leer en las calaveras un proyecto de vida, frustrada ciertamente, pero pendiente (Mate, 2009: 167).

L'elecció de l'*Angelus Novus*, imatge profana convertida en àngel de la història, no era gratuïta, sinó que formava part de la seva imaginativa manera de presentar una alternativa a la iconografia dels vencedors i dels abanderats del progrés. No en va, Susan Buck-Morss contraposava la pintura de Paul Klee a la gegantina estàtua alada de la victòria —proposta favorita per erigir-se al Rond Point de la Défense de París, en la remodelació de *Porte Maillot*:

Consideremos el diseño premiado para la remodelación de *Porte Maillot*. [...] era una gigantesca escultura alada, un «ángel de la victoria» que celebraba la historia de los triunfos militares franceses y que se erigiría en el Rond Point de la Défense. La figura, de corte clásico, enfrenta al futuro con calmada confianza. Su monumental tamaño empequeñece a la multitud que siente así su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores, en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales. ¿Qué otra cosa podía resultar más diferente que el «Angelus Novus» de Paul Klee, la pintura en la que Benjamin hallaba la personificación del «Ángel de la Historia» y que, en relación con el espectador, conserva proporciones humanas? (Buck-Morss, 2001: 111)

En aquesta línia, José M. González, estudiós de la iconografia política de Benjamin, perfilava la comparativa estètico-política portant a col·lació l'estàtua berlinesa de la Victòria que corona la Columna de la Victòria (*Siegessäule*), erigida el 1873 per commemorar la victòria prussiana sobre França a la batalla de Sedan (Figura 9). En contrast amb l'àngel de la història, l'àngel de la Victòria encarnava i donava a conèixer, a través de la seva estètica triomfalista, monumental i deïficada, tots els valors ideològics del progrés nacional, fet que Benjamin va recollir amb ironia en una de les seves evocacions d'infantesa (González García, 2010: 59–63).

Què hi podia haver, doncs, després de Sedan? Arran de la desfeta dels francesos, era com si la història mundial estigués sepultada en una tomba gloriosa, l'estela de la qual era aquella columna, en què desembocava l'avinguda de la Victòria. [...] Si bé m'havien explicat a bastament d'on procedien els ornaments de la Columna de la Victòria, no acaba d'entendre què significaven els canons que la componien: si els francesos havien fet la guerra amb canons d'or, o si havíem estat

nosaltres els qui, després de la guerra, havíem fos aquells canons amb l'or que els havíem pres.
(Benjamin, 2013: 24–25)



Figura 9. Estàtua de l'àngel de la Victòria (*Siegessäule*, Berlín, 1873) i pintura de l'àngel de la història (*Angelus Novus*, Paul Klee, 1920).¹⁴⁵

La comparativa resulta del tot pertinent tenint en compte el punt de partida de l'anàlisi de la noció del passatge. Tal com s'ha vist, davant la iconografia futurista, megalòmana i vertiginosa que mostraven els monuments, els enginyers i els dissenys del progrés, Benjamin responia amb una disposició fragmentària de restes fossilitzades que el segle XIX havia anat amuntegant i descartant. Vestigis, resquícies i esborralls que representaven el revers de la medalla i permetien esgrimir plàsticament una crítica contra la modernitat. En aquest sentit, la figura arquitectònica del passatge —monument i ruïna

¹⁴⁵ Imatges extretes de la comparativa que José M. González García dedica a l'article «Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia» (González García, 2010). Per a un examen més detallat sobre aquesta relació iconogràfica feta pel mateix autor, veure: *Walter Benjamin: de la diosa Niké al àngel de la Historia* (González García, 2020).

al·legòrica de ferro i vidre— esdevenia la més complexa de les contraimatges que Benjamin va articular. Però a diferència de les al·legories de l'autòmat o de l'àngel de la història, caldria considerar el passatge —així com tots els seus espais marginals de la ciutat vuitcentista als que Benjamin donarà veu— com una gran contraimatge de tipus topogràfica i heterotòpica. D'una banda, perquè és en aquests espais on s'hi va projectar i materialitzar l'imaginari mític i utòpic del progrés. D'altra banda, perquè en el moment de la seva decadència van començar a traslluir-se els reflexos distorsionats d'una imatge que contradeia tot el que l'envoltava. És en el laberint de la gran capital del segle XIX on els espais més heteròclits i marginals que romanien ocults es presentaven davant l'historiador materialista com una oportunitat de lectura i d'impugnació: ja sigui com a contraespais que s'acumulen heterocrònicament i es juxtaposen a l'interior d'uns passatges permeables i contradictoris —cafès, prostíbuls, banys, llibreries...— o bé com a contraespais de resistència, transformació o il·lusió, capaços de posar en entredit les lògiques d'ordenació de la modernitat —la Comuna. «Benjamin privileged heterotopic places in the city, sites often remained unseen or avoided» (Huyssen, 2015: 204).

El pensament de Benjamin convida, en aquest sentit, a fer una revisió del concepte d'història i del passat des d'una particular incidència espacial. És evident que no es tracta d'una perspectiva que ell encari ni teoritzi de forma explícita, doncs com se sap, les seves preocupacions es centren en una aferrissada discussió sobre una determinada concepció de la categoria temporal, però tampoc es pot parlar d'una indiferència respecte la dimensió espacial, ja que el conjunt de les seves influències estètiques, sociològiques i filosòfiques participen d'una hermenèutica i una poètica de l'espai urbà. És des d'aquest llegat, de fet, que Benjamin repensa i articula la seva particular crítica contra el positivisme i el conjunt d'ideologies del progrés. Per això, en el marc genealògic del pensament espacial del segle XX, la seva proposta filosòfica pot inserir-se còmodament a la de noms com Georg Simmel, Michel de Certeau o Michel Foucault. Alhora, la seva complexa i a vegades hermètica imaginació de l'espai —enfervorida per l'al·legoria, el *flâneur* i l'avantguarda— és la que li permet accedir a una forma narrativa no progressiva, la de la gran constel·lació de *disjecta membra* que és el projecte dels Passatges. És en aquest doble sentit, doncs, que la imatge arquitectònica del passatge interessa a una reflexió historiogràfica que, si bé durant la segona meitat del segle XX va incorporar enfocaments alternatius als de l'historicisme hegemònic i unívoc, no va profunditzar

suficientment en les possibilitats d'una revisió formal i espacial com les que intuïtivament havia anunciat el propi Benjamin.

