

**El desafiament de les ciutats invisibles.
Periples calvinians a través de la literatura i l'art contemporani¹**

Bertrand Westphal
Université de Limoges

1.

L'espai és allò que es desplega sota la mirada encara verge. Potser seria més just dir que la seua natura es revela als ulls de tot individu amb un esperit fonamentalment obert sobre el món, car l'ampla obertura subsisteix fins i tot quan la mirada es desclou. L'espai naix d'una percepció instantània i s'acorda amb les vel·leïtats nòmades de l'ésser. Mai no és fix; no coneix cap límit, ja que escapa en si mateix a qualsevol reglamentació. Si se'l representa, és en la seua fluïdesa. Un espai subjecte al codi i a l'estasi ja no seria un espai, sinó altra cosa. Tot el que podria semblar en ell un obstacle (*limes*) serà un llindar (*limen*), com a màxim. Així ocorre amb l'horitzó, *limen* per excel·lència, que sol·licita l'audàcia i no demana sinó ésser franquejat. Fer bon ús de l'espai és un repte, car la seua labilitat és pesada de portar com la llibertat, i igualment apassionant. Demana respecte sense prestar-se mai a qualsevol mena de rutina. Enfront d'ell, l'atreviment ben temperat continua essent la paraula clau. De fet, res no sol·licita més l'individu que l'espai que es fabrica en aquesta mateixa matèria de la qual són fets els somnis.

L'espai, el somni... Cal demanar-se si l'espai existeix en una altra banda que en l'esfera onírica, que de vegades l'individu freqüenta amb els ulls oberts. A penes es dissipa el somni que l'espai sembla amenaçat. Li cal poc temps per a transformar-se en lloc, és a dir, en una construcció mental o – en una perspectiva més resoltament col·lectiva – en una construcció política recorreguda per les mateixes estries de les quals Gilles Deleuze i Félix Guattari van traçar fa temps l'inventari. El reflex consistent a estriar el que és llis i antic. A penes Caïn abandonà l'espai primer dels temps genesíacs que s'acuità a construir la ciutat inaugural i a batejar-la amb el nom del seu fill, Henoc. Havia inventat el lloc al mateix moment que la ciutat. D'aquesta manera, la seua imaginació s'havia esgotat. La ironia del fet és que el lloc ja no hi és mai, perquè resulta d'una transformació de l'espai, d'una cristal·lització, d'una immobilització. Ara bé, aquesta transformació territorial és l'única que sofreix el lloc, l'ideal del qual resideix en la perpetuació en l'idèntic. El bategem una vegada per totes, creiem, però l'estudi toponímic, que quan és honest explora la molt llarga durada, ensenya que un nom diferent – la diferència de vegades resulta d'una repetició que deixa un simple interstici – correspon a cadascun dels estrats del lloc. La forma del territori se suposa gravada en el marbre, com ho són les fronteres que, a mesura que el temps passa (o que gira la roda de la història), són proclamades hermètiques. Per definició, el lloc és intransigent. Hi hauria llavors una mena de jerarquia que faria de l'espai l'àrea de joc dels dolços somniadors, i del lloc el territori de la gent seriosa que es projecta en el futur? Res no és menys segur. Certament, la materialitat del lloc sembla més concreta que la volatilitat de l'espai; el sedentarisme de la norma, més creïble que els envols de l'esperit. Insisteixen que els temps no estan per a l'especulació intel·lectual –fins i tot ja no ho estarien per a l'especulació financera, imagineu-vos.

Tanmateix, l'espai existeix més enllà de l'individu que ell integra i el sobrepassa amb tota la seua còsmica energia, mentre que el lloc és un fràgil artefacte. Hamlet,

¹ La traducció d'aquest article al català ha estat feta per Josep Marqués Meseguer.

somniador ambigu, aviat identificà una mostela, un camell o una balena en els núvols que desfilaven per damunt d'ell, com per recalcar millor, burlant-se'n, les insuficiències de l'ésser i del seu entorn: què és un lloc, un territori, sinó un camell que podria ser una mostela o, per què no, una balena? Per molt anomenat o delimitat que siga, el lloc no és res més que una fortuïta acumulació de núvols reflectint la no permanència del món. El lloc està lligat a l'home i a la dona, mentre que l'espai continuarà sense ells – ja havia començat sense ells. Fràgil només en aparença, és un absolut. És allò que restarà, passe el que passe. Seria instructiu lliurar-se a una lectura posthumana de la dicotomia entre espai i lloc, concebuts així. La geocrítica prestaria algun socors per fer costat a la iniciativa. L'ecocrítica no es troba tampoc allunyada d'aquesta perspectiva, car l'ecologia que l'origina depèn de l'espai, molt més que del lloc que, com a màxim, s'acomoda a aquesta quan no la jutja impròpia. Des de la posició on està, Hamlet realitzaria un exercici admirable, sobretot si hagués de dissertar sobre el posthumanisme. L'espai és l'entorn més propici a la pràctica artística. No és el territori de res en absolut si no és, potser, de relats que saltironegen espontanis i de lluminosos tempteigs –el gest incert essent l'expressió més profunda i més honesta de la cerca estètica sobre les valències de l'espai.

