

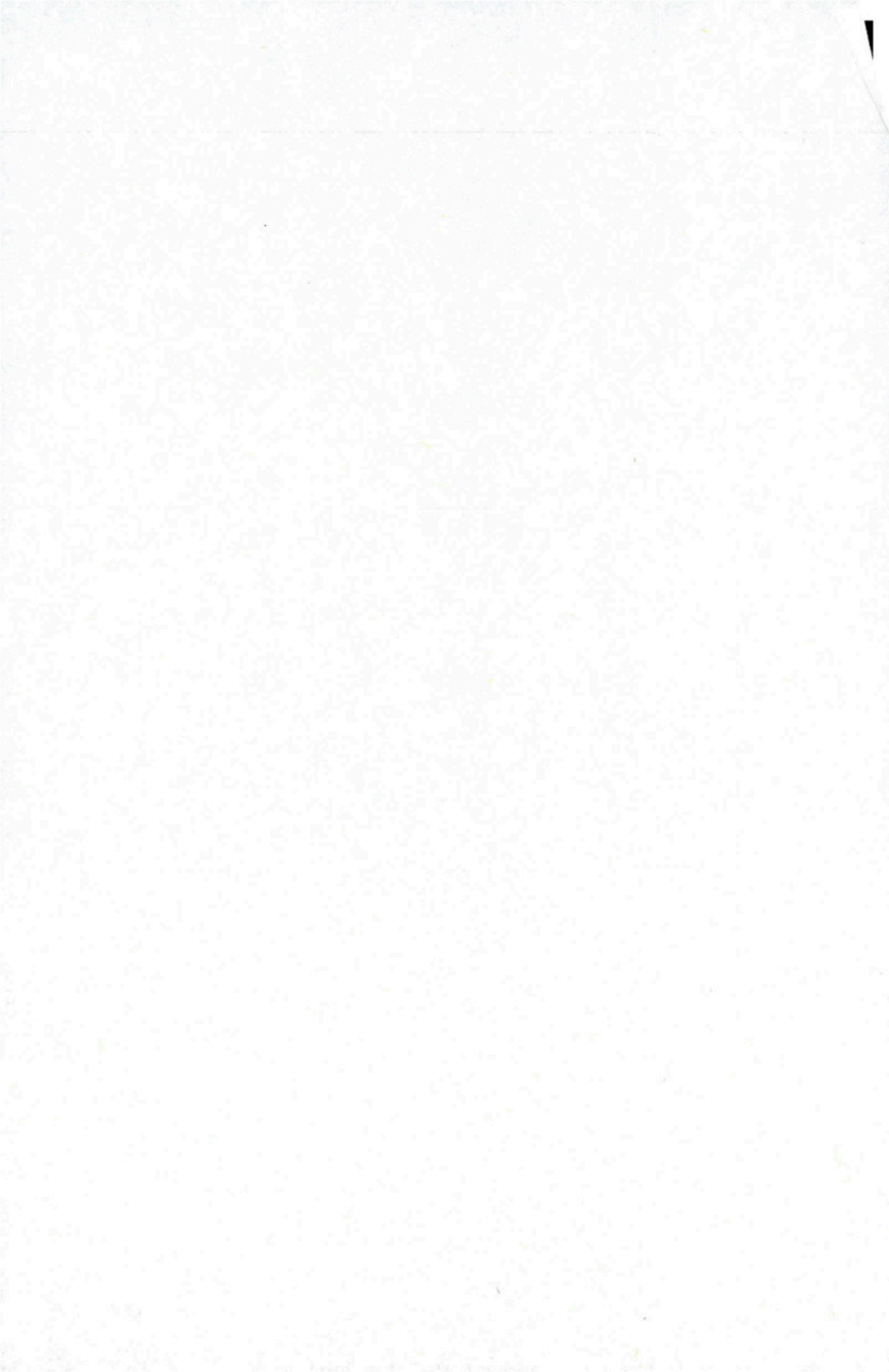
LA INVENCIO DE LA TERRA

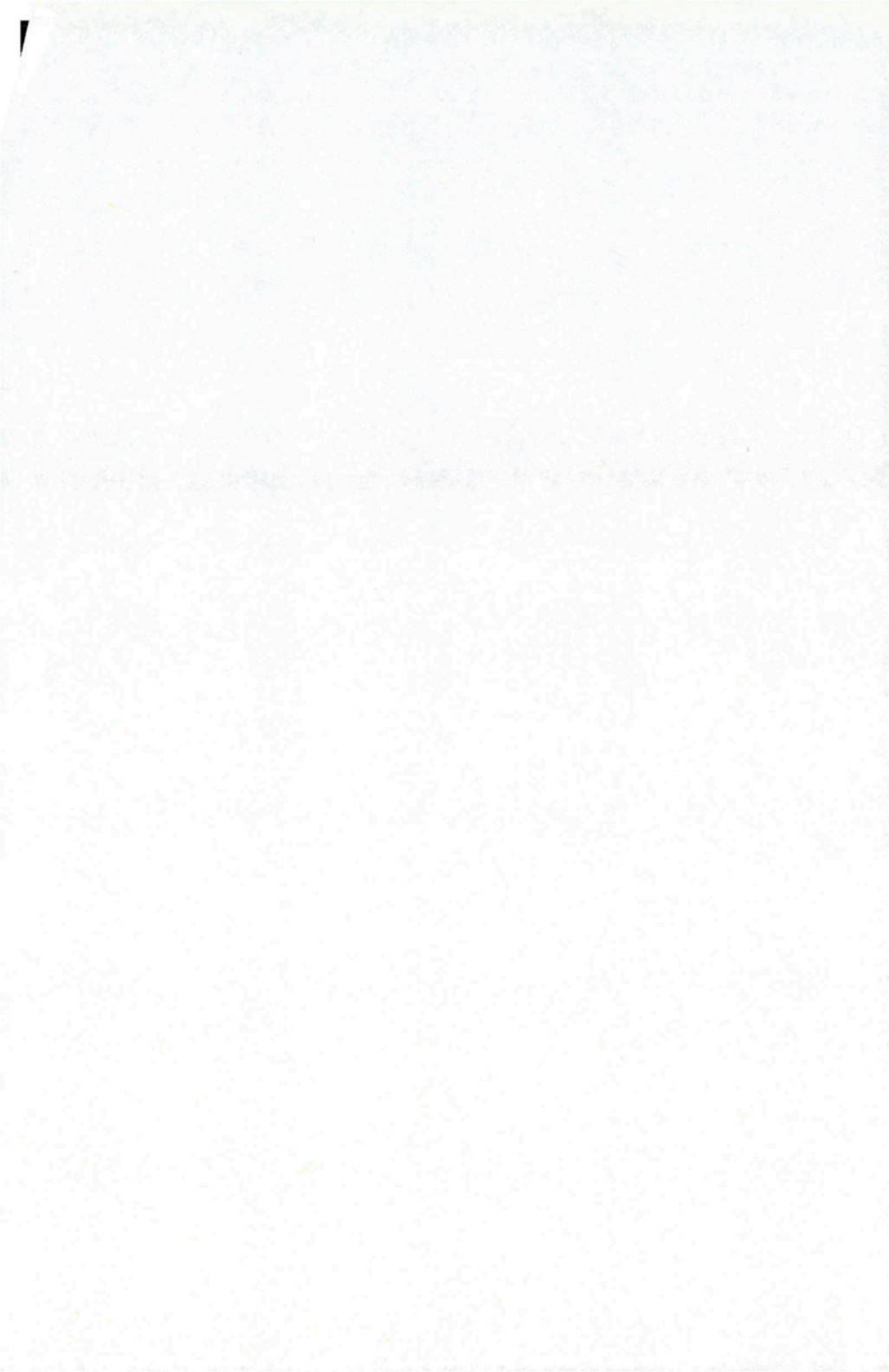
Franco Farinelli



Societat Catalana de Geografia

Institut d'Estudis Catalans





Farinelli, Franco

La invenció de la Terra

ISBN 9788499653037

I. Lladó i Mas, Bernat II. Societat Catalana de Geografia III. Títol

1. Geografia — Filosofia 2. Geografia — Història 3. Cartografia — Història

910:1

910(091)

528.9(091)

© Franco Farinelli

© Bernat Lladó i Mas per l'estudi introductori
i la traducció de l'original italià

Editat per la Societat Catalana de Geografia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: abril 2016

Tiratge: 500 exemplars

Disseny coberta: Vèlia Bach Creus

Disseny i maquetació: Geotec, Estudis i Projectes Geogràfics
Valldoreix, 2. 08024 Barcelona

Impressió: AgilPrint Serveis Gràfics S.L.
Consell de Cent, 430. 08013 Barcelona

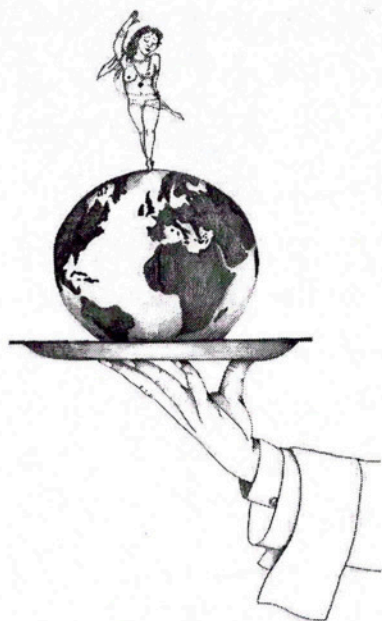
ISBN: 978-84-9965-303-7

Dipòsit Legal: B 9902-2016

Són rigorosament prohibides sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

LA INVENCIO DE LA TERRA

Franco Farinelli



SUMARI

Nota introductòria	7
Una mena de cabriola	9
Franco Farinelli, corresponsal a l'illa de Magnòlia Oriental	11

LA INVENCIO DE LA TERRA

1. Les dues formes de la Terra	34
2. El <i>logos</i> és la taula	38
3. La volta del cel i la línia de l'horitzó	43
4. El sergent Polifem	48
5. La invenció del espai	53
6. El mantell de la Terra	59
7. Salomé	63
8. "La Terra és un cap"	69
9. De qui és l'ou?	74
10. Per què el Renaixement s'anomena així?	78
11. Terra, espai, territori	83
12. El naixement d'una nació	88
13. Hipòtesi sobre Utopia	93
14. Complicacions medievals	99
15. El retorn de Ptolomeu	104
16. El fons de l'abisme i el lloc del corall	109
17. Basat en el peix que escup	114
18. La fascinació de la serp de cascavells	119
19. El paisatge i l'economia de la natura	124
20. Rotllana	129

NOTA INTRODUCTÒRIA

Amb aquest volum, la Societat Catalana de Geografia enceta una línia de diversificació en les seves publicacions, també en el seu format físic, però sobretot en continguts, amb una més gran atenció a textos i investigacions actuals. Com en el cas present, es pot tractar de la traducció al català de l'obra d'un geògraf estranger contemporani. Avui, quan el pensament geogràfic és tan divers en temes, aproximacions i punts de vista, ens ha semblat interessant comptar amb reflexions sobre el mateix sentit de la geografia i la seva significació per comprendre el món actual. En aquest ocasió, es tracta de *La invenció de la terra* de Franco Farinelli, publicat originalment en italià l'any 2007 per l'editorial Sellerio de Palerm.

Franco Farinelli és un geògraf italià molt reconegut, professor de la Universitat de Bolonya i actual president de l'Associació de Geògrafs Italians. La seva obra, molt original i singular, amb llibres tan importants com *La crisi della ragione cartografica*, del 2009, està tota ella abocada a entendre els fonaments de la concepció occidental del món. Per Farinelli, aquesta està marcada, gairebé des del començament, pels intents de representar el món, per dibuixar un cos esfèric en un pla, per la projecció cartogràfica que esdevindria un model que ha estructurat la nostra visió i que, afirma provocativament Farinelli, fins i tot ha creat el mateix territori. Sovint amb una escriptura difícil, carregada de referències mítiques i filosòfiques, en aquesta ocasió presentem el Farinelli més proper i entenedor (no en va, l'origen d'aquest llibre es troba en un programa de la Radio 2 de la RAI), on transita amb sorprenent facilitat pels mites i llegendes de la creació del món i per diversos terrenys del pensament filosòfic, per arribar a les representacions de la Terra.

De la introducció del llibre i de la traducció d'aquest text, se n'ha fet càrrec Bernat Lladó, un dels més grans estudiosos de l'obra de

Farinelli, sobre qui ja elaborà la seva tesi doctoral “Franco Farinelli: el llenguatge geogràfic com a figura del pensament” (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010) i a qui dedicà el llibre *Franco Farinelli: del mapa al laberinto* (Icaria, 2013) on, a més de proporcionar una valuosa interpretació del treball de Farinelli, traduï per primera vegada alguns dels seus texts més rellevants al castellà.