«A l'espai hi llegim el temps»

Berlín es un yacimiento arqueológico. Las capas del tiempo se sedimentan una encima de otra, las cicatrices cicatrizan lentamente, los puntos son bastos. Parece que un invisible y embrollado arqueólogo fuese dejando señales equivocadas por todas partes: a menudo es difícil decir qué fue antes y qué después. [...] Los mercadillos de Berlín se parecen a la tripa rajada de la morsa *Roland* que se tragó demasiadas cosas indigeribles. [...] En los mercadillos de Berlín se reconcilian tiempos e ideologías, las esvásticas con las estrellas rojas, todo se puede comprar por un precio de unos cuantos marcos. [...] en ese basurero del tiempo, venden los souvenirs de una cotidianidad desaparecida (Ugrešić, 2003: 325–326, 339).

Este tipo de bazares, rastros y mercadillos los hubo y los hay en todas las ciudades de la antigua Unión Soviética, y lo que se ve en ellos son los trozos, los fragmentos, los escombros del universo de objetos del imperio extinguido. No hay nada que no pueda encontrarse en ellos. [...] En ocasiones, con la muerte de una persona o la disolución de un hogar, aparece todo un fajo de documentos que dibuja una biografía (Schlögel, 2021: 26–27).

L'obra filosòfica i poètica del pensador alemany assenyala el camí cap a una nova historiografia capaç d'orientar els relats a partir d'una narrativa de la simultaneïtat i superar les premisses teleològiques de l'historicisme progressiu. El fet que la figura arquitectònica del passatge quedi acotada cronotòpicament a algunes de les grans capitals mercantils del segle XIX no significa que els principis metodològics i discursius que configuren la noció no puguin ser extrapolats més enllà de l'anàlisi que en fa Benjamin. És possible entendre la noció del passatge com una estratègia visual, cinètica i discursiva

que, gràcies a la combinació d'una pulsio nostàlgica i d'un examen espacial, és capaç de desmitificar la lògica d'ordenació progressiva i d'activar la consciència, la interpretació i la comprensió de la història.

En aquest sentit, els assajos historiogràfics del teòric literari Hans Ulrich Gumbrecht, *En 1926* (1997), i de l'historiador Karl Schlögel, *El siglo soviético* (2018), són dos dels exemples pràctics més reeixits que naveguen en aquesta direcció gairebé inexplorada de l'espacialització de la història i la representació de la simultaneïtat. Malgrat provenir d'àmbits d'estudi diversos i treballar contextos també diferents, ambdós autors qüestionen els fonaments teòrics de la comprensió històrica a partir de propostes formals inspirades en l'estètica de la composició benjaminiana.

L'estratègia de Gumbrecht es basa en l'autoimposició d'una sèrie de regles restrictives de l'escriptura, cosa que li permet aïllar un passat i fer-lo present abstenint-se, en la mesura del possible, d'una reconstrucció seqüencial basada en la causalitat. Per això, el lapse de temps escollit és considerat com un entorn o com un escenari. I en aquest escenari —que ja no s'identifica tant amb la categoria espacial, sinó amb la temporal— els esdeveniments, els actors històrics i les consignes cronològiques són substituïts per artefactes, per dispositius i per tot un conjunt d'oposicions conceptuals relacionades amb el món-de-la-quotidianitat de 1926. La composició del relat històric que se'n deriva manté una estructura d'entrades que recorda, inequívocament, la proposta de Benjamin, si bé l'ordenació dels fragments es guia, en aquest cas, per l'arbitrarietat de l'ordre alfabètic. I malgrat les pretensions polítiques i pedagògiques no són compartides, la imatge panoràmica resultant del període estudiat és similar. D'aquesta manera, també, Gumbrecht transcendeix el paradigma de la temporalitat per concedir un major protagonisme a la percepció de les contigüitats espacials.

Correspondiendo al deseo de estar-*en-1926*, tal mundo-de-la-cotidianidad tiene que ser un entorno, un reino imaginado, que junta diferentes fenómenos y configuraciones en un espacio de simultaneidad [...]. Pero al llamar “espacio de simultaneidad” al mundo-de-la-cotidianidad de 1926, quiero hacer algo más que apuntar a su dimensión temporal. Con el significado no metafórico de la palabra “espacio”, aludo también al deseo de poner fenómenos y configuraciones en una posición de cercanía espacial (ilusoria o no). Sólo tal proximidad nos permitiría tocar, sentir el aroma y escuchar el pasado. En su carácter de aspecto del tiempo, la simultaneidad, sin embargo, da lugar a relaciones paradójicas entre los fenómenos re-presentados. Porque si lo que llamamos

paradoja es la presencia simultánea de dos términos contradictorios, se sigue lógicamente que una perspectiva historiográfica de la simultaneidad engendra múltiples paradojas (Gumbrecht, 2004: 420).

Schlögel, per la seva banda, s'inspira en la figura del *flâneur* per dotar la seva investigació d'un element cognoscitiu mòbil que defuig de l'estatisme acadèmic de la historiografia convencional i mira de fer-se càrrec de la complexitat d'històries que s'esdevenen en un mateix espai: la Unió Soviètica. Es tracta, naturalment, d'un espai immens, polièdric en el que la història de les tortures i el talent artístic, el terror i la utopia —per referenciar una altra obra de l'autor—,¹⁴⁶ s'esdevenen simultàniament, malgrat les seves contradiccions, gràcies al passeig arqueològic que l'autor realitza pel conjunt de l'imperi esfondrat. En aquest sentit, el mèrit de la proposta de Schlögel rau en la gran col·lecció d'espais i fragment heteròclits que aconsegueix reunir per pensar la història des de la perifèria geogràfica, però també des dels marges del coneixement. Fronteres, museus, basars, sanatoris, colònies de repòs, parcs, places, panorames, objectes de la vida quotidiana... Schlögel convoca tot un conjunt d'espais de llindar i de trànsit a partir dels quals és possible intuir la presència de la frontera, l'heterotopia o el passatge aquí treballats. Tanmateix, la noció del passatge i la presència de Benjamin es manifesten explícitament en la pràctica que imposa el vagareig de l'historiador i del lector, en les evocacions que susciten els fragments d'un passat caduc —el de la Unió Soviètica— o en la pròpia estructura arquitectònica de l'assaig, la qual imita la forma juxtaposada, laberíntica i constel·lar del projecte benjaminià.

Callejear como flâneur es una forma de conocimiento, un modo específico de moverse y descubrir. Hace mucho que los historiadores han expulsado a la posibilidad cognoscitiva del movimiento, del viaje, al terreno de lo privado, turístico, banal, sacrificándolo en cuanto forma avanzada de familiarizarse con el mundo, del mirar que indaga y el indagar que mira. [...] El flâneur sigue a la ciudad, ella sabe y puede más. Ciudades y lugares son duros. Allí se entera uno de algo acerca del poder, pero sobre todo, de los límites de toda construcción conceptual. (Schlögel, 2007: 492–493)

L'estratègia narrativa que segueix Schlögel, a partir de Benjamin, es fixa en allò fragmentari, en allò múltiple, aprèn de l'ull vague i dinàmic del *flâneur*, se serveix de les tècniques pròpies de la literatura o del cinema, recorre a una combinació heterogènia

¹⁴⁶ En referència a *Terror y utopia. Moscú en 1937* (Schlögel, 2014).

d'imatges, mapes, dades i tècniques d'observació fins a aconseguir oferir, en última instància, un retaule o una panoràmica inigualable de la inabastable complexitat de la realitat. A *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino explicava que la representació del món esdevé una tasca difícil d'escometre, precisament, a causa de la presència simultània d'elements heterogenis que circumden i determinen un esdeveniment (Calvino, 2012: 109). És en aquest sentit plenament vigent que la multiplicitat i la simultaneïtat poden esdevenir noves eines indispensables per captar l'estratificació de les temporalitats en l'espai i entomar l'escriptura de la història.