2.

A Grècia, durant un temps, l'espai i el lloc quasi s'encavalcaven o, millor dit, eren indistints. La immensitat del buit imposava prou perquè la fixació del lloc romangués precària. Els grecs endevinaven el món però sentien espant respecte a la seua desmesura espacial. L'*Odissea*, al cap i a la fi, és cap altra cosa que un viatge a través d'aquest espai indefinit? Ulisses no anomena res sinó a si mateix, que no és encara “algú” com a persona. Quan, amb el to de la bravata, revela el seu veritable nom a Polifem, pateix a canvi la còlera de Posidó, mestre de les extensions marítimes, senyor del més llis dels espais: aquell que engoleix les pretensions humanes. Caldrà esperar perquè els grecs es posen a anomenar els emplaçaments i a metamorfitzar-los en llocs. Caldrà que s'haja pogut conformar una mitologia i que el seu relat (*muthos*) es desplegue i s'agence. Caldrà que Prometeu explore i desafie els límits del món, talment com els argonautes, que Europa siga raptada i que els seus germans marxem a la seua recerca per tots els confins de la Mediterrània, que Io, dona i vedella, recórrega la terra de Grècia, del Caucas i d'Egipte perquè comence a puntejar una mesura de l'espai en el paisatge mental.

L'apropiació de l'espai és feta de primer per la mediació del relat mític. Per als navegants i els viatgers, aquest relat es tradueix sota una forma ben particular: el “periple.” Els mariners aprenen de memòria una llista que enumera topònims. El que els ha de dur a la seua destinació són tantes escales en la ruta. No hi ha en l'esperit dels navegants cap figura geomètrica, cap representació cartogràfica del món. Lluny d'ells queda la temptativa de transposar aquest món o de reduir-lo a una escala. L'espai és una línia recta: la de la ruta que s'estén davant d'ells, la que traça la cantarella desgranant topònims disposats en fila. Aquesta melopea, que hom repeteix com recitaríem un tros d'epopeia, és allò que vesteix l'espai. És com una frase estreta del vast text que ret compte de l'univers dels déus. La idea del lloc penetrarà més tard en la koiné grega. Aquesta informarà el gènere de la periègesi, de la qual han passat a la posteritat diverses mostres. Tenim per exemple la d'Hecateu de Milet, la més antiga, i la de Dionís d'Alexandria, que fou traduïda al llatí per Aviè. El mot “periègesi” està adaptat del grec *περιήγησις* (*periégesis*), que deriva de *περιηγέομαι*, “conduir al voltant.” De fet, el vocable abasta dues accepcions. Indica el “viatge al voltant,” certament, però també

l'entonació de la penúltima síl·laba del mot. La periègesi és alhora una descripció del món habitat i una reflexió sobre el ritme de la frase. Combina el desplaçament en l'espai i la reflexió sobre la llengua. Explora la unió entre llenguatge i món físic. Està ancorada en l'espai abans que en el lloc. Els periples antics i les periègesis no són tractats de geografia. Com escriu François Hartog, “C'est, semble-t-il, avec Ératosthène, au III^e siècle avant J.-C., que s'introduit le terme *geographos*, comme celui qui dessine ou décrit la terre, auteur d'un traité de géographie ou cartographe. Auparavant on parlait de «périégète», auteur d'un «parcours» ou «tour» du monde habité” (96). Seria erroni associar a la invenció de la geografia i de la cartografia el pas d'una projecció en l'espai a una inscripció en el lloc? La introducció del mapa dóna compte d'una expansió ben material. Si aquesta significa l'increment icònic del món que precedeix la seua apropiació per l'ànima, es dirigeix igualment a una situació concreta: la de la colonització, entre altres, que els grecs no havien oblidat d'iniciar.

El lloc i el mapa d'entrada, el territori i, per fi, la nació que santuaritza les fronteres i les identitats. Heus ací un altre rosari, que ha travessat la història. Connecta antiguitat grega i modernitat occidental, fins i tot global. Avui, els déus són morts i, si en queden, ja no són els d'antany. Han aparegut les nacions; els mapes han subsistit i esbossen els contorns dels estats. Poc o molt, la cartografia ha evolucionat. Mercator ha reemplaçat Eratóstenes i Ptolomeu. Quatre segles després de Mercator, Arno Peters, historiador iconoclasta, ha exposat les insuficiències de la seua projecció i ha descentrat el món en direcció a l'hemisferi sud. Tot just hauran calgut tres decennis suplementaris perquè Brian McClendon vesse el món a *Google Earth* (el 2005) i la geografia digital recobrisca el planeta d'una nova capa de pretesa objectivitat, la més gruixuda de totes, la més retorçada. Les estries s'han multiplicat, però allò que hi manca, d'ara endavant, i cruelment, és la consideració de l'espai i del text que aquest funda i que, a canvi, proposa una poètica. Fa molt temps que, sobre el model del periple, fins i tot de la periègesi, l'espai ha deixat de teixir una frase que, debanant-se com una madeixa, testimonie alhora el món i un ordre narratiu que li faria justícia. Per mitjà del mapa i dels topònims que l'il·lustren, els llocs han acabat consagrant la idea del plànol i de la superfície tot normalitzant la seua extensió estàtica. El mapa és ple de formes geomètriques i de símbols fixats als quals la mirada s'ha acostumat. Ens mourem entre els llocs, si volem i si podem, però, pel que fa als senyals, és previst que resten estables.