La Junta de la Societat Catalana de Geografia vol agrair el treball i la tenacitat de Bernat Lladó per fer possible la publicació d'aquest llibre, així com a Franco Farinelli per autoritzar la publicació i fer-hi una breu introducció, i a l'editorial Sellerio, que ha cedit gentilmente els drets per a aquesta edició catalana.

Junta de Govern de la Societat Catalana de Geografia
Abril del 2016

UNA MENA DE CABRIOLA

En un dels petits assaigs que segueixen s'explica com la Terra, que sempre ha tingut tres dimensions, fou reduïda fins a tenir-ne només dues després del seu matrimoni amb el Cel, un fet que des del punt de vista epistemològic ha tingut conseqüències decisives fins el dia d'avui. Però la nostra és l'època de la globalització, un conjunt de processos que ens obliguen a pensar la Terra tal i com sempre hem sabut que era, però que mai hem tingut el coratge de reconèixer, és a dir, la Terra abans de les seves noces: un globus. L'esfera que Ptolomeu, en el segle II després de Crist, ensenyà a reduir a un mapa bidimensional. Doncs bé, aquest llibre reconstrueix les etapes d'aquesta reducció, el procés del qual ha marcat tota la història de la humanitat però que ara, amb l'arribada de l'estadi de la Xarxa, comença a convertir-se en el seu contrari, en la restitució de la integritat original del nostre planeta. D'aquesta manera, les pàgines que segueixen funcionen com una mena de guia del món modern al revés, però que finalment permeten tenir una idea del món que ens espera o, més ben dit, d'aquell en el qual ja vivim però que encara no tenim els models per comprendre'n la seva veritable naturalesa. Així les coses, el joc de la rotllana final introdueix el lector en una mena de cabriola que haurà de finalitzar ell sol, un cop acabada la lectura: la giravolta necessària per reconèixer a l'interior del món globalitzat, no les decisives traces del món d'ahir, sinó les d'abans-d'ahir, les del món tal com era abans de la invenció de la modernitat. Perquè una cosa és certa: si el món és un mapa, segons el gran i reeixit programa de la modernitat, allò que deixem a l'esquena no ho trobarem mai més; però si el món és una esfera, com la globalització ens força finalment a reconèixer, el que deixem darrere nostre ho retrobarem, abans o després, fatalmanet de cara. Pobre de qui, aleshores, no sigui capaç de reconèixer-lo.

Franco Farinelli, tardor del 2015.

FRANCO FARINELLI, CORRESPONSAL A L'ILLA DE MAGNÒLIA ORIENTAL

*¡Per descomptat que s'ha d'anomenar "mapa del món",
no en direm pas "invenció del món"!*

(Judith Schalansky, *Atlas de islas remotas*,
Barcelona: Nórdica libros, 2013)

El que acabà passant a l'illa de Magnòlia Oriental potser s'hauria pogut evitar si el nou monarca hagués llegit el llibre que el lector o la lectora té ara a les seves mans. Quan aquell heretà el tron, els membres del seu govern el portaren fins a la muntanya més alta del país a fi que pogués reconèixer més fàcilment l'abast del seu reialme. Un cop al cim, el nou sobirà demanà que el deixessin sol. Si hagués estat un humanista, potser hauria consultat des d'allà estant les *Confessions* de Sant Agustí i hauria llegit, mig en veu alta mig en silenci, la cèlebre frase del pensador d'Hipona que ens adverteix dels perills de contemplar la bellesa del món natural: "Viatgen els homes per admirar les altures de les muntanyes, les immenses onades del mar, els amplis corrents dels rius, la grandesa de l'oceà i el gir dels astres, però s'obliden de si mateixos". El monarca, però, format segurament en una Europa il·lustrada, estava ocupat en qüestions més prosaiques. De la seva cartera, en va treure un llibre, era un atlas de geografia. Contemplà una altra vegada rius, mars i muntanyes i després fixà els ulls sobre la pàgina de l'atles; aixecà de nou el cap, observà una vegada més la vasta extensió que tenia als seus peus i exclamà: "No m'agrada aquest país. No és un país real".

Com podia ser que la línia vermella que sobre el mapa delimitava clarament les fronteres, no existís físicament? Era possible que el color que identificava sobre l'atles cada una de les províncies, no tenyís també cada una de les unitats administratives del territori?

Fou aleshores quan el nou rei decidí crear el Ministeri de Geografia per tal de dur a terme un “gran pla d’adaptació del país al mapa i no a l’inrevés”. Enginyers, Geògrafs d’Estat i Topògrafs iniciaren una frenètica campanya a fi de marcar sobre el terreny les fronteres de mida natural. També “les províncies van ser cobertes de pigments blaus, grocs o liles”. No tenint-ne prou, el monarca féu fabricar grans peces de foneria amb la intenció d’indicar, a la manera dels Mapes Desmesurats de Borges, els topònims de cada accident geogràfic de Magnòlia Oriental. De tan exagerats que eren aquells rètols, pobles i ciutats corrien el risc de desaparèixer si per desgràcia els queia al damunt el seu topònim, i la gent de l’illa començà a marxar perquè no sabia on posar-se enmig de tantes lletres. Finalment, Magnòlia Oriental no suportà el pes de les grans muralles d’acer que el mateix sobirà havia encarregat, i l’illa s’enfonsà en el mar de la memòria. El rei fou engolit pel mateix reflux de les onades, en el darrer sospir de la Terra, just abans de desaparèixer en l’espesa bromera d’aquell oceà, seguint la mateixa sort del capità Ahab. És gràcies a Joan Barril i els seus contes morals, que avui en dia encara podem recordar la història de la malaurada illa.¹

Mai sabrem què hagués passat si el nostre sobirà, en lloc d’obrir l’atles, hagués llegit *La invenció de la Terra*. El cert, però, és que aquest llibre, així com pràcticament tota l’obra de Franco Farinelli, gira al voltant d’una única qüestió: què passa quan el model o la representació, el mapa, ocupa el lloc de la realitat, té més força que ella, dirigeix el nostre pensament, guia la nostra experiència o condiciona la nostra actuació?

Fixem-nos què succeeix amb Salomé, filla d’Herodies segons l’historiador jueu Flavi Josep, a qui Herodes concedeix la voluntat de decapitar Joan el Baptista, tal i com ha estat interpretat pel nostre autor. Des d’un bon inici, segons es desprèn del mite de la creació, la Terra ja fou reduïda a una superfície plana, a una exten-

1. Joan Barril (2008). “El gran cartògraf”, a *100 contes morals*. Barcelona: Amsterdam Llibres, p. 149-150.

sió (perdent així, per tant, la seva dimensió “abismal”). Però és amb Anaximandre i el seu *pinax*, és a dir, amb la primera representació de la Terra, datada el segle sisè abans de Crist, que aquella extensió original esdevingué “un model concret, material, que no se sobreposa a la Terra, adaptant-se a ella com un mantell, sinó que, al contrari, és la Terra qui s’hi ha d’adaptar, perquè és el model que la sosté. La terrible història de Salomé explica quin és el preu que, a canvi, hem hagut de pagar”.

Sabem que Joan el Baptista fou empresonat a voltants de l’any 30 aC per Herodes Antipas, aleshores “governador” de Galilea, davant el temor que la seva creixent popularitat acabés generant una insurrecció contra les elits romanes i jueves.² Quin era, però, el poder real de Joan el Baptista? No és només que per mitjà del baptisme i el ritual de purificació a les aigües del riu Jordà, pogués convertir els seus deixebles en membres d’una comunitat nova, reactiva als poders fàctics del moment, sinó que Joan el Baptista posseïa quelcom que precedeix tot poder: la facultat d’anomenar, de posar nom a les coses, de decidir per tant, què existeix i què no. És per això que quan Herodes concedeix a Salomé un desig a canvi que segueixi dansant, ella demana, a petició de la seva mare Herodias, el cap de Joan el Baptista sobre una safata. Que aquesta plata on finalment se “serveix” la testa de Joan es designi en els Evangelis de Marc i Mateu amb el mateix nom amb el qual es coneixia la representació geogràfica d’Anaximandre, no és cap casualitat. Per a Farinelli, la història de Salomé “il·lustra el preu i la tècnica de la invenció de la Terra” o, dit d’una altra manera, aclareix les conseqüències “mortals” d’haver transformat l’esfera terrestre en una taula, en una superfície plana.

Començant pel poder dels mapes: d’on ve aquest poder? Ve de la facultat de posar nom a les coses, de determinar, com en el cas de Joan el Baptista, què és i què no és.

2. Reza Azlan (2014). *El zelote. La vida y la época de Jesús de Nazaret*. Barcelona: Urano.

Un poder que, com hem vist, precedeix l'autoritat del rei. Tor-nem a l'illa de Magnòlia Oriental. Certament és el monarca qui ordena “adaptar el país al mapa i no a l'inrevés”; però aleshores, qui és el subordinat? No és veritat que el rei es limita a reproduir quelcom que ja està decidit per endavant, algú que vol traslladar sobre el terreny la imatge que ha estat traçada i dissenyada prèviament sobre el mapa? En aquest sentit, l'ambigüitat del conte de Joan Barril és exemplar: tot i titular-se el “gran cartògraf”, no hi apareix pròpiament cap cartògraf (a banda d'un genèric “Ministeri de Geografia” i d'uns “operaris”). O és que hem d'identificar el “gran cartògraf” amb el rei? Si és així, el problema rau en saber on resideix exactament la sobirania, si en la decisió del monarca o en la representació que la sustenta.

“I quan ja estava tot a punt, continua Joan Barril, el nou i arbitrari rei apassionat de la geografia va encarregar enormes peces de foneria que haurien d'indicar els topònims. Així va ser com es van disposar sobre el terra de Magnòlia Oriental una gran M i una gran A i una gran G, i els pobles s'havien de destruir quan els queia al damunt la gran lletra del seu nom”. Que els pobles de la desafortunada illa “s'havien de destruir” no és cap metàfora literària, és la realitat del mapa, i en posaré l'exemple més evident i conegut per tots. Quan el cartògraf alemany Martin Walseemüller “batejà” el nou continent en honor al navegant florentí Amerigo Vespucci, un gest que ha estat sorprenentment qualificat de “justícia poètica” per alguns historiadors, *destruï* de fet la memòria i la imaginació territorial dels seus antics habitants.³ Com l'illa de Magnòlia, Tawantinsuyu, Cem Anáhuac o Abya-yala, venerables denominacions precolombines que designaven el territori americà, acabaren enfonsant-se en les aigües de l'oblit.⁴

3. Yuval Noah Harari (2014). *Sàpiens. Una breu història de la humanitat*. Barcelona: Edicions 62, p. 404.

4. Bernat Lladó (2014). “Puentes, océanos: descolonizar la razón cartográfica”, a *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, núm. 3, p. 48-58. Vegeu també Walter Mignolo (2007). *La idea de América Latina*. Argentina: Gedisa.

Tot això ens porta a la qüestió del nominalisme. Per a Farinelli, el “procediment de la representació cartogràfica” coincideix, “com qualsevol exercici de nominalisme, en l’abolició de la pregunta mateixa sobre l’essència de les coses”.⁵ Dit d’una altra manera, la veritat del mapa ha esdevingut tan forta que poques vegades la posem en dubte. El filòsof francès Clément Rosset ens pot ajudar a comprendre aquest raonament. Recorda que “allò que s’anomena ‘realisme’ medieval, per oposició al nominalisme, consistia a negar tota realitat a les coses tangibles i concretes, i només concedia existència a les essències i a les idees abstractes”. D’aquesta manera, conclou el filòsof, per a un realista “l’arbre no és real, només és real la idea d’arbre”.⁶ En el si de la lògica cartogràfica, en canvi, només es real *aquesta* ciutat, *aquest* carrer, *aquesta* plaça –és a dir, els noms propis–, i nosaltres acceptem que això sigui així, sense preguntar-nos què vol dir ‘ciutat’, què vol dir ‘carrer’ o ‘plaça’. No hi hem de veure en aquesta crítica al nominalisme del mapa cap defensa del realisme medieval, però sí una advertència sobre les limitacions d’assumir automàticament allò que el mapa representa. Perquè el mapa, abans de transformar-se en un plat circular i sòlid com el d’Anaximandre, fou un mantell, és a dir, quelcom que oculta i tanmateix insinua allò que embolcalla, tal i com suggereixen les primeres noces del món, les Noces Sagrades entre el Cel i la Terra narrades per Farècides durant el segle VI aC. En aquells temps immemorials, el Cel oficialitzà l’enllaç amb la Terra cobrint-li les espatlles amb un mantell que ell mateix havia brodat amb dibuixos de rius, llacs, palaus i muntanyes. D’aleshores ençà, no podem veure la Terra tal com és sinó tan sols la seva imatge projectada sobre el mantell. Quelcom que amaga i alhora suggereix és, al meu entendre, una bona metàfora de la imatge cartogràfica. En podem posar un exemple.

5. Franco Farinelli (2013). “Salomé”, a Bernat Lladó, *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*. Barcelona: Icaria/Espacios Críticos, p. 97.