CONCLUSIONS

Una de les constants de la reflexió historiogràfica rau en la relació entre la interrogació del passat i la seva composició narrativa. Que aquesta equació s'hagi mantingut en boga d'ençà que la historiografia de l'Antiguitat clàssica es va escindir del mite i la poètica, distingint-se com a mode de saber, és una prova irrefutable de les possibilitats conceptuals i formals d'una disciplina que sovint s'ha vist a si mateixa oscil·lar entre el desig del reconeixement científic i la flexibilitat de l'expressió artística.

Des de bon començament, el present projecte de tesi s'ha plantejat com un exercici de *reflexió historiogràfica* al voltant de les categories fonamentals del temps i de l'espai, a mig camí entre la crisi de la idea de progrés i l'auge de la dimensió espacial, però també en la fèrtil i pantanosa confluència brindada per la narració històrica i el llenguatge literari. Des d'aquest punt de vista, la revisió crítica d'ambdues categories, de les propostes de síntesi entre vells i nous models o de la conjuntura derivada de la crisi historiogràfica de les darreries del segle XX ha evidenciat algunes qüestions o línies de fons que pertocuen a tota escriptura de la història que pretengui conservar intactes les pautes del mode de la historiografia moderna.

La primera d'aquestes qüestions és d'ordre epistemològic. Tal com s'ha vist, el fet que la percepció del temps i de l'espai no siguin condicions immutables de l'experiència històrica fa que la seva conceptualització com a forma de coneixement s'expressi de maneres diverses depenent del quadre cronotòpic que les conjuga. Les anàlisis sobre l'actual mutació epistèmica i ontològica del temps (Hartog; Gumbrecht; Fischer) han refermat els dubtes sobre la perdurabilitat del règim d'historicitat associat a la idea moderna de progrés, fet que s'ha traduït en una dificultat a l'hora d'imaginar un

horitzó i projectar el coneixement històric de manera teleològica. En la societat de l'acceleració pròpia del món actual (Wajcman; Rosa; Concheiro), l'experiència d'una temporalitat frenètica i multidireccional replegada sobre la base expansiva d'un present cada cop més dilatat no només ha minat l'hegemonia i la solidesa del discurs historiogràfic progressiu, sinó que també ha suscitat la possibilitat de repensar l'equilibri de les categories que determinen el coneixement històric. Avui en dia, es fa difícil sostenir amb rotunditat que el temps és la dimensió predilecte de la història o que la cronologia és l'eina inapel·lable per a la construcció i ordenació del passat. Per això, alguns dels diagnòstics sobre la cancel·lació del futur o de les resistències a l'hora d'acceptar la dislocació o l'esquinçament de la tríada passat-present-futur (Carr; Le Goff) —malgrat la cautela envers els posicionaments més escatològics o relativistes— no han recaigut suficientment en el fet que continuar formulant una historiografia seguint els esquemes seqüencials de la tradició vuitcentista comporta, indefugiblement, mantenir vigent un model conceptual i narratiu propi de la historiografia nacional i historicista, és a dir, d'un model forjat i orientat ideològicament per enaltir les lògiques de l'aparell de l'estat. És en aquest sentit que el propòsit de *reflexionar sobre la manera d'explicar la història després de la crisi de la idea de progrés* i les sospites contra l'obsolescència o les falses premisses d'un ordre discursiu progressiu han derivat de forma imbricada cap a la proposició de dues altres línies de fons.

La segona gran qüestió que aborda la tesi té a veure amb la inclusió d'un enfocament espacial. L'interès per l'espai aflora en un moment de reordenació de les categories històriques i desorientació ontològica. La ruptura epistèmica del desenvolupament lineal i la configuració d'un nou paradigma temporal generen una sensació de simultaneïtat que s'expressa en la sedimentació, superposició i estratificació —seguint la metàfora geològica koselleckiana— de diverses temporalitats sobre l'espai. Però la voluntat de revisar la història a través del prisma de l'espai també cal buscar-la, tal com s'ha insistit, en la importància que aquesta dimensió ha adquirit en la contemporaneïtat. El món global ha donat a conèixer tota una sèrie de processos topològics que han fet inevitable la disposició de nous codis semiòtics i hermenèutics. És en aquest sentit, doncs, que la tesi s'ha proposat, d'una banda, *identificar les principals*

aproximacions teòriques sobre el pensament espacial realitzades des de diferents disciplines socials. Això ha estat del tot oportú per tal de poder conèixer enfocaments, eines, mètodes, llenguatges, arguments i reflexions provinents d'altres àmbits d'estudi — com la geografia, la sociologia, la filosofia o els estudis culturals—, els quals han definit una idea activa i dinàmica de l'espai que els ha permès repensar la realitat en uns termes que la historiografia caldrà que tingui en compte si pretén fer-se càrrec de l'experiència espacial. Tal com s'ha mostrat en el capítol del marc teòric dedicat a la revisió de la categoria espacial, el tractament i l'atenció que la historiografia del segle XX, amb la segona generació dels *Annales* (Lefèbvre; Braudel), i del segle XXI, amb la història global, han dirigit cap a la dimensió geogràfica ha estat insuficient, a jutjar per la seva presència circumstancial, la seva representació netament cartogràfica o nodal i la seva dificultat a l'hora de traçar una concordança entre l'òptica global i la local (Torre).

És per això que a l'empara de la convocació interdisciplinària de veus referenciades s'ha plantejat, d'altra banda, *determinar espais vàlids per a la reflexió historiogràfica*; els quals s'han concretat en tres figures arquitectòniques com són la frontera, l'heterotopia i el passatge. Atenent el caràcter teòric de la tesi, aquests espais no s'han concebut com a exemples específics, sinó com a nocions a partir de les quals fos possible dur a terme un examen exhaustiu i rigorós dels avantatges de pensar la història a través d'aquesta dimensió més perceptiva de l'experiència. Això no vol dir però, que al llarg de la seva revisió i anàlisi no s'hagin pogut evocar referències més o menys concretes sobre alguns espais, sinó que l'objectiu principal ha estat el de mostrar l'adequació de la categoria espacial per a la història tot establint lligams o aproximant mirades, propostes i arguments que habitualment no s'han tingut en compte. De fet, dues de les tres nocions escollides, l'heterotopia —Foucault— i el passatge —Benjamin—, constaten el gest teòric de voler atansar referents conceptuals i veus mediadores que, malgrat situar-se a la cruïlla entre diversos camps d'estudi —lingüística, filosofia de la història, història cultural, antropologia, sociologia...—, han estat rebudes des de la perifèria del pensament històric.