El periple i la periègesi experimenten una posteritat en el moment que la quadrícula del lloc tendeix a fer oblidar que l'espai existeix? Artistes contemporanis s'han escarrassat a desfer el mapamundi convencional per disposar les siluetes dels països segons un ordre nou. En el seu *Atlas* de 1975, Marcel Broodthaers havia col·locat en una pàgina en blanc les formes dels estats, portats tots a una talla equivalent, sobre una sèrie de línies horitzontals. Inspirà dues artistes plàstiques alemanyes: Kirsten Pieroth a *Weltkarte I* i *Weltkarte II*² (2003) i Antonia Hirsch, autora de *World Map Project: Equal Countries A-Z* (2006). Aquestes obres aboquen el periple a una frase que connecta llocs segons un ordre tan exageradament rigorós (ortogonal o alfabètic, sempre lineal) que acaba per revelar l'absurditat de les convencions cartogràfiques. La classificació alfabètica, que fins i tot evocaria el diccionari abans que la poesia, restableix almenys el vincle entre periple i text.

² Per un comentari d'aquestes dues obres de Kirsten Pieroth, vegeu: Westphal, 208.

3.

Existeixen encara altres periples a través d'una geografia fantasiada? El record dels *isolari*, reculls que mencionen les illes dels temps antics, algunes de les quals eren fictícies, sorgí de les fondàries de la memòria, com les bombolles d'una copa de xampany. Proposaven llistes d'illes i d'illots com Dionís d'Alexandria ho feia de les ciutats encantades de la mitologia i del viatge grecs. Però no cal regirar els plec d'un passat llunyà, per bé que es limités al Renaixement i a l'inici de l'edat moderna, com els *isolari*. Més a prop nostre, hi ha Italo Calvino, el gran Calvino, explorador dels espais alternatius del món modern, els mateixos que allotgen les grans extensions imaginàries de la literatura. 1972 fou per a ell un any particularment fastuós. Entre els seus projectes, concebé una revista destinada al gran públic. El seu to devia ésser lleuger, la seua forma agradable, el seu contingut accessible. Aquesta revista no donà mai a llum, però l'escriptor no es resignà pas. A falta de revista per al gran públic, es conformà amb *Playboy*, revista per al públic dels grans, el número italià inaugural del qual, publicat aqueix mateix any, contenia un article signat per ell: "Il nome, il naso," inclòs més tard en *Sotto il sole giaguaro* (1986). Al novembre, Calvino havia participat en el primer esmorzar amb l'Oulipo de Queneau, de Perec i d'alguns altres –campestre? Les anècdotes no ho diuen. Una cosa és segura, en tot cas: el 1972 Calvino publicà *Le città invisibili*.

En la seua versió original, aquest petit llibre a penes sobrepassa les cent seixanta pàgines, però afronta l'incommensurable. Relata un llarg diàleg entre dos interlocutors famosos, Khublai Khan i Marco Polo. Més precisament, reproduïx cinquanta-cinc fragments d'aquest diàleg, repartits en onze categories el criteri taxonòmic de les quals és la ciutat: "la ciutat i el desig," "la ciutat i els signes," "la ciutat i el nom," etc. Per més exactitud encara, afegirem que els fragments són els de la descripció de les ciutats de l'imperi que Marco Polo fa a l'emperador. Són *mises en abyme*; aquests microrelats són emmarcats per extractes del diàleg que acara el mercader amb el governant. A força d'ésser racional, l'estructura del llibre esdevé fugissera, com una d'aquelles línies que Deleuze i Guattari van evocar en el curs del seu gran esforç geofilosòfic, o com la ciutat de Fedora, descrita per Marco Polo, cada palau metàl·lic de la qual conté una esfera de vidre en cadascuna de les seues cambres i on cadascuna de les esferes mostra "une città azzurra che è il modello di un'altra Fedora" (Calvino 1993, 31). L'escena de *Le città invisibili* se situa en el palau de l'emperador de la Xina, però a l'aire lliure. Calvino es va inspirar, tal com ho escriu, en el *Milione*, "come a una scenografia fantastica ed esotica," de Coleridge, de Kafka i de Buzzati. Aquests llibres, suggereix Calvino, "diventano come continenti immaginari in cui altre opere letterarie troveranno il loro spazio; continenti dell'«altrove», oggi che l'«altrove» si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi" (1993, VIII). Mentre que el planeta és súbdit d'un moviment de globalització que, com ocorre en la política del lloc, amenaça les cultures d'homologació, la literatura i la seua poètica són allò que permet preservar la integritat de l'espai. En aquest cas, la sèrie intertextual a la qual al·ludeix Calvino evoca amb força els periples d'antany – que, com s'ha dit, constitueixen moltes concatenacions narratives mínimes traçades al si d'un espai lliure i hostil a tota forma d'uniformització.