6. Clément Rosset (2008). *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, p. 72.

Observem el mapa d'una ciutat i estem convençuts de poder identificar els seus espais públics; acceptem sense condicions que són *aquells*. Amb tot, això només és part de la realitat; tan sols és la imatge superficial de la ciutat. Farinelli ho diria més o menys així: el mapa no només ens diu *on* són els espais públics, sinó *què* o *quins* són aquests espais. D'aquesta manera, exclou la possibilitat de preguntar-se sobre el seu significat. Per dir-ho filosòficament, el mapa no admet reflexió ontològica; no ens interpel·la sobre la naturalesa de l'espai públic: *són aquells, i punt*. Geògrafs, sociòlegs, antropòlegs i filòsofs, entre d'altres, ens han ensenyat, en canvi, que l'espai públic no és tan sols un espai físic, oposat a l'espai privat. La seva naturalesa és molt més complexa, multidimensional i rica que la que podem veure expressada en un mapa. Aquest, per tant, mostra i al mateix temps oculta el seu contingut semàntic.

En aquest sentit, és oportú assenyalar que el sociòleg urbà Richard Sennett ha afirmat recentment que "l'espai públic és un procés"; és a dir, quelcom que no es pot reduir a "l'instant decisiu" del mapa (per utilitzar la famosa expressió fotogràfica d'Henri Cartier-Bresson). De la mateixa manera que, si hem de seguir fent cas d'aquest autor, per qui "la qüestió més important sobre l'espai públic és què hi passa", clarament tampoc ens podem deixar guiar per cap representació; entre altres coses perquè sobre un mapa, no hi passa mai res.⁷ A tot això, hi hem d'afegir el fet que avui en dia el ciberespai ha aconseguit desdibuixar la clàssica distinció entre públic i privat, real i virtual. Així les coses, mentre que el mapa ens porta a acceptar les coses tal com són, bloquejant la pregunta per la seva naturalesa, la vida social segueix desbordant els límits que introdueixen els signes cartogràfics.

A mesura que el país de Magnòlia Oriental "anava assemblant-se més al mapa", la seva gent es veíé forçada a marxar, deixant desertes les places i els carrers de les ciutats. Si en un espai públic no hi ha gent, diem que és un "espai mort" o "que no hi passa res", i això ens

7. Richard Sennett (2014). *L'espai públic. Un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia.

serveix per introduir una altra crítica recurrent de Farinelli: la relació entre el mapa i la vida. Recapitem: “La història de Salomé i la d’Anaximandre relaten el mateix esdeveniment, amb la diferència que Salomé sacrifica el cap de Joan, i Anaximandre, com havien entès perfectament els seus contemporanis, sacrifica el *cos vivent* de la Terra.” Cal dir que allò que els contemporanis d’Anaximandre “havien entès perfectament”, era que el *pinax*, el model a partir del qual “devem la invenció de la Terra tal i com encara ara podem pensar-la”, significava reduir la naturalesa, quelcom que pels grecs d’aquella època era essencialment moviment –només cal pensar en el riu d’Heràclit–, a un esquema inert. En paraules de Farinelli, Anaximandre “coagulà, endurí, solidificà, cristal·litza, petrificà el món vivent, el procés o la complexitat dels processos que componen el món, en una representació rígida, en una tomba” [p. 28]. Per aquest motiu el seu acte fou considerat aleshores un sacrilegi, fins al punt d’ésser acusat d’impietat.

Doncs bé, bona part de la nostra cultura científica és hereva d’aquell sacrilegi, d’aquell model epistemològic, ja que ha acceptat que per conèixer millor la realitat s’ha de “capturar” i “dissecar”. Anaximandre hauria introduït així, segons Farinelli, “l’equivalència entre el rigor científic i el rigor (rígidesa) de la mort –només el *rigor mortis* permet la mesura d’allò que originalment és animat i viu”–.⁸ L’any 1938, un altre filòsof, deuria pensar en tot això quan se li va ocórrer dir que allò que defineix la ciència moderna és haver concebut el món com una imatge, com una representació. En efecte, per Martin Heidegger, reduir el món a la seva imatge permetia “col·locar el que existeix davant seu de tal manera que l’home que calcula pot estar-ne segur de la seva existència o, el que és el mateix, pot tenir la certesa que existeix”. Bona part de la nostra cultura científica ha identificat certesa i representació; quelcom que també es pot formular així: allò que no es pot representar, no és cert ni real i encara menys objectiu.

8. Franco Farinelli (2013). “Salomé”, a Bernat Lladó, *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*. Barcelona: Icaria, p. 92.

Però qui és aquest “home que calcula” heideggerià? És el *subjectum*, el que sosté o fonamenta la mateixa representació; el que imposa les normes que configuren la imatge del món; aquell que “dóna la mesura a tot l'existent i posa totes les normes”.⁹ Que el terme *subjectum* fos utilitzat pels humanistes del renaixement per referir-se al punt de projecció cartogràfica, és a dir, el punt a partir del qual el cartògraf pot traslladar cada punt del planeta sobre el pla, ens indica fins a quin punt el saber dels mapes participa en la construcció del coneixement científic modern.¹⁰ El model d'Anaximandre, per tant, hauria inaugurat una manera d'entendre la ciència que ha perdurat fins els nostres dies; una pràctica científica que només accepta com a real o, més ben dit, com a coneixement objectiu, allò que es pot calcular i representar. És sobre aquest model que es pogué implantar, per exemple, el determinisme geogràfic, basat en la idea d'un espai concebut com un “univers concret de causalitat”, per dir-ho com Farinelli.¹¹ Qui d'una manera més clara ha pensat les conseqüències del determinisme en geografia no ha estat, però, cap geògraf, sinó un escriptor esdevingut cartògraf durant la Guerra Civil espanyola: Pere Calders.

El narrador i protagonista de “La ratlla i el desig” (1947), poc després d'haver passat el coll d'Àrea, sentí la necessitat de contar la història de “tot allò que havia perdut amb el miratge” a l'home vell que, assegut al seu costat durant el trajecte amb òmnibus, havia conservat al llarg de tot el viatge “un mutisme gairebé enemic dels qui l'acompanyaven”. “Jo sóc agrimensor”, li digué a manera

9. Martin Heidegger (2003). “La época de la imagen del mundo”, a *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, p. 72 i 77. Vegeu també Franco Farinelli (1998). “Did Anaximander ever Say (or Write) any Words? The Nature of Cartographical Reason”, a *Ethics, Place and Environment*, vol. 1, núm. 2, p. 135-144.

10. Hubert Damisch (1997). *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza. Vegeu també Bernat Lladó (2013). “De la subjetividad del mapa al azul del paisaje”, a *Revista de Occidente*, núm. 381, p. 67-83.

11. Franco Farinelli (1992). “The theory and method of geography”, a *Research projects and working groups*, Association of Italian Geographers. Bologna: Patron editores, p. 103.

de presentació. Després de casar-se, un terratinent l'havia contractat a fi de fer uns alçaments a la seva finca. Per dur a terme aquesta tasca, ell i la seva dona s'havien instal·lat en una casa propietat del milionari. Era un lloc ideal per a viure, i res feia pensar que la "felicitat més perfecta" pogués precedir "els mals moments". Durant un temps hagué de recórrer a cavall uns quinze quilòmetres des de la casa fins a la feina; per això sortia de bon matí i no tornava fins al vespre. Els paisatges de muntanya que travessava, li evocaven no només "belles imatges" sinó, com a bon agrimensor, "idees de grans repartiments de terra". Cada capvespre, en el seu viatge de retorn a casa, s'aturava a la meitat del camí per contemplar la posta del sol; després d'això, sabia perfectament quines fites li restaven per arribar a veure de lluny les "finestres il·luminades de la casa": els tres pins, la creu que marcava el límit del terme, les runes d'una vella masia i la font. Aquesta coneixença del territori encara feia més inversemblant i sorprenent allò que li hauria de succeir dies més tard, ja que, fet i fet, "no podia haver-hi engany dels sentits perquè, per ofici, la gent de la [seva] professió [tenen] l'habitud de mesurar la terra, i [ell] sabia la llargària del camí, llegia les seves corbes i desnivells i podria fer-ne el pla de memòria".

Tingué lloc "després d'un dia particularment agitat"; era més tard de l'habitual i una "colla de circumstàncies contribuïen a donar intensitat" a les ganes que tenia d'arribar a casa. Quan portava recorregut un tros de camí, just en "passar un revolt que vorejava un barranc molt profund", el cavall perdé l'equilibri i caigué al fons del torrent; ell tingué el temps just d'agafar-se a una branca i poder així remuntar de nou fins el camí. "És estrany com un canvi, per petit que sigui, de vegades ens presenta l'altra cara de les coses que ens són familiars". L'agrimensor pogué reprendre la marxa, aquest cop a peu, amb una "noció ben clara del lloc on era, de la distància que havia recorregut, de la que encara faltava i, sobretot, amb una precisió que [li] donava el costum del treball, la relació existent entre el ritme dels [seus] passos, el minuts que transcorrien i cada metre que [li] calia fer". Fou aleshores, quan el silenci s'havia apoderat dels grans boscos, que veié la "ratlla de llum" dibuixada sobre

el fons de la nit. De seguida s'adonà que era la caiguda d'una estrella, i la "reminiscència supersticiosa" l'obligà a formular un desig: li agradaria trobar la casa i l'esposa després del primer tombant del camí, molt abans d'on sabia *exactament* que es trobava. I així fou. Amb gran sorpresa, quan sobrepassà el primer revolt, albirà "els rectangles il·luminats de les finestres i la claror roja de la xemeneia". El desig s'havia complert.

La seva dona ja l'esperava a la porta. "Què feu, en aquest lloc, tu i la casa?", li preguntà el marit. Com podia ser que la seva casa ara es trobés "almenys vuit quilòmetres lluny" d'on l'havia deixat aquell mateix matí? "Casa nostra és aquí, on som tu, jo i la nostra llar", contestà la muller. I tanmateix, l'agrimensor sabia que des del portal de casa, des del lloc on suposadament sempre havien estat, uns quilòmetres més enllà, no es veia el coll d'Àrea; en canvi ara, el podien veure perfectament a la banda de ponent. La dona el convidà a entrar, però l'home s'hi resistí "perquè, si la realitat de la [seva] vida era allí, quina ficció hi havia tan forta al capdavall dels vuit quilòmetres? I a la inversa: si allà baix hi havia la veritat i el bon curs de les coses, què representava el miratge?" Decidí de totes totes refer el camí sencer per tal de "deixar de banda els miracles" i trobar alguna explicació raonable sobre el que li estava passant. Però no només no la trobà, sinó que des d'aquella nit s'havia vist "fent i desfent per sempre aquell camí". Desanimat davant la possibilitat de no trobar cap resposta a aquells inversemblants esdeveniments, l'agrimensor marxà a la ciutat buscant consell.

Ara, a dalt de l'òmnibus, havia volgut tornar a narrar els fets al vell que tenia assegut al costat. Aquest, però, lluny de mostrar-se sorprès, li digué tot restant importància a la història: "Això que us sembla tan extraordinari ha passat milers i milers de vegades i cadascú adopta la solució que va més d'acord amb el seu temperament, com en totes les coses. Un poeta acceptaria allò demanat i obtingut de l'estrella, i la casa a mig camí hauria estat casa seva, amb eliminació de tota altra. Un home de preparació científica, per exemple, sigui el que sigui allò que es presenta mentre camina, troba la seva casa allà on sap que ha d'ésser, al capdavall dels quilò-

metres que calguin. D'acord amb aquestes reflexions, podeu multiplicar exemples i triar." L'òmnibus s'aturà a la parada, l'home donà les gràcies al vell per les seves paraules i mentre baixava del carruatge, es preguntà fins a quin punt es sentia més poeta o agrimensor.¹²

L'agrimensor de Pere Calders viu en un món que ha estat reduït a la seva imatge, a la seva representació –ell tenia l'habitud de mesurar la terra i podia reproduir-ne el seu pla, el seu mapa, de memòria–. Per això no pot acceptar que l'experiència i la percepció del lloc puguin ser relatives, és a dir, sotmeses als estats d'ànim ("no podia haver-hi engany dels sentits"; "no voldria que això que us dic donés la impressió que, en virtut d'un estat d'esperit especial, pogués explicar-se el que succeï"); de la mateixa manera que tampoc pot acceptar que la realitat no s'ajusti al mapa. Talment com aquell navegant genovès que per tal d'aconseguir que la terra es correspongués amb la seva imatge cartogràfica, se les "heu a puntades de peu amb el món".¹³ Sabem que fins pràcticament el final dels seus dies, Cristòfor Colom estava convençut d'haver arribat a la Xina i no a un continent nou. Si fou així és perquè, com diu Farinelli, la seva única preocupació consistia "en fer coincidir allò que veia amb el model que tenia a la butxaca, la carta redactada al seu temps per Paolo dal Pozzo Toscanelli".¹⁴ El conte de Calders i els diaris de a bord conservats de Colom resumeixen bé allò que pel geògraf bolonyès és l'essència de la Modernitat: el model, el mapa, anticipa la realitat i no al revés.