La frontera, l'heterotopia i el passatge esdevenen, en aquest sentit, tres grans pretexts per repassar les costures i els límits del pensament historiogràfic, incorporant-hi tota una sèrie de préstecs des d'uns paràmetres que no són els tradicionals. La finalitat no

ha estat la d'exhaurir teòricament cadascuna de les figures, sinó la d'explorar-les per fer-les comprensibles als ulls de la historiografia, tot fent ressaltar aspectes diversos en cada cas. La manera d'abordar cadascun dels espais no ha estat sistemàtica, sinó flexible. Posem per cas, mentre el desenvolupament de la frontera i l'heterotopia han mantingut una estructura que ha permès conjugar fonts teòriques i literàries a través de la transició entre modernitat i món actual —entre una temporalitat progressiva i un present clivellat, entre el règim westfalià i el global, entre l'ordenació disciplinària i la biopolítica o entre l'extensió moderna i l'emplaçament—, el capítol dedicat al passatge s'ha concentrat a desentrellar el pensament benjaminià en el seu exercici materialista i rupturista de voler fer irrompre un passat (vuitcentista) progressiu sobre un present (d'entreguerres) que ja no pot ser-ho. Així doncs, la tesi ha defugit les perioditzacions tancades i s'ha interessat, més aviat, pels talls epistemològics o per mostrar les noves possibilitats de lectura que propicien els espais. Malgrat la confluència d'enfocaments diversos i les particularitats que cada noció ha posat al descobert, s'ha pogut constatar que totes tres figures s'articulen com a llindars propicis per a activar una reflexió historiogràfica sensible amb el pensament espacial, on la simultaneïtat, la multiplicitat i la juxtaposició pren el relleu —de manera no excloent— a la causalitat, la seqüencialitat i la teleologia.

Així, el capítol de la frontera no s'ha treballat des d'una lògica estàtica o lineal, sinó responent la seva triple demanda física, simbòlica i psicològica que permet situar aquesta figura marginal al centre de les interaccions, les transicions i les relacions històriques. A vegades com a partió, a vegades com a frontissa, i sempre com a cruïlla, en la qual és possible localitzar-hi els senyals i les empremtes d'un passat que no manté cap seqüència lògica, sinó que es mostra en la seva complexitat. La porositat i l'estratificació d'uns espais dinàmics, híbrids, intersticials, d'entremig, ha revelat en cadascun dels seus escenaris teòrics i literaris elucidats la màxima del geògraf Friedrich Ratzel: *a l'espai hi llegim el temps*.

Per la seva banda, l'elecció de l'heterotopia, a mig camí entre l'episteme i el dispositiu foucaultians, ha permès fer una lectura més avesada a la representació de les pràctiques d'ordenació del poder a partir d'uns espais ambigus que enclouen una pluralitat heteròclita de formes institucionals i relacions d'alteritat. En sintonia amb les fronteres, les heterotopies han estat vistes com a espais en transició, llindars en els quals s'hi

acumulen capes espaciotemporals i on hi tenen cabuda tant les consignes de contenció i higienització de tot allò que és marginal o disruptiu com la possibilitat de repensar les relacions de poder o d'imaginar l'emancipació social. Ordre i resistència. Un dualisme que s'expressa en uns espais que han de ser pensats com una retícula enxarxada amb la resta de la societat i que, per tant, permeten historiografiar les múltiples interconnexions i conflictes des de l'incís del poder.

Finalment, el capítol dedicat al passatge ha servit no només per acostar la figura arquitectònica parisenca a la reflexió historiogràfica, sinó per revisar les poètiques de creació literària en les que Benjamin va participar com a escriptor i com a filòsof de la història. D'entrada, ha estat inevitable, tal com s'ha explicitat, trobar-hi atributs equiparables als de la frontera i l'heterotopia. Però si en el cas de les dues primeres nocions el rerefons era territorial o institucional, en el passatge ha estat de caràcter econòmic o ideològic. La permeabilitat d'uns espais que s'imbriquen amb la resta del laberint metropolità, el seu tarannà transitori, la confluència del que és antic i del que és nou, del que és privat i del que és públic... però sobretot, la possibilitat de desxifrar arqueològicament el solatge d'un passat que ha quedat en l'oblit. Les possibilitats historiogràfiques de la proposta benjaminiana recauen en una lectura hermenèutica que fa viable la restauració d'aquest passat mitjançant una particular interpretació materialista de la història, és a dir, mirant d'emprar els elements més residuals i anecdòtics per desmentir el discurs del progrés i interrompre el contínuum de la història.

El repàs sobre cadascuna de les nocions ha fet emergir, inevitablement, diversos problemes propis de la modernitat i la modernitat tardana que —malgrat transcendir els objectius del present assaig— cal destacar, ja que s'han mostrat com a preocupacions derivades de l'aplicació d'un enfocament espacial. En són alguns exemples la territorialització de les nacions, els processos de globalització, les ordenacions del poder, les geografies del desplaçament, la transculturalitat, el postcolonialisme, l'aporia de la representació dels oprimits i dels subalterns... Qüestions que els corrents historiogràfics han anat incorporant en les darreres dècades, però que no sempre han estat llegits des de la dimensió en la qual s'esdevenen. Així doncs, s'ha fet evident la idoneïtat de les tres nocions espacials a l'hora de dur a terme una revisió dels paràmetres hermenèutics que la historiografia no pot obviar.

La incorporació de la dimensió espacial en el si d'una tesi que teoritza i reflexiona sobre l'escriptura de la història ha comportat, en paral·lel, una discussió sobre la seva representació. El que podria semblar obvi no ho és tant als ulls d'una historiografia fortament dependent de la coherència narrativa. Fer-se càrrec de l'espai no només implica, com s'ha recalcat en diverses ocasions, posar l'accent sobre aquesta dimensió geogràfica, política, sociològica o antropològica de l'experiència històrica, sinó comprendre que la seva exposició pot anar acompanyada de noves propostes que permetin, d'una banda, escapar del llenguatge cronològic i consecutiu propi dels grans models progressius, i d'altra banda, captar amb major claredat el que pertany al domini del que és simultani, múltiple i juxtaposat.