En l'actitud de Khublai Khan hi ha una part de malenconia que naix d'un constat: la humana condició, per bé que fos l'augusta part que correspongué per repartiment a l'emperador de la Xina, és impotent a l'hora de circumscriure la realitat del món. Aquest sentiment d'impotència i de buit "ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia" (1993, 5). Només el viatger venecià pot alleujar la pena de l'emperador: "Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile

da sfuggire al morso delle termiti” (1993, 5). La immensitat de l’espai es desplega davant de la imaginació de Khublai Khan, l’imperi del qual és el món, ja que, per descomptat, no hi ha res fora d’aquest. En la pretensió de Khublai Khan hi ha un malentès natural. Tenir una millor coneixença del seu imperi és un repte raonable; tenir-ne una coneixença absoluta seria un engany. Però sens dubte ell aspira a l’absolut, al punt de vista sobirà, al punt de vista del sobirà que ell encarna en tota la seua esplendor desenganyada. Des d’aleshores, l’art de Marco Polo consisteix a desvelar l’alternativa a aquesta pretensió: que Khublai Khan accepte l’enigma del món, que es resolga a viure en un espai els plecs i els replecs i les dimensions múltiples del qual escapen a la mesura – com el llibre de Calvino que ret compte de llur aventura intel·lectual. L’autor ho ha comprès bé, ja que es tracta d’ “un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po’ dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli” (1993, X). El relat, com l’espai, té quelcom de profundament rizomàtic. És fet de mots que s’encadenen com poden, segons un ordre que no respon a cap pla superior. De conclusions, n’hi ha pertot arreu i no necessàriament allà on les esperem, allà on l’indret arbora les seues riqueses. Aquestes sorgeixen de les pàgines a l’atzar. Corresponen a la imatge del passat de la ciutat de Zaira: “[...] la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre [...]” (1993, 11). Cal saber espigolar-les – i sobrepassar-les. Per Khublai Khan, visitar l’espai de l’imperi no participa pas d’un acte d’autoritat: només la humilitat li permetrà de penetrar més a fons en allò que fa l’essència del món, en alguna part de la palma d’una mà, entre la línia del relat i la línia de vida, en el tombant d’una finestra o de la cantonada d’un carrer. En altres termes, li caldrà penetrar la dimensió íntima de l’espai per escapar a la decepció del lloc. Aquesta necessitat en duu una altra: evadir-se dels rigors toponímics, anar més enllà del nom, si no, com diu Marco Polo, “mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti” (1993, 14). Això no seria prou. Si l’equivalència entre la paraula i el realema fos total, la primera podria esdevenir al seu torn el referent del lloc i de la seua substància. Khublai Khan podria concebre una descripció abstracta i només faltaria que Polo retrobés la ciutat que li correspondria. L’adequació entre la imaginació i l’espai seria total – ara bé, l’espai és infinitament més ric que la més viva de les imaginacions humanes. Com ho diu el venecià, “non posso spingere la mia operazione oltre un certo limite: otterei delle città troppo verosimili per essere vere” (1993, 69). La versemblança és allò propi del lloc i del mapa; la veritat de l’espai, pel seu costat, és en una altra banda. Potser nia en les formes d’una catifa albirada a Eudòcia o a la superfície de l’escaquer al voltant del qual l’emperador i el viatger juguen una partida distreta. Potser s’amaga en els camins del jardí penjant de l’emperador de la Xina que, com el jardí amb senders que es bifurquen a través d’un cèlebre conte de Jorge Luis Borges, és “uno spazio della mente” (1993, 103). En definitiva, l’espai de l’imperi equival potser als llocs de les conquestes reduïts a la seua essència: “il nulla” (1993, 123). El punt zero del lloc seria llavors el punt de sortida d’un espai retornat a l’ànima i l’imaginari. Així, l’espai de l’imperi s’escapa de la influència del lloc.

4.

El periple, en el sentit grec del terme, que Marco Polo traça enfilant oracions i topònims de consonàncies poètiques, condueix a una extraordinària meditació sobre l’espai. Cap mapa no ho pot testimoniar, car aquest espai escapa a qualsevol mena d’aïllament. És d’alguna manera en “Il viandante nella mappa,” un dels textos recollits en *Collezione di sabbia* (1984), que Calvino (1994, 21) explica el procés:

La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso. Si tratta dunque di un'immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo [...].

El periple fa emergir una frase que es desplega més enllà del lloc, el límit, l'atles. En aquest text, Calvino es refereix a la taula de Peutinger, que traçava un itinerari segons el punt de vista del pelegrí, la mirada del qual estava fixada sobre l'horitzó i l'objecte geogràfic de la seua recerca, més aviat que a la pintura xinesa. Tanmateix, l'escriptor s'hi aproxima quan evoca un rotlló japonès del segle XVII amb una llargària de dinou metres que pinta, (d)escriu, de manera paisatgística l'itinerari que connecta Tòquio a Kyoto: "Il rotolo giapponese invita a identificarsi col viandante invisibile, a percorrere quella strada curva dopo curva, a salire e scendere i ponticelli e le colline" (1994, 22). El que Marco Polo diu en el jardí de l'Emperador és incompatible amb el discurs cartogràfic tradicional. El mercader venecià relata un periple tot desplegant la imatge del món com ho faria un pintor xinès o japonès en el rotlló sobre el qual estaria fixada la seua obra. El món és ben bé allà, però mai no és visible d'entrada. Es descobreix a mesura que es desenrotlla el relat que hom en fa – només un dels relats possibles, ja que el món és infinitament més vast que la frase que malda per retre'n compte.