A pesar de tot el que s'ha dit fins ara, la ciència moderna, encarnada per l'agrimensor de Pere Calders, precisament a causa d'aquest afany per concebre el món com una imatge, també hauria pres consciència d'allò "incalculable". De nou i amb paraules del mateix Heidegger: "l'incalculable passa a ser l'ombra invisible

12. Pere Calders (2008). "La ratlla i el desig", a *Pere Calders. Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, p. 75-85.

13. Franco Farinelli (2002). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torí: Einaudi, p. 19.

14. Franco Farinelli (2001). "La moneta, la mappa, il globo", a Franco Farinelli (editor). *Una Europa, una moneta* Bolonia: Pendragon, p. 12.

projectada sempre al voltant de totes les coses quan l'home s'ha convertit en subjectum i el món en imatge".¹⁵ Tant és així que, en algun moment entre els segles XVIII i XIX, la ciència geogràfica també hagué de donar un nom a la seva pròpia "ombra invisible", a tot allò que en el si del seu camp de coneixement era "incalculable", a tot allò que, a pesar dels esforços provinents de l'estètica, defugia sempre qualsevol representació: el paisatge. Només quan la tasca de cobrir el món amb una extensa i atapeïda malla cartogràfica finalitzà, quant la distància entre dos punts de qualsevol racó del planeta fou perfectament mesurable o quan van desaparèixer del mapa els incòmodes espais en blanc, només aleshores pogué sorgir el concepte de paisatge.

Ara podem entendre perquè Farinelli ens diu que el paisatge "no és res més que el que resta de la Terra després que el mapa, la imatge cartogràfica, hagi representat tot allò que pot representar". El paisatge és allò residual, el que no es pot capturar segons la lògica cartogràfica, és a dir, el que no es deixa reduir a cap superfície plana. La metàfora de la llum ("ombra invisible") és pertinent en aquest context: la transparència o el reflex han estat sempre de part de la representació, mentre que l'ombra ho ha estat d'allò que se'ns amaga, que no podem copsar plenament. I si el paisatge no es deixa aprehendre del tot és perquè, a diferència de la imatge cartogràfica, "no hi trobem objectes definits de forma precisa"; perquè "l'horitzó del paisatge és sempre lleugerament calitjós"; perquè "es presenta com una harmònica totalitat de tipus estètico-sentimental estranya a qualsevol anàlisi racional" i perquè, al cap i a la fi, "no existeix ni la possibilitat de separar l'objecte del subjecte". Durant un temps de transició, els mapes conservaren encara la memòria del que és "incalculable" per mitjà d'ombres testimonials que evocaven el relleu de les muntanyes; al llarg dels segles XVIII i XIX, però, amb els avenços cartogràfics i la "transició del dibuix pictòric al dibuix geomètric", per dir-ho com Carme Montaner, les corbes de

15. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

nivell anaren substituint els ombrejats, eliminant així de la superfície del mapa el record efectiu d'allò que no es pot representar.¹⁶

El *pinax* d'Anaximandre no tan sols significà el tret de sortida d'una nova manera d'entendre el coneixement, sinó que la seva història ens mostra fins a quin punt qualsevol representació geogràfica està imbricada amb l'organització política. Historiadors i geògrafs coincideixen a l'hora d'afirmar que la forma circular del seu mapa no era res més que una transfiguració de la *polis* grega sobre el pla de l'*ecumene*; al temps que un reflex del conjunt del cosmos. Quan l'historiador francès Jean-Pierre Vernant escriu que "el nou model del món que elaboraren els físics de Jònia és solidari, en el seu marc geomètric, amb les formes institucionals i les estructures mentals pròpies de la *polis*", en fa de fet una al·lusió directa. Per aquest mateix autor, fou el deixeble de Tales de Milet qui va saber traduir d'una forma més clara les tres escales –espai social, món conegut i cosmos– a un mateix principi matemàtic.¹⁷

Ara bé, si les relacions entre representació i organització política eren clares al segle sisè abans de Crist, per a Farinelli encara existeix un lligam més estret entre la imatge cartogràfica moderna (aquella que incorpora la retícula de meridians i paral·lels) i la forma territorial i política sorgida a l'Itàlia del renaixement; una forma que es consolidarà a Europa després de la Pau de Westfàlia. Parlem de l'Estat-nació o, com ha dit encertadament Jordan Branch, de l'Estat-cartogràfic.¹⁸ Un vincle que no és tan sols instrumental, com la majoria d'historiadors i geògrafs encara sostenen; la cartografia no serveix només per controlar, conèixer i administrar el territori

16. Carme Montaner (2001). "La muntanya i la seva representació cartogràfica", a Diversos autors. *L'ànima de la muntanya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 62.

17. Jean-Pierre Vernant (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós, p. 13. Vegeu també Franco Farinelli (1994). "Squaring the circle, or the nature of political identity", a Franco Farinelli, Gunnar Olsson i Dagmar Reichert, *Limits of Representation*. Múnic: Accedo, p. 11-28.

18. Jordan Branch (2014). *The Cartographic State. Maps, Territory, and the Origins of Sovereignty*. Cambridge: Cambridge University Press.

d'un Estat o per retornar-ne la seva "imatge especular". Per cert, un instrument i una imatge la funció del qual assumeix ara, en part, la televisió, com sabia perfectament i a pesar dels consells dels seus auxiliars, el "Jefe" del país creat per Gonçalo M. Tavares. "Per ell, el mapa més real del país era l'aparell de televisió que tenia a casa seva"; "Tot el que no hi cap dintre el televisor –deia el "Jefe"– no pertany al país. Està fora del nostre territori."¹⁹

L'Estat modern és el resultat d'un vincle encara més estret entre representació i territori; un lligam que en podríem dir estructural o formal. Això ho va saber copsar plenament el gran historiador de la cultura Jacob Burckhardt quan afirmà que Florència mereixia "en justícia el títol de primer Estat modern del món"; un Estat que s'havia d'entendre com una "obra d'art", és a dir, com una "creació calculada i conscient."²⁰ És a partir d'aquestes dues constatacions que Farinelli es pregunta què passà exactament a la ciutat toscana durant aquest època i per què justament l'estratègia "territorial" florentina –a diferència de l'estratègia pròpiament "capitalista" dels genovesos–, s'havia d'entendre com una "obra d'art".

Un reconegut personatge del segle XV, Marcilio Ficino, en una carta al físic i astrònom Paolo di Middelburg, afirmava que la seva era una "època daurada" a causa de la gran quantitat de "genis admirables" que aleshores vivien a la ciutat dels Mèdicis. És cert. Però s'equivocà a l'hora de subratllar només el fet que Florència havia "tornat a treure a la llum del dia la saviesa platònica."²¹ Perquè més que neoplatònica, la modernitat hauria nascut sota el signe de Ptolomeu. Procedent de Constantinoble, ara anomenada Istanbul, "capital" o "tron" de l'Imperi de Mehmet II després de la caiguda de Bizanci, arribà a la ciutat de Florència un exemplar de la *Geografia* de Ptolomeu, perduda o desconeguda a Europa durant tota

19. Gonçalo M. Tavares (2015). *El barrio*. Barcelona: Seix Barral, p. 348.

20. Jacob Burckhardt (1946). *La cultura del renacimiento en Italia*. Barcelona: Joaquín Gil Editores, p. 9 i 71.

21. Citat a Eugenio Garin (1986). *El Renacimiento italiano*. Barcelona: Ariel, p. 65-66.

l'edat mitjana. Alguns historiadors de l'art no exempts de polèmica, especialment Samuel Y. Edgerton, han atribuït a la traducció llatina de la *Geografia* de Ptolomeu, que era bàsicament un tractat sobre com traslladar el cos esfèric de la Terra sobre el pla, la invenció de la perspectiva lineal.²² Un dispositiu sense el qual, segons Farinelli, “l'estat modern europeu no existira o tindria una forma completament diferent, perquè la sintaxi rectilínia de la perspectiva garanteix la traducció del territori en espai”. Aquí, hem d'entendre per “espai” la malla cartogràfica, el sistema de meridians i paral·lels; l'espai absolut, homogeni, quantitatiu i mesurable.

A partir del segle XV, l'incipient Estat florentí, origen i model de tots els futurs estats, començà a assumir les característiques pròpies de l'espai; és a dir, emprengué la tasca de transformar el seu territori més immediat en una àrea congruent amb la morfologia topogràfica més elemental de l'espai. La mateixa morfologia que comparteixen avui en dia tots els estats. En primer lloc, la continuïtat física del seu territori. Certament, tots ells han de ser geogràficament compactes, sense fractures internes. En segon lloc, han de tendir a la homogeneïtzació cultural o nacional (la qual cosa suposa l'expulsió o assimilació d'altres cultures) i, finalment, han de posseir un, i només un, centre o capital (a ser possible, coincident amb el centre geomètric del territori).²³ Aquestes tres qualitats –continuïtat, homogeneïtat i centralitat–, serien propietats geomètriques bàsiques de l'espai. Per tant, és el territori modern el que acaba adoptant les dimensions del mapa i no a l'inrevés; *ergo*, l'Estat territorial centralitzat és la còpia del mapa, una “obra d'art” com diria Burckhardt. Vist així, el cas del “nou i arbitrari rei apassionat de la Geografia” de Magnòlia Oriental és molt més que una anècdota literària, una ficció especulativa o un gènere fantàstic;

22. Samuel Y. Edgerton (1975). *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*. New York: Basic Books.

23. Franco Farinelli (2014). “Genealogía del confin. Espacio geográfico y espacio político en la cultura europea”, a *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, núm. 3, p. 38-46.

és una al·legoria de la “l·liçó que encara no hem après de la modernitat”,²⁴ la inversió estructural del signe cartogràfic i els seus efectes.

Segurament sigui cert que encara no hem après la l·liçó del tot, com diu Farinelli, però existeixen alguns indicis que apunten en la bona direcció. No només perquè el model cognitiu i epistemològic del mapa ha estat criticat del dret i del revés, sinó perquè la globalització, que ha erosionat gran part de les bases territorials de la modernitat, mostra clarament les limitacions del mapa a l'hora de comprendre el món d'avui. Podem citar breument i de forma molt sumaria, algunes referències que són coherents amb la crítica i la crisi de la raó cartogràfica.

En primer lloc, la fenomenologia i l'hermenèutica filosòfica, dos corrents de pensament fonamentals per entendre la geografia humanística i que han reivindicat l'experiència corporal i l'oïda respectivament; aspectes que el coneixement del mapa no té en compte en la mesura que ha prioritzat un “subjecte descarnat” per una banda, i la visió com a sentit dominant del coneixement, per altra. La “revolució lingüística” del segle XX, que en el cas de la geografia trobà ressò en les geografies postmodernes i postestructuralistes, també hauria estat cabdal a l'hora de preguntar-se de quina manera i ens quins casos el significat (el mapa, en el nostre cas), és anterior al significat (el territori). De la mateixa manera que el saber del mapa també hauria estat criticat per les geografies feministes, en la mesura que el *subjectum* del mapa, el cartògraf, mai hauria estat un subjecte transcendental o pur, sinó més aviat un subjecte empíric, concret i sexual: un “home blanc”, primer europeu, després occidental. Per aquest mateix motiu, les geografies postcoloniales i decoloniales han qüestionat la universalitat de la imatge cartogràfica dominant, una imatge suposadament neutra i objectiva, però que és el reflex d'una

24. Franco Farinelli (2005). “El mundo, el globo, el mapa: los orígenes de la modernidad”, a Diversos autors. *El mundo de los mapas*. Santander: Fundación Marcelino Botín, p. 52.

determinada cultura imperial. I encara més recentment, podríem parlar de les geografies no-representacionals, que prioritzen els elements prereflexius, els afectes, les pràctiques i les sensacions que hom experimenta abans que es puguin transformar en un signe mort, en un acte conscient i deliberat. Sense oblidar-nos, finalment, de tots els artistes i col·lectius que han fet del mapa el centre de les seves pràctiques, creacions o reflexions.²⁵ És en aquest context, en aquest marc cognitiu ampli i que aquí només he esbossat de forma parcial i reduccionista, que podríem ubicar la crítica a la raó cartogràfica de Farinelli.

Una crítica que no només prové de la teoria geogràfica, sinó del mateix funcionament empíric del món actual. També de forma resumida i sempre incompleta, podríem esmentar la creixent heterogeneïtat cultural dels estats, les noves formes multiescalars de governança, la fragmentació i discontinuïtat de les xarxes, la desmaterialització d'una part de l'economia, la multipolaritat dels actors internacionals, les relacions transfrontereres, els fluxos financers, la compressió espai-temporal, la desterritorialització dels imaginaris, la crisi de la sobirania, la separació creixent entre el poder global, extraterritorial, i la política local o, per acabar, el món virtual. Tots ells són fenòmens geogràfics que només vagament es poden comprendre observant un mapa. Per tot això, conclou Franco Farinelli, substituir la metàfora cartogràfica per la metàfora del globus, el laberint o el paisatge, ens podria ajudar a comprendre molt millor el nostre present.