Certament, el propòsit de revisar aspectes formals de la narrativa històrica no és cap novetat, i menys per als debats historiogràfics de les darreres dècades. Com ja s'ha dit, en el transcurs dels anys seixanta als setanta, la disciplina històrica va haver d'assimilar tota una sèrie de premisses de l'estructuralisme lingüístic per part d'autors com Roland Barthes o Hayden White, els quals recolzaven un gir en la manera d'aproximar-se a la comprensió de la història, a la construcció del seu relat o a la seva condició de versemblança. Aquest debat entre història i lingüística va motivar diversos assajos històrics per part d'autors com Natalie Z. Davis, Robert Darnton o Carlo Ginzburg, en els que es reivindicava un nou model històric capaç de superar l'anàlisi quantitativa i analítica de la narrativa tradicional. Ara bé, els seus esforços no posaven en dubte la coherència del relat històric en el sentit que la tesi ho planteja. És per això que, malgrat tenir present el seu punt de partida i compartir el desig d'una nova història narrativa, la present investigació no desenvolupa el context d'aquest debat més enllà del seu reconeixement. Tanmateix, sí que s'exploren altres vies narratives traspasant les provinents de la teoria espacial, per tal de fer aflorar noves estratègies discursives que no passen exclusivament per una composició consecutiva, sinó que són capaces de subvertir la linealitat moderna.

És en aquest sentit, doncs, que la tercera gran línia de fons de la tesi es dirigeix a la poètica narrativa, és a dir, a la possibilitat de *discutir críticament les aportacions procedents de la creació literària*. I ho fa, naturalment, amb l'objectiu de trobar fórmules

expositives de les quals beure, emmirallar-se i prendre exemple aprofitant l'experiència d'un llenguatge flexible i elàstic que té la virtut d'assajar anticipadament alguns dels problemes que també capfiquen el raonament historiogràfic. Sens dubte, les aportacions del corpus treballat i el diàleg entre fonts històriques i literàries han enriquit el conjunt de la reflexió historiogràfica, la revisió de les figures espacials analitzades i la imaginació metafòrica i formal de la seva representació.

D'entrada, la poètica narrativa evocada arruïna, en múltiples sentits i des de perspectives diverses, tota possibilitat de concebre i representar la idea d'un progrés teleològic circumscrit o ajustat a la linealitat unívoca, a l'ordre del discurs successiu o a la coherència del relat cronològic. Borges aborda el tema a partir de la fina ironia esgrimida envers les taxonomies; Aleksiévitx es fa càrrec de les falles temporals i espacials que condueixen cap al món actual a través d'una polifonia d'experiències que propicia una composició heteroglòsica i multivocal de la narració —probablement, en un sentit pròxim al fantasiat pels historiadors Guha o Fontana; Anzaldúa impugna la homogeneïtat i la subjectivitat imperialista i etnocèntrica de la historiografia tradicional, però no ho fa només a través de la vindicació de realitats desestimades i menystingudes, sinó mitjançant una transgressió de convencions narratives basades en la hibridació de gèneres assagístics i literaris, així com en la combinació de llenguatges mestissos que aconseguen fer de la mera aparença formal una eina més al servei de la representació històrica; Devi també obra llenguatges alternatius que es desenten dels documents oficials per fer parlar des del silenci i el gest marginal a la subalternitat; en un altre sentit, l'obra creativa de Benjamin també posa en qüestió la concatenació dels relats com a criteri de representació dels vencedors, però ho fa a partir de la construcció de contraimatges i d'una composició fragmentada inspirada en la poètica urbana i el muntatge surrealista; Perec, per la seva banda, desborda tota possibilitat classificatòria i descriptiva amb un registre enumeratiu i sobresaturat d'imatges que tenen cabuda en la simultaneïtat de l'espai urbà.

La tesi conjuga un ampli ventall de referències literàries i el tapís d'aportacions al·ludides no només es justifica amb l'aflorament d'exemples de ruptura epistèmica o discursiva, sinó que en la majoria de casos, tal com s'ha fet notar, les impugnacions a la temporalitat seqüencial s'activen gràcies a la interposició de la dimensió espacial. És sota

l'influx d'aquesta altra categoria de la percepció històrica que l'escriptura pot acollir les exigències de la complexitat històrica. El corpus literari de la frontera, l'heterotopia i el passatge il·lustra bé aquesta idea. Tal com s'ha anat insistint, la presència arquitectònica, simbòlica o conceptual dels l·lindars permet donar a conèixer tota una sèrie de relacions socials i històriques des d'una perspectiva topològica. En aquests espais ambigus, porosos i contradictoris s'hi arrepleguen realitats heteròclites i múltiples, d'existència i crisi, de transició i espera, d'habitabilitat i marginalitat, de desplaçament i diàspora, d'hibridació i alteritat, d'il·lusió i conflicte. És per això que els paisatges arquitectònics del l·lindar esdevenen espais idonis per a llegir diverses temporalitats i subjectivitats en disputa i, per tant, per a revisar la història en la seva complexitat. Però també esdevenen espais òptims per pensar en com recompondre el trencadís de les subjectivitats i les temporalitats espargides, acumulades i superposades en un sentit no-progressiu. Al cap i a la fi, com s'ha vist, l'experiència històrica s'aproxima a la fragmentació anàrquica d'esdeveniments múltiples i simultanis més que a una disposició ordenada i successiva de la realitat.

Amb tot, és convenient subratllar una vegada més que els esments envers el relat cronològic no signifiquen que la tesi rebutgi l'orientació inexorablement successiva de la narració, com tampoc es pretén abraçar la possibilitat d'una historiografia que subordini el paradigma espacial al temporal. Més aviat es tracta de trobar l'equilibri propici entre ambdues formes d'exposició entreveient els perills que suposaria no considerar les implicacions conceptuals i ideològiques que perviuen rere l'elecció d'un corrent, d'un mètode o d'una forma. En aquest sentit, la tesi s'alinea amb la tasca revisionista de Gumbrecht i Schlögel, sobre els quals cal destacar la ferma voluntat d'assajar noves formes d'escriptura de la història que transgredeixen la coherència de les continuïtats entre passat-present-futur i interposen noves propostes narratives que enalteixen la simultaneïtat històrica en un sentit que remet al collage i al muntatge benjaminians. Recuperar la figura conceptual i discursiva del passatge per a la història és, sense cap mena de dubte, fonamental per a la historiografia, com també ho és atendre la resta de formes narratives que conflueixen en les altres dues nocions adduïdes.

Les representacions literàries evocades al llarg de la tesi —moltes de les quals emergeixen en el context de la postmodernitat o modernitat tardana— i el descrèdit del llenguatge cronològic tradicional —obstinat a estructurar la narració en una direcció

preconcebuda i en base a la validació d'uns determinats documents—, permeten revisar l'hegemonia del discurs historiogràfic modern i, per tant, poden ajudar a construir un argument historiogràfic crític i actualitzat que tingui en compte els elements inèdits brindats pel llenguatge literari i per la nova sensibilitat envers els espais. Amb tot, la tesi demostra que el triple enfocament —epistemològic, espacial i literari— era necessari per a una reflexió historiogràfica que vol espacialitzar la història en la seva doble vessant conceptual i discursiva.