Al cap i a la fi, les ciutats calvinianes estan destinades a restar invisibles. Cap símbol acabarà amb elles, cap *diktat* del real, cap mot, cap mesura totalitzant. És així com perduren. Femenines per les seues consonàncies, han inspirat dues dones, entre moltes altres. L'una va nàixer al Pakistan l'any següent de la publicació de les *Città invisibili*, l'altra al Brasil l'any anterior a la sortida del llibre.

En *Kartographie*, Kamila Shamsie denuncia els perills que implica el tipus de coerció apuntada per Marco Polo. La novel·la confronta la jove Raheen i el seu Karim, l'obsessió del qual consisteix a traçar un plànol de llur ciutat, Karachi. Raheen tracta de dissuadir Karim; per a ella, una toponímia massa ben dominada atemptaria contra el geni dels llocs, ço és, la veritable natura de l'espai de Karachi. A la universitat, Raheen es lliura a un exercici de literatura comparada: es tracta d'imitar *Le città invisibili* de Calvino. Com ho feia Marco Polo, esbossa el retrat d'una ciutat, Zytrow, els carrers de la qual són anònims però tots memorables, ja que es caracteritzen pels records íntims, com el fet, per al visitant, d'haver saltat alt i lluny:

But if you leave Zytrow and forget it's magic, you'll start listening to the poison of those who say all streets must have names. You'll join in the task of making travel easier for foreign travelers. And one by one, as you ink your map, they disappear: the fruit seller, the ghosts, the friends you never said goodbye to. When the map is nearly done the cartographers begin to celebrate. They'll say there's only one street remaining that needs a name. As they write the name and complete the map, someone tells you: before this, the inhabitants of Zytrow referred to it as the street where the boy leapt an incredible leap (Shamsie, 117).

La mateixa preocupació agita l'obra de Rosana Ricalde. *As Cidades Invisíveis*, les ciutats invisibles d'ella, es van realitzar entre el 2007 i el 2008. Les veurem penjades a la paret d'un museu o d'una galeria, com pengen els jardins del palau de Khublai Khan. Atansant-s'hi, a una mica de distància, l'espectador experimenta la impressió de discernir el plànol d'Atenes, de Nova York, de Barcelona, de París, de Lisboa, de Rio de Janeiro i d'algunes altres. De fet, les ciutats invisibles de Rosana Ricalde juguen amb

el plànol; es riuen d'aquest a mesura que es fan visibles, fins i tot si la simbologia roman quasi intacta: així, per Barcelona, l'Eixample, el tauler de dames dissenyat pel gran urbanista Ildefons Cerdà el 1859, és perfectament reconeixible. Tan bon punt ens aproximem als plànols, ens adonem que aquests, si bé mantenen una relació mimètica amb els mapes de les ciutats representades, són el resultat d'un collage. Són uns extractes retallats en les diverses traduccions de les *Città invisibili*, entre les quals l'espanyola i la portuguesa en constitueixen les artèries principals. El text de Calvino investeix el full en blanc; sobre el paper, no hi ha res excepte ell. Com escriu Guillaume Monsaingeon (160) en el catàleg d'una exposició presentada a Toló on tres d'aquestes “*villes invisibles*” s'exposaren:

Par ce travail éminemment fragile, Rosana Ricalde se situe aux antipodes de la cartographie affirmative traditionnelle. Ces grandes métropoles tout à coup silencieuses et mélancoliques posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. Même illisibles, les mots noirs issus des Villes invisibles semblent recourir à des pouvoirs magiques qui brouillent les certitudes.

El perill del mapa es troba en l'exhauriment que afavoreix. Per la seua banda, el Khublai Khan de Calvino disposa d'un atlas, i d'allò més complet. Conté el plànol de les ciutats i el detall dels seus carrers; mostra el globus terraquí. Però tot el que hi ha és molt banal. També inventaria les ciutats venidores (Mèxic, Nova York) i les ciutats difuntes (Ur, Cartago); millor encara, evoca les utopies i les distòpies. Les ciutats que l'atlas desgrana totes tenen una forma, ja que a cada forma correspon una ciutat, onsevulga que se situe en el temps. Tanmateix, les darreres pàgines de l'atlas inquieten Marco Polo. Aquestes anuncien metròpolis informes com Los Angeles i Kyoto-Osaka.³ Podria ser que el lloc hagués exhaurit totes les combinacions geomètriques? Seria l'infern. Llavors quedarien dues opcions, que el venecià resumeix a la seua manera: acceptar la catàstrofe o si no “*cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio*” (Calvino 1993, 164). Fer lloc i crear espai a llarg termini és, justament, la millor manera d'arrençar-se de la infernal fatalitat, de l'última forma de resignació, aquella que coronaria d'èxit la temptativa d'escotament d'un lloc – accessòriament parisenc, com en un llibre de Georges Perec.