Potser el lector o la lectora no compartirà la mateixa sensació, però aquesta estona m'ha passat tant de pressa que amb prou feines me n'he adonat que l'òmnibus arribava a la darrera parada. He tancat el llibre que vosaltres tot just ara obriu i, mentre baixava del carruatge, la mateixa pregunta de sempre m'ha

25. Bernat Lladó (2014). "Globalització, art, geografia", a *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, núm. 53, p. 115-125. Vegeu també Nicolas Bourriaud (2008). "Topocrítica: El arte contemporáneo y la investigación geográfica", a *Diversos* autors. *Heterocronías: Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Múrcia: Cendeac, p. 69-82.

turmentat novament: fins a quin punt els geògrafs i les geògrafes som poetes o agrimensors? Aleshores he recordat que “poesia” prové d’un terme grec (*poiesis*) que, originalment, estava relacionat amb una determinada manera d’entendre la veritat; la veritat com a “des-velar”, fer present una realitat, el passatge del no-ser al ser, com quan el Cel retirà el vel a la Terra, just abans de cobrir-la de nou amb el mantell nupcial, deixant per uns instants la seva veritable naturalesa al descobert.²⁶ I he pensat que el compromís amb la certesa, per molt remota i circumstancial que pugui ser, continua essent quelcom que tots els geògrafs compartim.

També aleshores me n’he adonat que l’agrimensura va néixer a les valls fluvials del Nil, quan després de les seves periòdiques crescudes, la cultura egípcia havia de refer camps i parcel·les enfangades. Com si la geografia hagués sorgit de la necessitat de restablir i recuperar els ecosistemes naturals que els humans hem anat colonitzant. La geografia tindria així davant seu, un cop més, la immensa tasca de *reinventar la Terra*, desvelar-ne el seu funcionament i reparar-la fins allà on ens sigui possible. El desig que les coses puguin ser d’una altra manera.

Bernat Lladó i Mas
Sabadell, tardor del 2015.

26. Giorgio Agamben (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Edicions Àltera, p. 112.

LA INVENCIO DE LA TERRA

Franco Farinelli

Sellerio editore, Palermo, 2007

Les dues formes de la Terra

Un dia, llegint la *Divina Comèdia*, el filòsof s'adonà d'una cosa que li semblà extraordinària. És clar que, per a Dante, la Terra és una esfera: inicià el seu viatge a l'alba d'un divendres, travessà tota la Terra i al migdia del dimecres següent sortí a l'altra banda per "tornar a veure les estrelles", com hem après des de petits. Per tant, la Terra per a Dante té sens dubte una forma esfèrica. Ara bé, argumentava el filòsof, això no és tan clar quan es tracta de les accions descrites en el poema. El món de Dante encara no és allò que és per a nosaltres avui dia: una estructura infinita on la posició de l'home i de la Terra habitada per ell és marginal, perifèrica, absolutament irrellevant respecte a la immensitat de l'univers. El món de Dante, el Cosmos, és encara la complexa maquinària finita, composta d'esferes concèntriques, descrita per Aristòtil. D'altra banda, el món que Dante descriu no és tampoc el món capgirat de moltes descripcions medievals i de la primerenca modernitat: és a dir, el món on tot funcionava a l'inrevés, on brollava vi de les fonts, on existien muntanyes de parmesà, com descrivia Boccaccio en el *Decameron*; on les vinyes es lligaven amb llonganisses, com volia Rabelais. El món de Dante tampoc és el món virtual tal i com ens el podem imaginar ara, regulat per alguna de les paradoxes metafísiques que la física moderna ens permet pensar, un món on, per exemple, les dimensions són dues i no tres, o bé deu. El món de Dante és encara de tres dimensions, com és normal per a la nostra experiència quotidiana. Però l'Univers de Dante, continuava raonant el filòsof, és un Univers on la Terra és plana com una taula de billar i immòbil i, per tant, acaba en el ser o, com a mínim, en l'aparença, al contrari

de la Terra que, des del punt de vista astronòmic, se sap què és i què hauria de continuar essent. Altrament, afegia el filòsof, si no fos així tampoc no existirien les nostres passions, perquè no podríem ni tan sols seguir commovent-nos davant d'una obra literària, encara que fos molt antiga. Per què? Perquè allò que abans de tot ens permet reconèixer-nos en la creació artística d'aquells qui ens han precedit és justament la comuna i fonamental convenció segons la qual la Terra no es mou sinó que, contràriament, és immòbil, estable i plana. Així conclouïa el filòsof, la mateixa versió del qual ha estat sostinguda també per altres autors durant tot el segle XX. Per tant, per a la nostra experiència quotidiana actual, però també per a la filosofia, la Terra (paradoxalment en relació amb tot allò que avui sabem) és un plat immòbil.

Entra en escena, després del filòsof, l'historiador de la ciència, que diu que no és cert res de tot allò que el filòsof pensa. Li recorda una veritat indiscutible: no és cert que, abans de Cristòfor Colom, pensessin que la Terra era immòbil i plana, al contrari del que el filòsof creu. La idea que el descobriment d'Amèrica comportà l'esfericitat de la Terra és "absolutament una estafa", una gran mentida que té la seva raó en certa polèmica moderna entre ciència i fe. Tots aquells que havien llegit un llibre, continua dient l'historiador de la ciència davant dels arguments del filòsof, sabien perfectament des de sempre que la Terra era rodona: de Pitàgores, al segle VI abans de Crist, fins a Kepler, passant per Aristòtil, Euclides, Aristarc, Estrabó, Ptolomeu, fins als pares de l'Església –i per tant Lactanci, Sant Agustí, Albert Magne i posteriorment Sant Tomàs–; i més tard, els científics moderns com Copèrnic o Galileu, entre d'altres.

Sobre alguns d'aquests noms, tots ells molt interessants, hi hauria coses a discutir. En primer lloc sobre Lactanci, que va viure entre els segles III i IV dC, ja que fins a mitjans del segle XVI fou el punt de referència, i també de reflexió, per a tots aquells homes de fe que no creien en els antípodes, en aquella paradoxa (tot i que els descobriments geogràfics feien cada vegada més necessària) segons la qual a l'hemisferi contrari existien homes que no estaven amb els peus enlaire i el cap a sota sinó que, exactament com nosaltres,

es recolzaven sobre el sòl terrestre. Contra la posició escèptica de Lactanci, Copèrnic encara hi va polemitzar. Més matisada i diplomàtica en canvi va ésser, alguns decennis després de Lactanci, la posició de Sant Agustí. Per a ell, que s'adscriu a si mateix entre els partidaris de la Terra plana, tot i que en realitat en els seus escrits no negà de forma rotunda la possibilitat que fos esfèrica, el problema dels antípodes es resolïa rebutjant la possibilitat històricopràctica de la seva posició: l'Oceà era massa extens i la terra emergent massa petita per poder pensar que la humanitat, que naturalment descendia tota d'Adam, hagués estat capaç de travessar la vastitud d'aigua per establir-se a l'hemisferi oposat al nostre. En qualsevol cas, conclou l'historiador de la ciència, des del seu punt de vista no és del tot cert que en temps de Dante i abans del viatge de Cristòfor Colom –i per tant abans de la modernitat– es pensés que la Terra era plana. Com a mínim a Occident s'ha sabut sempre, en cada cultura i època, que la Terra és una esfera i com a mínim des del segle VI dC s'han estat produint contínuament proves astronòmiques de l'esfericitat de la Terra. Per tant, qui té raó?

A l'historiador de la ciència li respon una altra vegada el filòsof per argumentar de nou el seu pensament. De fet, ell no havia afirmat que Dante ignorés que la Terra és esfèrica, al contrari: Dante utilitzava simplement un doble punt de vista. Sabia perfectament que la Terra és esfèrica, però en el seu poema emprava un punt de vista segons el qual la Terra és plana, és a dir, adoptava la perspectiva de la vida ordinària, que el filòsof anomena essencialment *ecològica*, aquella sobre la base de la qual tots nosaltres ens comportem en la vida de cada dia. Sense aquesta perspectiva compartida, sense la convenció que la Terra és plana i no es mou, no tindríem la possibilitat de comunicar-nos, d'entendre'ns i de comprendre una emoció experimentada, sobre aquesta mateixa Terra, per una altra persona segles enrere.

Avui en dia, certament, tenim la possibilitat d'imaginar el món de manera molt diversa, d'una forma que Dante no hauria pogut concebre mai. Existeix, per exemple, el sentiment d'allò Sublim, que ens permet encarar-nos a una escala, a una dimensió, diguem

que extraordinària, del món que ens envolta i del nostre propi món interior: l'escala de la microfísica o bé l'escala de la macrofísica, gràcies a les darreres descobertes científiques, astronòmiques i astronàutiques, d'una banda han permès arribar fins al fons de la matèria i de l'altra gairebé fins als límits de l'Univers. I hem de dir que aquesta no és una polèmica que tingués lloc fa segles, que concernís a savis que van viure molt abans que nosaltres, sinó que esclata i es renova reiteradament sovint en els diaris més importants, en els periòdics més difosos del nostre país, un signe del fet que, evidentment, encara avui dia vivim a l'interior d'una escissió, d'un contrast radical sobre la nostra concepció del món: sabem perfectament que la Terra és una esfera, però aniríem malament si en la nostra vida quotidiana ens comportéssim com si ho fos. No solament no ens entendríem i no experimentaríem sentiments compartits –aquesta era la tesi possiblement una mica extrema del filòsof– sinó que en qualsevol cas ens cansaríem molt més de viure del que ho fem ara. Aquesta ambivalència resta per explicar.

Entra aleshores en escena el geògraf i sosté que tant el filòsof com l'historiador tenen raó i alhora estan equivocats. L'historiador de la ciència té així tanta raó que es podria capgirar perfectament el tòpic contra el qual ell arremet: és a dir, sostenir que si algú ha reduït realment la Terra a una extensió plana, per tant a un espai entès en el seu sentit literal, aquest és justament Cristòfor Colom, que, per primera vegada a l'època moderna, va reduir el món a una extensió que hom podia recórrer el més ràpidament possible, per tant a través d'un sistema de línies rectes. És a dir, que reduí el món a temps de recorregut, a una extensió que, de la mateixa manera que les extensions que fonamenta la geometria clàssica d'Euclides, es regeix per tres propietats: la continuïtat, l'homogeneïtat i l'isotropisme (entenent aquesta darrera com el principi segons el qual totes les parts s'orienten en la mateixa direcció). Però alhora també té raó el filòsof quan distingeix entre concepció ideal i punt de vista quotidià-ordinari. El problema és un altre, i concerneix a la naturalesa i a la forma d'aquest darrer punt de vista: el món quotidià del filòsof acaba essent, pensant-hi una mica més a fons, un món

habitat per iconoclastes, per persones que neguen la possibilitat d'existència de les imatges.

Amb altres paraules, ens podem posar d'acord sobre el fet que, en la vida diària de cadascun de nosaltres, la Terra estigui quieta i no es mogui, però el problema es pot formular de la següent manera: per què es presenta plana quan la vida diària ens enfronta amb les muntanyes? Fins i tot habitant al Pol Nord o al Pol Sud, o bé al Sàhara, ens seria difícil imaginar-nos una Terra que, a més d'estàtica, també fos plana, ja que també en els pols o en els deserts hi ha alguna altitud, algun desnivell. Evidentment, la qüestió és una mica més complexa de com la plantegen el filòsof i l'historiador de la ciència, possiblement perquè fins i tot abans del segle VI aC la Terra ja havia estat, d'alguna manera i de forma subtil, regulada. És per tant a aquest període que haurem de tornar per intentar pensar com veiem avui en dia la Terra, com l'imaginem en el dia a dia; en resum, com hem inventat la Terra, és a dir, la seva naturalesa, la seva forma, la seva articulació i les seves relacions internes.

2

El *logos* és la taula

Quina idea tenien els antics, els homes de l'edat mitjana i després els de la Modernitat sobre la forma de la Terra? Com se la imaginaven i per què ho feien justament d'aquella manera? La qüestió no és gens senzilla, precisament perquè decidir entre les dues formes, la rodona (la forma esfèrica) i la forma plana de la Terra, és l'acte original de tota la reflexió occidental, en el sentit que és justament al voltant d'aquest problema que la reflexió sobre el món, a l'Occident, s'estructura i organitza.