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, Fiona. *Heterotopia. A Paper Trail to Foucault, Fiona Ackerman. Paintings and writing.* [on line] Vancouver: Fiona Ackerman, 2012. Disponible a: <http://www.fionaackerman.com/>
- ACKERMAN, Fiona. *Notes on Glasslands, Fiona Ackerman. Paintings and writing.*[online] Vancouver: Fiona Ackerman, 2016. Disponible a: <http://www.fionaackerman.com/>
- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* València: Pre-Textos, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?», *Sociológica*, 2011. Vol. 26 , núm. 73, p. 249-264.
- ALBET, Abel; BENACH, Núria. *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical.* Barcelona: Icaria, 2010.
- ALBET, Abel; BENACH, Núria. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar.* Barcelona: Icaria, 2012.
- ALEKSIÉVITX, Svetlana. *Temps de segona mà. La fi de l'home roig.* Barcelona: Raig Verd, 2015.
- ALEKSIÉVITX, Svetlana. *La pregària de Txernòbil. Crònica del futur.* Barcelona: Raig Verd, 2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- ANDRIĆ, Ivo. *Un puente sobre el Drina*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- ANKERSMIT, Frank. *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ANZALDÚA, Gloria. «Border Arte. Nèpantla, el Lugar de la Frontera». A: Keating, A. (ed.) *Light in the Dark / Luz en lo oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Durham: Duke University Press, 2015, p. 176-186.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- ARAGON, Louis. *El aldeano de París*. Madrid: Errata Naturae, 2016.
- ARISTÒTIL. *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- ASSENNATO, Marco. «Il dispositivo Foucault. Un seminario a Venezia, dentro al lungo Sessantotto italiano», *Il 68 che verrà: La Rivista di Engramma*, maggio/giugno 2018, núm. 156, p. 119-140.
- AUGÉ, Marc. *La comunidad ilusoria*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- AURELL, Jaume. *et al. Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal, 2013.
- AURELL, Jaume. *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2017.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- BALIBAR, Etienne. «Qu'est-ce qu'une "frontière"». A Balibar, E. (ed.) *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*. Paris: Galilée, 1996, p. 371-380.

- BARNEY, Warf; SANTA, Arias. «Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences». A: Barney, W. i Santa, A. (ed.) *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*. London - New York: Routledge, 2009, p. 1-10.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio. «El concepto de frontera en la Edad Media. La frontera meridional del reino de Valencia. Siglos XIII- XV», *Sharq Al-Andalus*. 2015, núm. 20, p. 41-65.
- BARROS, Carlos. «Hacia un nuevo paradigma historiográfico», *Prohistoria: historia, políticas de la historia*. 1999, núm. 3, p. 44-58.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les flors del mal*. Barcelona: Edicions 62, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Flâneur, 2021a.
- BAUDELAIRE, Charles. *L'spleen de París*. Barcelona: Flâneur, 2021b.
- BAUMAN, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Editat per R. Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Infància a Berlín cap al 1900*. Palma: Lleonard Muntaner, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid: Abada, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019.
- BENTHAM, Jeremy. *Panóptico*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.
- BERARDI, Franco (Bifo). *Después del futuro. Desde el futurismo al Cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros, 2014.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

- BERMEJO, José Carlos. *¿Qué es la historia teórica?* Madrid: Akal, 2004.
- BERMEJO, José Carlos. «Pensando el espacio: entre la geografía y la historia», *Gallaecia: revista de arqueología e antigüidade*. 2010, vol. 29, p. 285-298.
- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLESA, Tua. «Perec, investigador», en *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: Maia. 2011, p. 79-84.
- BLOCH, Marc. *Introducción a la Historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BOIRA, Josep Vicent. *De l'espai i de la política: vindicació d'una nova relació*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2019,
- BORGES, Jorge Luis. «Prólogo a Dino Buzzati». A: *El desierto de los tártaros*. Madrid: Gadir, 2005, p. 271.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- BORSÒ, Vittoria. «Europa y la inquietud del espacio». A: Duque, F. (ed.) *Buscando imágenes para Europa*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 127-156.
- BRAUDEL, Fernand. «Histoire et Sciences sociales: La longue durée», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 1958, vol. 13, núm. 4, p. 725-753.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II (Tomo I)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Poemes i cançons*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- BRETON, André. *Nadja*. Martorell: Adesiara, 2018.
- BROWN, Wendy. *Estados amurallados, soberanía en declive*. Barcelona: Herder, 2015.

- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2012.
- BUZZATI, Dino. *Il deserto dei Tartari*. Milà: Mondadori, 2013.
- BYLUND, Emanuel; ANDERSSON KONKE, Linn. «Las metáforas espacio-temporales y la percepción del tiempo: un estudio comparativo sobre el español y el sueco». A: Engwall, G. i Fant, L. (ed.) *Festival Romanística. Contribuciones lingüísticas – Contributions linguistiques – Contributi linguistici – Contribuições linguísticas*. Stockholm: Stockholm University Press, 2015, p. 113-130.
- CABO, Fernando. «El giro espacial en la historia literaria», en *Literatura e Historia*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 63-74.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012.
- CAMPILLO, Antonio. «Tres conceptos de historia», *Pensamiento*, 2016, vol. 72 (núm. 270), p. 37-59.
- CAPEL, Horacio. «Borges y la geografía del siglo XXI». A: *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001, p. 9-64.
- CARR, Edward Hallett. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 2010.
- CASASSAS, Jordi. «Interpretant el segle XX. Reflexions generals». A: *Seminari internacional. Formes de fer Història*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información (vol. 1) La sociedad red*. Madrid: Alianza, 2005.

- CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano (2 vol.)*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- CHAN, Edward K. «(Vulgar) Identity Politics in Outer Space: Delany's "Triton" and the Heterotopian Narrative», *Journal of Narrative Theory*, 2001, vol. 31 (núm. 2), p. 180-213.
- CLARK, Christopher. *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914*. London: Penguin, 2013.
- COETZEE, J. M. *Esperando a los bárbaros*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- COHEN, Gerald A. *La teoría de la historia de Karl Marx. Una defensa*. Madrid: Siglo XXI, 2015.
- COLLOT, Michel. «Le tournant spatial». A: *Pour une géographie littéraire*. Paris: Éditions Corti, 2014, p. 7-37.
- COLOMINES, Agustí; OLMOS, Vicent S. *Les raons del passat. Tendències historiogràfiques actuals*. Catarroja: Afers, 1998.
- CONCHEIRO, Luciano. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- CONRAD, Sebastian. *Historia global. Una nueva visión para el mundo actual*. Barcelona: Crítica, 2017.
- COULON, Alain. *L'École de Chicago*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- DARBY, Henry Clifford. «The problem of geographical description», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1962, vol. 30, p. 1-14.