5.

El record de la magistral lliçó de Calvino travessa una part del paisatge artístic contemporani. El 2001, Fosco i Donatello Dubini van portar a la pantalla el viatge que Ella Maillart i Annemarie Schwarzenbach emprengueren en un automòbil Ford cap al Kafiristan, una vall perduda situada al nord-est de l'Afganistan, en l'Hindu Kush, que deu el seu nom (el “País dels Infidels”) al fet de no haver-se convertit a l'islam fins a la fi del segle XIX,⁴ mantenint-se fins llavors politeista. Segons Ella Maillart, es tracta d'una de les darreres *terrae incognitae* del planeta – un concepte ben relatiu car depèn del punt de vista. Les dues dones fracassaran, ja que l'inici de la Segona Guerra

³ La conurbació inclou una tercera metròpoli: Kobe. Calvino anà a Kyoto el novembre de 1976 en nom d'*Il Corriere della Sera*. La visita dels llocs li donà la matèria d'un article: “L'amara ricchezza delle ville di Kyoto”, publicat en el periòdic el 19 de desembre de 1976. Uns anys més tard, Calvino recordarà aquest viatge, de manera retocada, en *Collezione di Sabbia*, el recull d'articles publicat el 1984. El jardí zen del temple Ryōan-Ji de Kyoto també és descrit en *Palomar* (1983).

⁴ El Kafiristan és l'antic nom del Nuristan, esdevingut “Terra de Llum” (després de la conversió imposada als seus habitants el 1896). L'indret fou escollit per Rudyard Kipling per situar-hi l'acció de *The Man Who Would Be King* (1888).

Mundial les sobrevé i interromp a Kabul la seua *Reise nach Kafiristan*, que és també el títol de la pel·lícula. L'obra dels germans Dubini escenifica una odissea a través d'una part d'Europa i Àsia (Simplon, els Balcans, Turquia, Armènia, Iran, Afganistan). També il·lustra el viatge interior d'Ella Maillart i d'Annemarie Schwarzenbach. Durant la guerra, aquesta darrera s'acostà a Erika i Klaus Mann als Estats Units abans de conèixer Carson McCullers, que s'enamorà d'ella, i de ser internada en un manicomi, del qual s'escapà.⁵ Els llocs són hostils. Són regits pel codi dels homes i sotmesos a la guerra i els internaments. Queda l'espai, que cal saber descobrir, des-cobrir, com ho fem amb les capes de convencions sota les quals jauen la persona i la veritable personalitat. La pel·lícula dels Dubini abunda en citacions extretes dels relats de les dues viatgeres (Maillart, Schwarzenbach). Aquestes semblen recuperar el diàleg de Khublai Khan i Marco Polo, fins i tot si, en certa manera, ho anticipen – què queda de la cronologia habitual en l'espai retrobat? Ella Maillart no fugí, com ho confessa a Annemarie: “Was du Flucht nennst, ist mein einziger Ausweg” (Dubini, 19'39). Hom deixa els llocs en el seu procés de saturació per trobar la sortida que mena cap a un espai sinònim de llibertat i realització del subjecte. Annemarie comparteix aquesta filosofia, que condueix a les seues extremes conseqüències. També es troba en contra d'una societat que es dedica a embridar les seues aspiracions –pertany a una elit social que ella odia; viu una sexualitat que s'enfronta amb la norma dels temps; freqüenta paradisos artificials. Annemarie reescriu el món basant-se en fragments de textos que espigola a l'atzar del periple: “Während ich anfang geheimer Anschriften zu entziffern, Spuren zu lesen und meinen Entdeckungen neue Nahmen zu geben, schien mir gleichzeitig mein Verständnis der menschlichen Sprache abhanden zu kommen,” però també sap, “daß meine Sprache nicht verstanden werden darf” (75'25).

Una de les sorpreses de la pel·lícula dels germans Dubini és que assumeix plenament la visió orientalista que la funda. Fins i tot hi subratlla l'efecte, com per burlar-se dels estereotips i fer comprendre millor que recupera un paisatge interior – el de les dues viatgeres suïsses, enlluernades per la seua aventura. *Die Reise nach Kafiristan* va ésser rodada en una sèrie de llocs que expressen idealment el concepte d'Orient meravellós: Bukharà i Samarcanda a l'Uzbekistan, així com Petra i Àqaba a Jordània. Teheran, on Annemarie s'ha de trobar amb el seu marit, un diplomàtic, no té res a veure amb la gran ciutat que ja era als anys trenta del segle passat; no té res a veure tampoc amb la metròpoli d'Abbas Kiarostami, que tot realitzador actual conserva en un racó de la seua memòria. El Teheran quasi desert dels germans Dubini se situa en alguna banda entre Bukharà i Samarcanda i llurs mesquites de reflexos blavosos tan característics de l'Orient del somni occidental. Els dos realitzadors van més lluny fins i tot. Penetren de ple en l'espai calvinia. Abans de la frontera turca, visitem Ottàvia, ciutat invisible que Annemarie Schwarzenbach reprèn al seu compte de la descripció de Marco Polo. A Pèrsia, recorrem Zora. A l'Afganistan, són Eufèmia⁶ i el text de Calvino que s'evoquen, com fantasmes dels quals no sabem massa si ja han nascut.