Per reconstruir la història com cal és necessari, doncs, partir de l'inici, més ben dit, de l'inici de l'inici, del principi. I per tant ens cal llegir de nou un celebre passatge: "Al principi Déu creà els Cels i la Terra. La Terra era informe i buida i les tenebres cobrien la faç de l'abisme i l'Esperit de Déu batia les ales sobre la superfície de les aigües. Déu digué: *Que sigui la llum* i la llum va ser. Déu va veure que la llum era bona i separà la llum de les tenebres. Déu anomenà *dia* a la llum i *nit* a les tenebres. Així hi hagué un vespre, després un primer matí i fou el primer dia. després Déu va dir: *Que hi hagi una extensió entre les aigües* –o també *una atmosfera* o bé *un firmament*, segons la traducció, és el mateix– *que separi unes aigües de les altres* i Déu féu l'extensió i separà les aigües que eren sota l'extensió de les aigües que eren a sobre, i així fou. I Déu anomenà *cel* a l'extensió. Hi hagué un vespre, després un matí i fou el segon dia. després Déu digué: *Que les aigües que són sota el cel siguin recollides en un únic lloc i que aparegui l'eixut* i Déu anomenà l'eixut Terra i anomenà l'aigua recollida *mar* i Déu veié que això era bo."

D'aquesta manera comença la Creació en el llibre del *Gènesi*. Però si realment aquest és el principi (i per a nosaltres, que som el poble del llibre, ho és) la Creació o, millor dit, el relat de la Creació, no sorgeix del no-res, la seva història no parteix de zero. Quan la història comença ja hi ha un munt de coses: ja existeixen les coses materials i les coses immaterials, és a dir, les coses que es poden tocar i aquelles que només es poden pensar. Aquestes darreres són justament les més importants per comprendre allò que serà, fins als nostres dies, el nostre model de Terra. Encara que no es vulgui admetre que aleshores ja hi havia la Terra, per bé que buida i sense forma, quan la narració comença ja hi ha les tenebres i l'abisme, més l'Esperit de Déu, naturalment. I l'abisme, un fet molt important, ja té una faç. Aquesta faç no és només una superfície; a sota ja hi ha les aigües i és prou determinada com perquè el vent diví pugui lliscar-hi per sobre. La Creació, en fi, no advé del buit o en el buit, no pressuposa ni té de fet necessitat del buit sinó que es recolza, tal i com ens ve transmesa, sobre quelcom.

De la manera com és narrada a la Bíblia, per tant, la història de la Creació no comença amb el buit i del buit, del no-res. Al contrari, quan es comença a narrar-la ja existeixen les masses elementals dotades d'extensió, i a aquestes masses –l'abisme de les aigües, les tenebres, la terra informe– els corresponen àmbits, llocs, emplaçaments en definitiva. Com dirà Aristòtil: “No existeix canvi sense que existeixi el lloc”. Per tant si l'Esperit diví es mou sobre la faç de l'abisme, es desplaça d'un àmbit, d'un domini, d'un emplaçament, d'un lloc a un altre: del lloc de l'inici al lloc d'arribada del seu viatge cosmogònic, és a dir, del viatge que produeix el mateix Cosmos.

Quan la història comença no hi ha cap traça del buit; més aviat Déu ja ha traçat sobre l'abisme la faç del abisme; altrament, el mateix Déu no podria tenir-lo al davant, és a dir, l'Esperit de Déu no podria *batre les ales*. És precisament sobre aquesta superfície que l'Esperit es desplaça i té lloc el procés, és a dir, el moviment que va de la indeterminació i l'absència de forma dels àmbits a una creixent i sempre més gran determinació i formalització.

Tot això, evidentment, no podria tenir lloc si no existissin ja, a més dels elements primordials, el Sobre, el Sota i l'Extensió, les determinacions arquetípiques, per tant originàries, a partir de les quals els elements primers mateixos són definits. I això abans que l'extensió –el firmament, l'atmosfera–, separi ja en el segon dia les aigües terrestres de les celestes. En el text inaugural de la Creació segons la tradició hebraicocristiana, sense el Sobre, el Sota i la superfície, l'Extensió no existiria i, per tant, tampoc no podria existir la Terra. Aquesta rep el seu propi nom quan esdevé seca i àrida; és a dir, no sols quan una extensió distingeix dues regions d'aigua, la superior celeste i la inferior terrestre, sinó també quan les aigües sota el cel es concentren en un únic lloc, de manera que pot aparèixer finalment l'eixut; és en aquest moment –i aquest és el moment veritablement originari– quan la Terra es redueix implícitament a una superfície. És així que a la terra, amb la “t” minúscula, per dir-ho d'alguna manera, és a dir, a l'entitat que encara no està determinada i per tant encara no té nom, la pot substituir la Terra dotada amb nom propi, la Terra amb “T” majúscula, destinada a poblar-se de vegetació, animals i homes; la Terra dotada d'identitat i sobre la qual, des de l'inici fins als nostres dies, la humanitat ha viscut i continua vivint-hi.

És el mateix Déu qui celebra l'adveniment de l'aparició de la Terra, de la nostra Terra, de la Terra finalment dotada de nom, determinada en la seva forma. El primer dia Déu havia vist *que la llum era bona*, però ara, després d'haver distingit la Terra del mar, *Ell veu* –així ho diu el *Gènesi*– *que això era bo*: i això significa no ja una cosa, la llum, sinó l'acte de la separació, el procés i el resultat d'aquest procés, la seva lògica. Es tracta d'una lògica que podem definir com a bivalent.

La Creació succeeix, segons el *Gènesi*, a través d'una doble duplicació dels àmbits, que només la interposició d'una extensió (és a dir, d'una superfície plana ideal, la mateixa que havia permès a l'inici de l'inici donar a l'abisme una faç) aconsegueix produir, permetent separar la Terra del Cel. Aquest és el primer moviment, que diferencia l'abisme primitiu de les aigües en dues regions, la ter-

restre i la celeste; després, un segon moviment, separa la Terra i els mars. A aquest passatge decisiu no se li concedeix la importància que té: tan sols per la seva virtut, de fet, la Terra esdevé finalment tal. És a dir, esdevé Terra quan sobre la seva superfície les aigües es recullen i es concentren de tal manera que es formen els mars; és a dir, com si l'extensió que ha transformat l'abisme en el seu contrari es traslladés ara sobre la Terra encara caòtica i indiferenciada i, diferenciant-la i distingint-la en dos elements, la convertís en una forma que nosaltres encara creiem que és la seva. L'operació és crucial perquè només d'aquesta manera la terra es transforma en la Terra, la nostra Terra, el "lloc de l'educació de la humanitat", com la definia a principis del segle XIX el geògraf Karl Ritter.

D'aquesta manera s'entén finalment, entre altres coses, què vol dir l'expressió que es llegeix en el *Corpus Hermeticum* i que s'atribueix tradicionalment al darrer dels grans mags, Hermes Trismegist, segons el qual "la Terra és la còpia del cel", tal com el mateix Hermes volia per a Egipte, el país que donà la geometria a l'Occident. És justament el que havíem vist en el *Gènesis*: la Terra és la còpia perquè la matriu és la mateixa i la matriu és exactament l'extensió tabular, la faç que existeix des de l'inici, des del començament del relat i sense l'acció de la qual nosaltres no podríem, encara avui en dia, distingir adequadament cap dels elements d'allò que ha estat creat; no podríem de cap manera separar-ne un de l'altre. Com ja Déu, des de l'inici, ens mostrà que havíem de fer.

En un text molt important de la reflexió occidental europea del segle XX, el *Nomos de la Terra* de Karl Schmitt, es fa referència de forma significativa (potser sense saber-ho?) a aquest procés per indicar l'origen d'allò que l'autor anomena la "racionalitat judeo-cristiana". El problema de Schmitt era un altre, diferent del nostre: arribar a explicar l'origen del dret internacional. No obstant això, quan ha d'il·lustrar el naixement de la raó occidental fa referència als dos fenòmens, als dos processos originals il·lustrats en el *Gènesis*: la *localització* i l'*ordenació*, és a dir, al fet de posar en ordre, a l'estructuració dels elements sobre la faç de la Terra. Aquesta estructuració, però, només pot fer-se a partir de l'acte que precedeix la

mateixa localització.

De fet, és exactament això el que ens ha dit fins ara el *Gènesi*: a l'inici existeix una extensió, una superfície, és a dir, existeix la reducció de la Terra a superfície. És la Terra mateixa la que és el camp, el producte, d'aquesta extensió, en el sentit que el món consisteix en la reducció a ella de totes les seves propietats.

Aleshores, si això és cert, s'entén el que vol dir Joan quan afirma, a l'inici del seu *Evangelí*, que *al principi hi havia el logos*, un terme grec que acostumem a traduir com a "raó verbal". Però hi ha almenys una altra possibilitat. *Logos* ve de *leghein*; és allò que ordena, que recull i comprèn; allò que reuneix però també selecciona. De la seva versió llatina provenen, per exemple, dues paraules aparentment molt distants entre si, però en realitat unides per la mateixa arrel: *legió*, és a dir, qualsevol cosa ordenada –pensem en l'exèrcit–; però també elegant, perquè la persona elegant és la qui selecciona, ordena i escull justament. Al *logos*, els grecs contraponien una altra forma de saber, una altra possibilitat i modalitat de coneixement, que anomenaven *episteme*. Però l'*episteme* significa exactament, literalment, posar o col·locar a sobre; posar alguna cosa sobre quelcom que ja es coneix, que ja existeix, assimilant-la d'alguna manera, evidentment, a allò que funciona com a base o suport. I és precisament la invenció de la Terra una invenció que s'ajusta a aquest procés, perquè aquesta, ho hem vist, procedeix exactament d'aquesta manera. S'inicia quan sobre el *logos*, és a dir, sobre l'extensió, la taula, la superfície que conté ja la possibilitat d'una estructura, s'hi disposa la forma de la terra, de manera que la mateixa Terra resulta de l'assimilació de l'estructura d'aquesta extensió. I això val tant per l'Occident com per l'Orient.

3

La volta del cel i la línia de l'horitzó

A Occident, per tant, la invenció de la Terra avança per via epistèmica, és a dir, col·locant la forma terrestre *sobre* el *logos*, la superfície plana que Gregory Bateson hauria anomenat “l'estructura que connecta”, que ordena, que inclou els elements i els selecciona, expulsant així el desordre: l'extensió bíblica interposada primer entre les aigües, és a dir, entre el cel i la terra i després sobre la mateixa terra.

Es tracta d'una operació que és al mateix temps ideal i material, perquè és propi de la naturalesa del *logos*, de la matriu, presentar aquesta duplicitat. El terme hebreu per dir creació, “*bara*”, significa alhora dissecar i entallar; comporta així un procés que implica tant la ment com la mà i, per tant, que és al mateix temps material i ideal. I no només al *Gènesi* sinó en qualsevol cosmogonia, en qualsevol relat sobre l'origen del cosmos, la creació del món esdevé l'art de donar forma i, per tant, de controlar allò que a l'interior de la matriu, sobre l'extensió, es presenta mancat encara de forma o bé, d'alguna manera, ja preformat.

Observem, per exemple, l'*Enuma Elix*, el relat babilònic de la creació, escrit aproximadament 2000 anys abans de Crist, que es recitava durant la festa que inaugurava l'any. Com en el cas del *Gènesi* i a diferència, per exemple, d'allò que té lloc en la cosmogonia grega (pensem, per exemple, en la *Teogonia* d'Hesíode), no es parteix del caos, sinó de l'existència d'una matèria primordial, per bé que en aquest cas la seva naturalesa és única, ja que no es fa cap referència a la terra, sinó sols a l'aigua. Per als babilonis, tot allò que existia a l'inici era aigua, separada també des del començament

en dos components: l'aigua salada, Tiamat, i l'aigua dolça, Apsu. Ambdós havien sorgit d'una única matriu, de Mummu (terme que recorda molt de prop la nostra "mama", mare), la boira vaporosa. Per als babilonis tot començava a l'aigua i amb l'aigua. Els mateixos déus, en absència d'un Déu creador, neixen d'ella, i en comptes de prendre vida a partir de la escissió, de la separació tal i com s'esdevé en el relat bíblic, la creació és el resultat de la imperceptible barreja de les dues aigües, la dolça i la salada. Ens ve a la memòria l'*Ulisses* de Joyce, quan ens parla d'aquell lloc on "les aigües es troben".

Podem llegir en el text cosmogònic dels babilonis, en l'*Enuma Elix*: "Quan encara no hi havia el cel, ni la terra, ni l'altura, ni la profunditat, ni els homes; quan només hi havia Apsu, l'aigua dolça, la primera generadora, i Tiamat, l'aigua salada, i el retorn a la seva matriu, la seva Mummu; quan no hi havia encara els déus, aleshores començà tot. Quan el dolç i el salat es barrejaren conjuntament, cap canyís no havia estat encara entortolligat, el fang no enterbolia l'aigua, els déus no tenien nom, ni naturalesa, ni futur; aleshores els déus foren creats a l'aigua per Apsu i Tiamat; i en l'aigua precipità el fang".