- DE LANDA, Manuel. *Mil años de historia no lineal*. México: Gedisa, 2011.
- DE LUELMO JAREÑO, José María. «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escrito e imagen*, 2007, vol. 3, p. 163-176.
- DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven. *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. Editat per M. Dehaene i L. De Cauter. New York: Routledge, 2008.
- DELANY, Samuel R. «On “«Triton»” and Other Matters: An Interview with Samuel R. Delany», *Science Fiction Studies*, 1990, vol. 17: 3 (núm. 52), p. 295-324.
- DELANY, Samuel R. *Tritón*. Barcelona: Ultramar, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos, 2004.
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Aporías*. Barcelona: Paidós, 1998.
- DÍAZ ESCOTO, Alma Silva. «Física e historiografía: retos y perspectivas para el siglo XXI», *CIENCIA ergo sum*, 2011, vol. 18 (núm. 2), p. 179-186.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2015.
- EINSTEIN, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Alianza, 2012.
- FANON, Frantz. *Els condemnats de la terra*. Barcelona: Tigre de Paper i Pol·len edicions, 2020.

- FERDINAND, Simon; SOUCH, Irina; WESSELMAN, Daan (eds.) *Heterotopia and Globalisation in the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2020.
- FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja negra, 2018.
- FONSECA, Emilio; TEIXEIRO, Xiana do. «Soy Muro - Soy Cámara». Barcelona: Walkie Talkie Films - CCCB, 2018.
- FONTANA, Josep. *La història dels homes*. Barcelona: Crítica, 2000.
- FORNARI, Emanuela. *Heterotopías del mundo finito: exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Córdoba, Argentina: Villa María: Eduvim, 2014.
- FORNARI, Emanuela. *Líneas de frontera. Filosofía y postcolonialismo*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault», en *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1979a, p. 9-26.
- FOUCAULT, Michel. «Preguntas a Michel Foucault sobre la Geografía», en *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979b, p. 111-124.
- FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.
- FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres», *Empan*, 2004, vol. 2 (núm. 54), p. 12-19.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006a.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2006b.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. València: Pre-Textos, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- FOUCHER, Michel. *Le retour des frontières*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- FRYE, David. *Muros. La civilización a través de sus fronteras*. Madrid: Turner, 2019.
- GARCÉS, Marina. «Inacabar el món». Barcelona: CCCB, 2016.
- GARCÉS, Marina. *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- GARCÉS, Marina. «La geografía del pensament». A: Nogué, J. (ed.) *El retorn del lloc. El paper de l'espai geogràfic en l'emergència de noves formes d'organització social*. Girona: Universitat de Girona; 2018.
- GOETHE, Johann W. von. *Las afinidades electivas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María. «Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia». A: Beriain, J. i Sánchez de la Yncera, I. (ed.) *Sagrado/Profano: nuevos desafíos al proyecto de la modernidad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2010, p. 41-64.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María. *Walter Benjamin: de la diosa Niké al ángel de la Historia. Ensayos de iconografía política*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2020.

- GRACQ, Julien. *El mar de las Sirtes*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- GRIBAUDI, Maurizio. *Paris ville ouvrière. Une histoire ocultée, 1789-1848*. Paris: La Découverte, 2014.
- GUHA, Ranajit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- GULDI, Joe. *What is the Spatial Turn?, Spatial Humanities A Project of the Institute for Enabling Geospatial Scholarship* [online] Virginia: University of Virginia, 2011. Disponible a: <http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/>
- GULDI, Joe; ARMITAGE, David. *Manifiesto por la historia*. Madrid: Alianza, 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *En 1926. Viviendo al borde del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo, 2010.
- HARTOG, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- HARVEY, David. *Spaces of Hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- HARVEY, David. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2008.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- HERÓDOT. *Història, I*. Barcelona: Bernat Metge, 2000.
- HETHERINGTON, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. New York: Routledge, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HOBSBAWM, Eric. *Entrevista sobre el siglo XXI*. Barcelona: Crítica, 2016.

- HOFFMANN, E. T. A. *La atalaya del primo*. Oviedo: KRK, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Miniature Metropolis. Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge - London: Harvard University Press, 2015.
- IGGERS, Georg G. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- JENKINS, Keith. *¿Por qué la historia? Ética y posmodernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- JOHNSON, Peter. «The Geographies of Heterotopia», *Geography Compass*, 2013, vol. 7 (núm. 11), p. 790-803.
- JOHNSON, Peter. *Interpretations of Heterotopia (revised)*, *Heterotopian Studies*. 2016a.
- JOHNSON, Peter. *Wishful Images in a Mirror - Heterotopian Studies*, Fiona Ackerman. *Paintings and writing*. [online] Vancouver: Fiona Ackerman, 2016b. Disponible a: <http://www.fionaackerman.com/>
- JOHNSON, Peter. *Heterotopian Studies. Michel Foucault's ideas on heterotopia*, 2021.
- JOYCE, Patrick D. *The Rule of Freedom: Liberalism and the Modern City*. London: Verso, 2003.
- JÜNGER, Friedrich Georg. «El eterno retorno», A: *Nietzsche*. Barcelona: Herder, 2017. p. 149-175.
- KAVAFIS, K. P. *Poemes*. Editat per E. Ayensa. Figueres: Cal·lígraf, 2016.
- KLWICK, Ursula; RICHTER, Virginia. «Of Tourists and Refugees: The Global Beach in the Twenty-First Century», A: Ferdinand, S., Souch, I., i Wesselman, D. (eds.) *Heterotopia and Globalisation in the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2020, p. 116-130.
- KNALLER-VLAY, Bernd; RITTER, Roland. *Other Spaces. The Affair of the Heterotopia (Dokumente zur Architektur 10)*. Graz: Haus Der Architektur, 1998.

- KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta, 2007.
- KOSELLECK, Reinhart. *historia/Historia*. Madrid: Trotta, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. «Reflections on the Politics of Space», *Antipode*, 1976, vol. 8 (núm. 2), p. 30-37.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *La proclamación de la Comuna. 26 de Marzo de 1871*. Iruñea: Katakarak, 2021.
- LEÓN CASERO, Jorge; URABAYEN, Julia. «Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 2017, vol. 193 (núm. 784): (a386), p. 1-13.
- LEÓN CASERO, Jorge; URABAYEN, Julia. *Differences in the City: Postmetropolitan Heterotopias as Liberal Utopian Dreams*. NY: Nova, 2020.
- LLORENTE, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- LLOVET, Jordi. «Walter Benjamin, el paseante de la ciudad. La obra de los Pasajes», *Revista La Central - Pàgines centrals*, 2004, p. 1-15.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin. Avis d'incendi*. Barcelona: Flâneur, 2020.