Les fronteres se succeeixen obrint la via a llur cohort d'obstacles. Aquestes inspiren una conversa a les viatgeres (Dubini, 39'35).

Ella: Gleich kommen wir an die Grenze.

Annemarie: Was für eine Grenze? Die existieren doch nur auf irgendwelchen Karten. Im übrigen möchte ich sie überschreiten: ... mit dir.

Ella: Wir haben die Grenze ja schon überschritten.

⁵ Annemarie Schwarzenbach es troba ben instal·lada en el paisatge literari actual. Ens en convencerem per exemple llegint *Boussole* (2015) de Mathias Enard, on apareix repetidament.

⁶ Les tres ciutats invisibles són citades respectivament (2001, 22'54, 44'30, 81'58).

Annemarie: So hab ich es mir gedacht. Die Grenze... Innen, muß die Grenze betritt sein, nicht auf der Karte.

6.

Per a tota persona relativament lliure dels seus moviments, l'interior d'un paisatge mental és abans de tot allò que solquen les fronteres. Ella Maillart i Annemarie Schwarzenbach, a la pel·lícula dels germans Dubini, com probablement en la “*vraie vie*,” ho sabien bé prou, però per elles es tractava d'assegurar-se'n. Les contrades desèrtiques de l'Àsia central constituïen per elles el laboratori ideal d'aquesta experiència íntima. A Hong Kong, algú ha arribat al mateix tipus de conclusió, després d'haver llegit Italo Calvino. Ell és conscient que existeix “a lover's inner topography” (Kai-cheung, 45). També sap (20) que les fronteres són relatives com un anell de Möbius:

To be inside a place means at the same time that you are outside other places, and vice versa. In other words, all outsides are a form of being inside and all insides are a form of being outside. There is no absolute inside, nor is there an absolute outside. From this perspective, the fixing of boundaries is a way of making a place. Since there is no place on earth that has an absolute existence, all places (or all human understanding of places) are areas within boundaries, and power interprets areas as territories with boundaries.

L'autor d'aquestes reflexions és Dung Kai-cheung (Dong Qizhang en xinès mandarí), comparatista experimentat, gran novel·lista hongkonguès de la jove generació (va nàixer el 1967) i promotor del postmodernisme literari. El 1997 publicà *Dituji- yi ge xiangxiang de chengshi de kaoguxue*, a Taipei. El llibre s'edità de nou el 2011, en una versió anglesa que l'autor contribuï a elaborar: *Atlas: the Archaeology of an Imaginary City*. L'homenatge a Calvino hi és patent,⁷ tot i que el subtítol implique igualment Michel Foucault, i més quan un dels capítols s'intitula “Heterotopia.” *Atlas* és un llibre sorprenent que és construït en quatre parts: *Theory, The City, Streets, Signs*. Barreja alegrement teoria i ficció i multiplica les aproximacions a la ciutat de Victòria que no és altra que Hong Kong. La relació amb el realement és tan aviat estreta com distesa. Dung condueix el seu lector-interlocutor, una mena de Khublai Khan esdevingut de sobte anònim, a través d'un espai nou que s'allibera amb una gravetat enjogassada – cap enllaç de paraules no hi és sobrer – de les coaccions del lloc de referència. La part inicial dedicada a la teoria és constituïda per un divertit florilegi de categories tòpiques que van de *Counterplace* a *Omnitopia* passant per *Misplace*, *Supertopia* o encara *Transtopia* per citar només aquestes. És com si l'Eutròpia calviniana esdevingués ací *Unitopia*, *Zenòbia Nonplace*, etc. No sense encant, la paròdia de Foucault i d'altres com Marc Augé se substitueix a la poesia de les *Citta invisibili*, les verdaderes falses ciutats

⁷ Aquest homenatge també sembla precisar-se en *Visible Cities: A Chronicle of the Splendour of V City* (*V cheng fansheng lu*, *V 城繁勝錄*), publicat el 1998. En realitat, només el títol d'aquesta novel·la lliura un eco calvinian, com ho explica David Der-wei Wang en *A Hong Kong Miracle of a Different Kind. Dung Kai-cheung's writing/action and Xuexi niandai (The Apprenticeship)*, traduït a l'anglès per Caroline Mason, en “China Perspectives”, 2011/1, p. 81 [http://chinaperspectives.revues.org/5393?file=1, consultat el 6 de gener de 2016]. Vet ací el que afegeix Wang, en el seu excel·lent article del 2011: “[*Visible Cities*] draws its inspiration from *Dongjing meng Hua lu* (東京夢華錄, *Record of Dreaming of Hua in the Eastern Capital*) by the Southern Song loyalist Meng Yuanlao, and re-works it to refer to the grandeur that the Hong Kong in *Visible Cities* once experienced.”

de Calvino. Però la resistència oposada al mapa no trontolla en absolut: “No place can transcend itself to attain an eternal and absolute state [...]. Its respective self-affirmation may end up as a stale convention. This is the reason that modern maps of high precision lack imagination” (6).