Així doncs –relata l'*Enuma Elix*, el poema babilònic dels orígens– l'aigua dolça i la salada es barregen; d'aquí sorgeix el fang i neixen els primers quatre déus; quan aquests tot just esdevenen grans, és aleshores, diu el text, "que les línies del cel i de la terra s'allarguen fins on els horitzons es troben per separar els núvols de la terra". L'aclariment és extraordinàriament important perquè, a diferència de l'Antic Testament, la cosmogonia babilònica narra així de manera explícita l'emergència de la línia o, més aviat, de les línies, perquè en aquest cas n'eren dues, que són les primeres a ser percebudes, identificades, vistes, inventades i, per tant, trobades: les línies de l'horitzó.

En el *Gènesi*, l'horitzó ve donat per descomptat, és implícit en l'acte per mitjà del qual Déu separa les aigües del firmament d'aquelles que es troben a sota. En canvi, per als babilonis, són justament les línies de l'horitzó el lloc de reunió d'Ashar i Cashar, els déus que comuniquen i al mateix temps separen la terra i el cel.

D'Ashar neix Anu, déu del cel buit, que porta al món Ea, déu de les aigües dolces i d'una saviesa que és més gran que l'horitzó del cel. Ea mata el seu avantpassat aquós Apsu perquè s'adona que està tramant quelcom contra la vida d'aquells que tot just acaben de néixer. Ea, diu el relat, "sondeja l'espiral del caos i en contra seva concep l'artifici de l'univers", és a dir, construeix la primera habitació que és alhora temple, on es lloa aquell que tot just acaba de ser mort. Aquest temple és construït sobre l'abisme, sobre la distància: Apsu, de fet, significa oceà, abisme profund, límit extrem. L'abisme esdevé, d'aquesta manera i de forma explícita, per primera vegada, l'absència de mesura, la distància incommensurable. I justament per reduir a una mesura l'abisme de l'abisme neix Marduk, fill d'Ea i de la seva esposa Damkina; Marduk serà el darrer arquitecte de la creació i la nèmese de Tiamat, el nom de la qual significa, literalment, aigua primordial, i que és la matriu d'innombrables déus i monstres nous.

Però fem una pausa. El mite, ensenyava Karl Kerény, s'ha de prendre en dosis petites si es vol realment suportar. Allò que ha de succeir, el xoc còsmic que s'anuncia entre l'incommensurable i el portador de la mesura, és el que explicarà qualsevol mite: que qui governa no és el que ha nascut primer. Allò que canvia cada vegada, i que aquí ens interessa, és com ho diu el mite, perquè és de la manera com el mite es repeteix que nosaltres podem aprendre alguna cosa de nou.

Aleshores, l'heroi Marduk sorprèn Tiamat mentre està capficada intentant explorar una cosa de la qual no podrà mai establir la seva forma, perquè Tiamat és l'abisme i està intentant explorar la seva pròpia profunditat, la seva pròpia matriu, el seu òrgan genital, quelcom amb què ella mateixa s'identifica, però que no podrà mai esdevenir un objecte, sinó que és destinat a restar sempre una espècie de no-objecte; és dir, a ser quelcom privat de forma. Però és justament d'aquest no-objecte que Marduk s'apodera, assassinant Tiamat en una batalla, i per aquesta raó esdevé senyor de la Terra, fill del Sol. Un cop la seva fletxa ha perforat el ventre de Tiamat, Marduk obre en dues meitats el cos del monstre: amb la part supe-

rior construeix la volta del cel, que desplega fins a la línia de l'horitzó, la qual afitza amb tanques i posa guardes a les aigües de manera que aquestes no puguin escapar-se altra vegada.

El cas és que aquesta acció violenta succeeix exactament com en el *baral*, és a dir, com en la creació dels hebreus, seccionant el cos; i és tal vegada cert que existeix una relació semàntica entre el terme *baral* i allò que nosaltres encara avui anomenem barra, és a dir, el signe de la secció. En tot cas, és d'aquesta manera que es crea l'horitzó, que és la primera línia que cal traçar perquè la Terra pugui ser pensada, és a dir, inventada. Aleshores Marduk extreu del cos sense vida de Tiamat una veritable topografia: del vapor que exhala el cos, n'obté els núvols, després comprimeix el cap amuntegant-hi al damunt muntanyes pesants on, al mateix temps, obre fonts perquè hi puguin brollar les seves aigües. Fou així que dels ulls de Tiamat, narra l'*Enuma Elix*, fluïren els dos grans rius de Mesopotàmia, el Tigris i l'Eufrates. després Marduk col·loca en filera les altres muntanyes pesants sobre el pit de Tiamat; d'aquesta manera pot canalitzar el flux de les aigües corrents; seguidament, arqueja sobre el cap les extremitats del cos de Tiamat, i el fixa a la roda del cel, de manera que l'abisme resta sota els peus de Marduk, al mig hi ha la forcadura, el canal del cos, el fulcre del cel. "Ara", diu l'*Enuma Elix*, "la terra tenia els seus propis fonaments i el cel tenia el seu mantell". Va ser així com el gegantesc, desmesurat i informe cos de Tiamat, que ni tan sols ella mateixa podia penetrar, es transformà d'abisme d'aigua en terra. La Terra no sobresortia més sobre l'abisme, sinó que reposava, ferma i segura, sobre els propis fonaments.

La línia de l'horitzó és alhora el testimoni, el senyal, la prova d'aquesta extraordinària transformació i d'aquesta singular estabilitat. Convé tenir present que ella és una línia que no es limita simplement a separar i al mateix temps unir —distingint-los— el Cel i la Terra, com ens sembla ara, sinó que té moltes altres funcions. És la primera línia per a la nostra construcció del món, val a dir, per a la construcció del nostre món. És al llarg d'aquesta línia que la realitat es troba amb la seva original versió; és només sobre la seva base que som capaços de substituir el caòtic flux con-

tinu dels processos per objectes: els elements estàtics, discrets i finits amb els quals ens hem acostumat a relacionar-nos en el curs de la nostra vida quotidiana i que permeten definir-la com a tal. La funció de l'horitzó és justament la de recordar-nos, juntament amb l'experiència quotidiana, el model del funcionament del món; permet fer coincidir l'ordre local amb l'ordre còsmic perquè configura la frontissa no pas entre dues porcions del món diverses i separades, si bé contigües, ni tampoc només entre el que és finit i el que és infinit, sinó entre dues concepcions diferents del mateix món: una segons la qual aquest darrer està fet de processos i relacions i una altra segons la qual està fet de coses.

L'horitzó és, d'una forma molt més visible que cap altra cosa, una cosa que és un procés i un procés que és una cosa: és l'element en el qual la cosa i el procés, les dues distintes modalitats de representació i constitució del món, es barregen fins al punt de confondre's l'una amb l'altra. D'aquí el seu caràcter ambigu i evasiu, canviant; al mateix temps, definit i indefinit, estable i inestable; reversible i alhora irreversible, com el moviment del canastró d'una balança: un caràcter sense el qual, inversament, no podria existir res de clar, objectiu, definit i estable. Fins al punt que posar en dubte l'horitzó, la seva forma, naturalesa o funció, ha significat sempre el desbaratament sobtat de l'ordre existent sobre la faç de la Terra, la revolució.

Revolució és un terme que, significant en origen el moviment astronòmic d'un cos celeste al voltant del seu centre de gravitació, pressuposa, abans que res, l'existència d'un horitzó. El fet que en temps moderns aquesta expressió hagi passat a indicar el canvi violent de l'estructura política existent, de la trama social de la realitat, significa només que amb la modernitat l'horitzó assumeix també un altre valor, que certament abans no era absent, però que ara esdevé preminent: serveix per definir la línia de trobada entre allò que existeix i allò que encara no existeix, adquireix un valor simbòlic de prognosi, fins i tot profètic.

4

El sergent Polifem

Sense l'analogia cap mite no podria funcionar: així és com ho fan els mites per dir tots la mateixa cosa. De la mateixa manera, sense analogia no podria funcionar encara avui dia el nostre coneixement. En el mite de Marduk i de Tiamat, que tot just acabem de narrar, ressona l'eco d'una història que els occidentals coneixem molt bé: la d'Ulisses i Polifem. Com Tiamat, també Polifem és un gegant i, com l'abisme babilònic de les aigües, també Polifem té una naturalesa i una forma no gens senzilla sinó, més aviat, doble. Entre l'*Enuma Elix* i l'escriptura de l'*Odissea* passen més de mil anys, que sapiguem, i les analogies entre la cosmogonia oriental i l'occidental són moltes i significatives, per bé que també hi ha moltes diferències. Per apreciar millor aquestes últimes, és a dir, per comprendre el nostre món, convé començar de nou.

La història a què em refereixo és l'única història de l'*Odissea* que es recorda, fins i tot si després s'oblida tot el que resta del poema: és la història de l'enfrontament entre Ulisses i Polifem. Hi ha una interpretació autoritzada segons la qual el truc decisiu adoptat per Ulisses per salvar la seva vida i la dels seus companys presoners a la gruta del gegant, del "pensament irracional", com diu Homer, hauria consistit a donar un nom fals. No em sembla que sigui així. No em sembla que la gruta de Polifem sigui la cova d'Alí Babà i els seus quaranta lladres, que s'obria només si algú deia la paraula màgica. Les coses van d'una altra manera, són molt més simples i alhora més complicades, perquè la invenció amb la qual Ulisses i els seus companys poden escapar de la mort i tornar al món (que realment ja no serà mai més com abans), l'estratègia, el subterfugi, no consis-

teix en la descoberta del nominalisme, del possible joc entre el nom i la cosa, com han sostingut els filòsofs de Frankfurt a mitjan del segle passat. L'autèntica astúcia consisteix en la invenció de l'espai.

Cal recordar ràpidament i com a mínim una cosa: el cant IX de l'*Odissea*, on es narra l'aventura d'Ulisses i Polifem, és una extraordinària descripció del món al revés; d'inversió de les regles, de les normes que en general valen per al seu funcionament. I s'entén molt bé, perquè realment el món és capgirat de dalt a baix per tot allò que succeeix. Quelcom que és vàlid tant per al gegant com per a l'heroi grec.

Als ulls d'Ulisses, Polifem representa de fet l'alteritat i la diferència absoluta, no només per les seves extraordinàries dimensions sinó per moltes altres coses, com, per exemple, pel fet que begui llet i mengi formatge. Avui dia el formatge i el iogurt grecs són apreciats també per nosaltres, però es tracta d'una novetat relativament recent, introduïda a Grècia vers l'any 1000 després de Crist, posteriorment a l'expansió turca. A l'època d'Ulisses i durant molts segles després, beure llet i alimentar-se dels seus derivats eren costums estranys per als grecs; propis, en canvi, dels pobles de les estepes d'Àsia Central, dels escites, per tant dels pobles més bàrbars i allunyats. La dieta grega d'aquell temps, molt diferent de l'anomenada avui dia dieta mediterrània, es limitava (pel que es dedueix dels poemes homèrics) a la carn i al vi; excloïa, a més de la llet, el peix i la verdura: una veritable dieta d'infart. D'altra banda, Polifem es comporta exactament al revés de com es comportaven els grecs en matèria d'hospitalitat. Quan es presentava un foraster, els grecs no li preguntaven res: li donaven aigua i menjar, el feien reposar i només l'endemà al matí, després del repòs nocturn, li preguntaven qui era i on anava. Polifem fa exactament el contrari. No sols interroga immediatament els estrangers, sinó que es comporta de manera absolutament hostil; els agafa, els tira a terra i els destrossa per devorar-los millor: exactament al contrari del costum grec.

Entra en aquest moment a escena el tronc d'olivera, el veritable protagonista de la història –una història que no explicaré detalladament perquè tots la recordem–. Per què Ulisses dona l'ordre de

tallar, de desbastar i afilar justament un tronc d'olivera, quan a la gruta hi havia moltes altres fustes? Per què justament d'olivera, que és l'arbre més recaragolat del Mediterrani? Perquè es tracta de narrar l'acte del qual prové tot allò que avui en dia anomenem tecnologia i que comença exactament amb l'operació que els companys d'Ulisses apliquen al tronc contort: el fan esdevenir recte, el transformen en el contrari del que era abans, el desplacen del camp d'allò natural al camp d'allò artificial. Justament per evidenciar aquesta transformació s'escull la forma més nodosa i embullosa. Es produeix d'aquesta manera una cosa, la línia recta, que no existeix a la naturalesa i que és la matriu i al mateix temps l'agent de qualsevol tècnica moderna.

Així, finalment, pot començar l'atac dels grecs temorencs a l'home-muntanya, que és com es presenta el gegant. Apartem immediatament del nostre interès un suggeritiu, però fals problema: el nombre d'ulls que tenia Polifem. La iconografia, les imatges representades i esculpides no ens en diuen res de precís. Polifem té variadament un, dos, tres i fins i tot quatre ulls. En els mosaics sicilians de Piazza Armenia, per exemple, en té tres. El número d'ulls en realitat no és significatiu, el veritable problema és un altre: la condició essencial, per al sentit del relat, és que l'ull sigui circular; Ciclop literalment significa això, que té l'ull (alguns diuen el rostre) rodó, i prou. No és una qüestió de quantitat, sinó de forma. De fet, és contra els ulls o l'ull de Polifem que es dirigeix l'ofensa dels homes petits. L'atac és un èxit, "les arrels és torren al foc", com diu Homer. Polifem demana ajuda als altres Ciclops, que no arriben pel famós truc del nom fals que Ulisses li ha donat, però resta el problema veritable: sortir de l'antre, i només el seu propietari pot treure la pedra, aquella espècie de globus que fa de porta.