- LUSSAULT, Michel. *El hombre espacial. La construcción social del espacio humano*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MACMILLAN, Margaret. *París, 1919. Seis meses que cambiaron el mundo*. Barcelona: Tusquets, 2017.
- MAGRIS, Claudio. *Utopia e disincanto*. Milà: Garzanti, 2001.
- MAGRIS, Claudio. «Abbiamo bisogno d'un nemico comune?», *Neohelicon*, 2002, vol. XXIX (núm. 1), p. 187-192.
- MAGRIS, Claudio. *Danubio*. Milano: Garzanti, 2015.
- MARRAMAIO, Giacomo. *Minima temporalia. Tiempo, espacio, experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- MARRAMAIO, Giacomo. «Metamorfosis de la filosofía: del linguistic turn al spatial turn». A: Fornari, E. (ed.) *Heterotopías del mundo finito: exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Córdoba, Argentina: Villa María: Eduvim, 2014, p. 13-25.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni. *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa*. Palma: Lleonard Muntaner, 2020.
- MARX, Karl. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Alianza, 2015.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- MASSEY, Doreen. *for space*. London: SAGE Publications, 2005.
- MATAS PONS, Àlex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo, 2010.
- MATAS PONS, Àlex. «Cartografía ibérica y literatura comparada en La pell de la frontera de Francesc Serés», *Hispanic Research Journal*, 2017, vol. 18 (núm. 6), p. 538-554.

- MATAS PONS, Àlex. *Els marges dels mapes: una geografia desplaçada*. València: Edicions 3i4, 2021.
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2009.
- MBEMBE, Achille. «Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África». A: Mezzadra, S. (Ed) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p. 167-195.
- MCNEILL, John R. *Algo nuevo bajo el sol. Historia medioambiental del mundo en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2014.
- MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. *La frontera como método*. Madrid: Traficantes de sueños, 2017.
- MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Tecnos, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Tecnos, 2018.
- NISBET, Robert. *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- PALACIO, Martha. *Gloria Anzaldúa: Poscolonialidad y feminismo*. Barcelona: Gedisa, 2020.
- PALLADINO, Mariangela; MILLER, John. *The Globalization of Space. Foucault and Heterotopia*. London: Routledge, 2015.

- PASCUAL, Cecilia María. «El giro espacial en historia. Derivas conceptuales y racconto historiográfico en Argentina. Imaginar los espacios de segregación localizados», *Revista de Direito da Cidade*, 2014, vol. 6 (núm. 2), p. 427-452.
- PEREA ACEVEDO, Adrián. *Michel Foucault: Vocabulario de nociones espaciales*. Bogotá: Magisterio, 2016.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- PEREC, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta, 2008.
- PEREC, Georges. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos, I*. Madrid: Alianza, 1998.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- QUESADA, Fernando. «El giro espacial. Conquista y fetiche», *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 2016, (núm. 5), p. 154-170.
- RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca Rebeca; LÓPEZ LEVI, Liliana. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, 2015.
- RICŒUR, Paul. *Tiempo y narración (I. Configuración del tiempo en el relato histórico)*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.
- RICŒUR, Paul. «Hermenéutica y psicoanálisis», en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 95-192.

- RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana. «Conceptualización actual de la frontera», en *Epistemología de la Frontera. Modelos de sociedad y políticas públicas*. México: Eón, 2014, p. 15-37.
- ROMERO, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica. W. Benjamin, Th. Adorno y F. Jameson*. Madrid: Síntesis, 2012.
- ROSA, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Madrid: Katz, 2016.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- SALDANHA, Arun. «Heterotopia and structuralism», *Environment and Planning A*, 2008, vol. 40, p. 2080-2096.
- SÁNCHEZ-ARJONA VOSER, Javier. «Tiempo, conocimiento y heterotopía: estéticas del jardín en la novela de J. W. Goethe Die Wahlverwandtschaften», *Revista de Filología Alemana*, 2011, vol. 19, p. 81-101.
- SASSEN, Saskia. *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: EUDEBA, 2000.
- SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela, 2007.
- SCHLÖGEL, Karl. *Terror y utopía. Moscú en 1937*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- SCHLÖGEL, Karl. *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.
- SCHMITT, Carl. *El Nomos de la tierra en el Derecho de Gentes del «Jus publicum europaeum»*. Buenos Aires: Struhart & Cía, 2005.
- SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 2015.

- SERÉS, Francesc. *La pell de la frontera*. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- SIMMEL, Georg. «Puente y puerta», en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 2001, p. 45-54.
- SMITH, Neil. *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*. Madrid: Traficantes de sueños, 2020.
- SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- SOJA, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 1996.
- SOJA, Edward W. «Taking space personally». A: Barney, W. i Santa, A. (ed.) *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*. London - New York: Routledge, 2009, p. 11-35.
- SOLANA, Miguel (coord.) *Espacios globales y lugares próximos. Setenta conceptos para entender la organización territorial del capitalismo global*. Barcelona: Icaria, 2016.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «“Draupadi” by Mahasveta Devi», *Critical Inquiry*, 1981, vol. 8 (núm. 2), p. 381-402.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Estudios de la Subalternidad: deconstruyendo la historiografía». A: Mezzadra, S. (ed.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p. 33-67.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- STAVRIDES, Stavros. *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal, 2016.

- STEINER, George. «Parlar de Walter Benjamin», *El funàmbul*, 2014, vol. 3, p. 36-46.
- TALLY Jr., Robert T. *Spatiality*. London - New York: Routledge, 2013.
- TORRE, Angelo. «Micro/macro: ¿local/global? El problema de la localidad en una historia espacializada», *Historia Crítica*, 2018, (núm. 69), p. 37-67.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía. «Baudelaire y la imagen de Satán», *Recerca-Revista de Pensament i Anàlisi*, 1995, vol. XVII (núm. 3), p. 57-71.
- UGREŠIĆ, Dubravka. *El Museo de la Rendición Incondicional*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- VELÁZQUEZ RAMÍREZ, Adrián. «Espacio de lucha política: teoría política y el giro espacial», *Argumentos (Méx.)*, 2013, vol. 26 (núm. 73), p. 175-195.
- VILA-MATAS, Enrique. «Un Mehari Verde», en *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: Maia, 2011, p. 39-44.
- VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- WAJCMAN, Judy. *Esclavos del tiempo: Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós, 2017.
- WESTPHAL, Bertrand. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992a.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b.
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

ZWEIG, Stefan. *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

ZWEIG, Stefan. *El món de 1914*. Editat per A. Martí Monterde. Girona: Ela Geminada, 2014.