Si imaginéssem Khublai Khan i Marco Polo departint tranquil·lament a Hong Kong Park, enmig dels gratacels, no sentiríem cap pena en atribuir-los aquestes paraules. Llavors restaria, com per aquests darrers, de projectar una cartografia de l'imaginari sondant les platges de la llibertat que es desenvolupen al marge del codi. La seua elaboració passaria per exemple per la relectura del mapa que el bisbe Simeone Volonteri dissenyà el 1866 del districte de Sun-on, que existeix (sens dubte⁸) en l'univers referencial i que, en qualsevol cas, serveix a Dung de suport a una teoria de l'*Antiplace*, que ell atribueix al bisbe (que no en demanava tant). A tots els efectes, precisarem que els “anti-llocs” són llocs les condicions dels quals són diametralment oposades, com ho hauria demostrat el prelat recolzant-se en el presumpte exemple de dos emplaçaments localitzats a Hong Kong. La nova cartografia també passaria, que agrade o no a l'Emperador de la Xina, per una reflexió sobre els límits del poder, “for maps are not just a depiction, record, or symbol of power but the actual execution of power itself” (16). En un estil que imita agradablement tant l'escriptura universitària com la crònica colonial, Dung Kai-cheung entona realment un himne a la creació de ficció de la qual sap de manera pertinent que aquesta vencerà qualsevol forma de restricció, com ho faria l'espai dels artificis del lloc. La seua fe en l'art no té límit: “Fiction is the essential character of Victoria and even of all cities, and city maps are by necessity novels expanding, altering, embellishing, and repudiating themselves” (56).

El mapa perfecte seria llavors la novel·la. En qualsevol cas, el mapa perfecte no és res si no conté l'esquer de tots els periples, l'eventualitat de totes les frases que l'ànima humana pot concebre. Heus ací la raó per què el mapa està condemnat a ser poca cosa. Estant massa aferrat al lloc, només permet d'endevinar l'espai eternament obert que l'imaginari ha sabut preservar davant els innombrables assalts del poder. Ací es troba probablement la principal lliçó que extraurem de la llarga entrevista que havia reunit l'emperador de la Xina, home per a qui el mateix poder havia esdevingut un component de l'imaginari, i el mercader més cèlebre de Venècia, ciutat de mercaders. Des d'una vintena d'anys ençà, si més no en la literatura i les arts, les ciutats invisibles s'han multiplicat en la superfície del globus, potser fins i tot una mica a sobre o una mica a sota. Als mapes els costa seguir aquesta sarabanda endimoniada. En definitiva, com ho nota sàviament Dung Kai-cheung, “this is evidence that, in the mimetic world of maps, a place will inevitably find its counterplace in another, parallel space” (4). Tot lloc trobarà la seua plaça en un espai paral·lel. És també cert per a Hong Kong? El 1994, mentre residia a Tànger, en la partió de les aigües entre mar Mediterrània i oceà Atlàntic, Rodrigo Rey Rosa, destacat escriptor guatemalenc, havia creat “Lo que soñó Sebastián.” Sebastián fantasiejava en el fons de la selva tropical del Petén, en algun lloc a prop de Punta Caracol. Un no-lloc, Punta Caracol, que no existeix en els mapes oficials de Guatemala? No, més aviat un contra-espai. “El Hong Kong de los mayas, ¿no es así como la llaman?” (36). I sembla ser que els mapes dels maies eren tan interessants com els dels asteques, els seus veïns. Narraven històries capitals. La frase continua, el periple igualment.

⁸ De fet, el mapa traçat per Simeone Volonteri és el mapa del districte de San-on (<http://nla.gov.au/nla.map-rm279>, consultat el 6 de gener de 2016).

Obres citades

- Calvino, I. *Le città invisibili*. Milà: Arnoldo Mondadori, col. "Oscar," 1993 [1a ed. 1972].
- . "Il viandante nella mappa." En *Collezione di sabbia*. Milà: Arnoldo Mondadori, col. "Oscar," 1994 [1a ed. 1984].
- Dubini, F. & D. Dubini. *Die Reise nach Kafiristan* [Pel·lícula]. Köln/Zurich/Amheim: Dubini Filmproduction/Tre Valli Filmproduction/Aracam, 2001.
- Hartog, F. *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*. París: Gallimard, 1996.
- Kai-cheung, D. *Atlas. The Archaeology of an Imaginary City*. Nova York: Columbia University Press, 2011 [1a ed. 1997].
- Maillart, E. *Auf abenteuerlicher Fahrt durch Iran und Afghanistan*. Zurich: Orell Füssli, 1948.
- Monsaingeon, G. *Mappamundi. Art et cartographie*. Marsella: Parenthèses, 2013.
- Perec, G. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: Christian Bourgois.
- Rey Rosa, R. "Lo que soñó Sebastián." En *Tres novelas exóticas*. Barcelona: Alfaguara, 2015 [1a ed. 1994].
- Schwarzenbach, A. *Alle Wege sind offen. Die Reise nach Afghanistan*. Basilea: Lenos Verlag, 2000.
- Shamsie, K. *Kartography*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2002.
- Westphal, B. *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. París: Minuit, 2016.