Com tots recordem, l'astúcia que assegura la salvació, que permet d'aconseguir la sortida, consisteix a amagar-se sota la panxa dels moltons, i escapolir-se barrejats amb el ramat. Però com pot ser que Polifem no s'adoni d'on s'han amagat Ulisses i els seus companys? El relat assoleix el punt més emocionant quan davant Polifem, que és assegut al llindar de la caverna i que palpa tot el ramat

cercant els seus enemics, hi arriba el marrà que n'és el cap. Recordem que, després d'haver lligat tots els homes sota els altres animals, Ulisses s'aferra precisament a la panxa d'aquesta bèstia. Polifem li diu, acariciant-lo: "Sé que si ho sabessis, em diries on s'han amagat els presoners que m'han deixat en aquest estat". La cosa més commovedora és que el marrà, de fet, ja li ho està indicant, perquè Homer afegeix que tots els matins ell era qui sortia el primer per tal de guiar el ramat, però ara surt el darrer, donant a entendre amb el seu llenguatge precisament allò que Polifem vol saber, però que no comprèn. Així ho explicarà Ludwig Wittgenstein a inicis del segle xx: si de sobte un lleó comencés a parlar i jo pogués entendre el seu llenguatge, en realitat no comprendria res, perquè no participem del mateix món. Resta, però, la pregunta: per què Polifem no s'adona que, davant el seu nas, els seus enemics estan recuperant el seu món? Perquè Polifem habita el món i nosaltres, després d'Ulisses, habitem l'espai.

Pels grecs el món estava fet només de relacions de força, de jerarquies, de nivells d'autoritat. El món estava format d'allò que era a sobre i d'allò que era a sota, del que governava i del que obeïa. En canvi, l'espai implica sobretot la reducció del món a una extensió mètrica lineal. Doncs bé, és justament Ulisses lluitant amb Polifem qui l'inventa, és a dir, el primer que l'habita. Existeix, per tant, una forma d'incomunicació entre Ulisses i Polifem semblant a la que hi ha entre aquest darrer i el marrà. El més curiós és que Polifem, cec d'ara en endavant, fa amb les mans exactament la mateixa prova, el mateix test, que faria amb els ulls: palpa el dors i el cap de les bèsties, no la panxa. No he aconseguit trobar cap comentari de l'*Odissea* que expliqui per què succeeix això. Potser perquè, com se sol entendre implícitament, el seu braç no era prou llarg per arribar a notar el cos de l'home que era situat a sota? Recordem, de fet, que Ulisses havia lligat tres animals junts i havia amagat cada un dels seus companys a sota del que es trobava al mig. No crec que l'astúcia de Ulisses hagués tingut èxit a causa de la llargada insuficient del braç del adversari mortal. Encara que acceptéssim que això valgués en el cas dels companys que Ulisses ha amagat, no valdria pel

mateix Ulisses, que no ha de fer res més que aferrar-se als ronyons i a la "llana blavosa" de l'únic exemplar mascle del ramat: si en aquest cas el monstre hagués fet realment la prova de tocar la panxa, segurament hauria trobat el cap dels seus enemics.

No és per tant una impossibilitat física la que impedeix a Polifem trobar l'adversari que precisament està buscant i que sap que està sortint en aquell moment. Polifem no el troba no perquè no pugui fer l'únic gest que li permetria trobar-lo, sinó perquè no pensa que aquell gest pugui ser útil. Per què? Ho dèiem a l'inici. Polifem comprova que el nivell superior, el dors i el cap de l'animal, no porta l'enemic. En aquest cas, veure i tocar són equivalents, i hem de pensar al respecte que la ceguesa del gegant és un recurs per mostrar que durant tota l'antiguitat la vista i el tacte deien exactament el mateix. Polifem, que raona en termes jeràrquics, també: en tot cas, no pot concebre que el nivell inferior, la panxa, contradigui el nivell superior, l'esquena; no pot imaginar que el nivell superior no controli (i, per tant, estigui per, respongui per) tot allò que es troba a sota.

Aquesta és la lògica de la jerarquia, del món, tal com funciona encara avui dia en qualsevol caserna, on cap caporal no pot contradir un sergent: així funcionava també dins la gruta del gegant. I aquest és el motiu pel qual Polifem, habitant de la caserna-món, no s'adona del que està succeint.

5

La invenció del espai

Hem deixat Ulisses i els seus companys al llinar de la gruta de Polifem: n'han sortit, però encara no són salvats perquè el problema ara és tornar a la platja situada a l'altra banda de l'illa, on han deixat la resta de la flota, tots els altres companys. Per tant, tornen a agafar la seva barca, l'omplen d'animals que han robat a Polifem i comencen a remar vers la costa del davant. Però en un cert punt succeeix alguna cosa que, en cert sentit, havia de passar.

Fins ara no hem tingut temps d'esmentar que en aquest tràngol Ulisses arrossegava allò que avui dia en diríem un problema d'identitat, perquè en l'aventura del Ciclop havia corregut el risc de perdre qualsevol mena d'autoritat sobre els seus propis homes: a la llista dels contraris que componen el llibre IX de l'*Odissea*, i que ja s'ha esmentat, s'hi ha d'afegir el fet que aquesta és l'única aventura que, malgrat totes les seves conseqüències, l'heroi havia decidit d'assumir, tot i el constant rebuig dels seus companys, l'esquema contrari al que preval a tota la resta del poema, i segons el qual són els mariners els que es fiquen en problemes i és Ulisses qui ha de salvar-los. Aquest cop succeí tot el contrari: només el cap havia insistit per anar a veure què i qui hi havia en aquella illa. Així doncs, mentre s'allunyaven a grans cops de rem, Ulisses reafirma amb orgull la seva veritable identitat vers el gegant que havia romàs a la riba i, de retruc, també envers la pròpia tripulació; per això crida en direcció al monstre paraules de burla. El problema, aleshores, és el següent: quan és que crida Ulisses, quan és que decideix interpel·lar l'encara terrible enemic i revelar-li la seva pròpia posició?

La versió que tots hem estudiat a escola diu que això té lloc, amb les paraules de l'heroi, "quan érem tan lluny com abasta la veu d'un que crida", és a dir, quan Ulisses dubta sobre si podrà fer arribar la pròpia veu a Polifem; ja sigui perquè la veu d'Ulisses no podrà cobrir la distància que els separa, ja sigui perquè les orelles del Ciclop no podran captar el so. Però quan Polifem sent el crit agafa una pedra enorme i la llença en la seva direcció. I Polifem és tan fort que la pedra cau a la proa, alça una onada gegantesca i, com en el joc de l'oca a què jugàvem quan érem petits, la barca d'Ulisses torna a la casella de sortida; torna a la costa de l'illa del gegant, és a dir, torna gairebé a l'inici de la història. De nou a la platja, els companys, terroritzats, tornen a fer força amb els remes per allunyar-se'n al més ràpidament possible. Una vegada més, però, durant la fugida Ulisses sent la necessitat d'insultar el gegant, i crida aquesta vegada el seu veritable nom. I de nou el gegant llança una roca, si bé aquesta vegada les coses surten millor, perquè aquest cop Ulisses ha cridat el seu nom en un altre moment, en un altre punt, a una distància diferent. Quina?

La primera vegada Ulisses havia escollit el moment del crit calculant la relació entre un òrgan propi, la gola, i l'oïda de Polifem: la distància havia estat calculada, per tant, sobre la base de la relació entre dues funcions corporals i havia anat malament, ja que havien tornat al punt de sortida; tot el treball realitzat per allunyar-se de la costa havia estat en va. La segona vegada aconseguïen fugir perquè, com es diu en el vers 491 del llibre IX de l'*Odissea*, Ulisses dobla la primera distància: "quan dues vegades el mar havíem recorregut". Polifem apunta en direcció al crit un segon projectil però aquesta vegada el roc cau a la popa de la nau i l'onada que aixeca, al contrari de la primera, empeny l'embarcació fins a la platja del davant i, per tant, queden definitivament fora de perill.

El problema en aquest punt és com dimoni ho fa Ulisses per calcular el doble de la distància inicial. També en aquest cas, cap text ni cap comentari ofereix cap explicació decent i ni tan sols es planteja el problema. En *Els set pilars de la saviesa*, les memòries del coronel T. E. Lawrence (el llegendari Lawrence d'Aràbia), es pot

llegir que una vegada, atacat per un grup d'àrabs, es refugià darrera una roca i, un cop a redós, llençà una bomba que exterminà els assaltants. Això fou així perquè, mentre fugia, Lawrence comptà les passes i, per tant, pogué calcular la distància. És difícil pensar, això no obstant, que durant la primera fugida Ulisses comptés els cops de rem de la barca, tal i com el coronel havia comptat les passes: significaria acceptar que Ulisses ja sabia que hauria de tornar enrere i que hauria hagut de refer el camí. En realitat, el que aquí apareix i que condueix a la salvació no és un compte, la memòria d'una seqüència temporal, o una estimació o una valoració aproximada com la primera vegada: el que definitivament salva Ulisses i els seus companys de Polifem i de la seva força inhumana és la capacitat d'abstracció, que permet doblar de forma instantània la primera distància, calculada sobre una base exclusivament empírica.

L'òïda desapareix, i amb ella la gola i les orelles: l'única part del cos involucrada, a més de la ment, és ara l'ull; el càlcul és silenciós i no té necessitat de cap interlocució, de cap relació entre persones de carn i ossos. Aquí estem realment davant del moment definitiu de la invenció de l'espai, que pressuposa no sols una distància i una mètrica, és a dir, una mesura lineal, sinó també un estàndard: quelcom que valgui en tots els casos i a tot arreu, independentment del context; això és precisament allò que el criteri del doble (de la multiplicació per dos de qualsevol distància precedent) introdueix. D'aquesta manera el món es tradueix en espai, el gran truc que permet a Ulisses i als seus companys salvar-se, escapar-se; el mateix truc que organitza la civilització occidental.

La terrible història d'Ulisses i els seus companys l'havíem apresada des de l'escola, exactament en el moment de començar a fer càlculs sobre la taula pitagòrica; ara bé, ningú ens havia explicat mai que es tractava de la mateixa cosa. Senzillament, crèiem que ens havien ensenyat els nombres i com de l'1 es passa al 2, i del 2 al 3, i així en endavant. Ni en somnis: crèiem que era aritmètica i, en canvi, era l'espai. Perquè, justament com ha mostrat fins aquí la història d'Ulisses i Polifem, la cosa més important era exactament l'interval sempre idèntic, sempre regular, sempre el mateix, que de l'1 ens

portava al 2 i del 2 al 3, etcètera: l'estàndard, que aplicat a la faç de la Terra, s'anomena precisament espai. En poques paraules, però anant fins al fons, aquest darrer, l'espai, consisteix en la reducció del procés que condueix d'un terme a l'altre del recorregut a una sèrie d'objectes, dels objectes a signes i de la distància entre aquests signes (distància que esdevé d'aquesta manera forma de relació principal, sinó exclusiva) a una mesura lineal estàndard. Aquestes condicions es donen totes a la vegada, finalment, en la trobada entre Ulisses i Polifem. Tot el que succeirà després no serà res més que l'aplicació de la figura espacial del món, com veurem. I la primera cosa que vindrà després serà, justament, la primera representació geogràfica que la memòria occidental recorda.

La nostra cultura assigna a Anaximandre, que hauria nascut a Milet l'any 610 aC, el privilegi i l'honor d'haver construït la primera representació geogràfica del món. He utilitzat el condicional perquè per alguns, com per exemple Michel Serres, Anaximandre no hauria existit mai, en el sentit que Anaximandre és un nom massa bell per ser cert, un nom que en grec significa "rei del recinte". En tot cas, és clar que la cultura occidental diposita el seu origen en Anaximandre. La tradició voldria que hagués dormit durant cinquanta anys en una gruta, com un xaman, i que, quan parlava, s'adreçés al públic de manera teatral, per tal d'induir respecte i temor. En canvi, allò que ens queda del seu pensament és, com passa sovint en aquests casos, molt escàs.

A Milet, pàtria de molts pensadors, fins i tot després d'Anaximandre, es continuà pensant que per aguantar-se al cel, per no lliscar d'una banda a l'altra, la Terra necessitava d'un suport sòlid i fix. Aquesta era la cosmogonia, és a dir, el relat sobre els orígens de la Terra, el relat sobre els orígens del cosmos que, per aquest motiu, contenia una explicació de la mateixa Terra. També el pensament del mestre d'Anaximandre, Tales de Milet, formava part de la mateixa tradició cosmogònica: segons ell, la Terra s'aguantava sobre un coixí d'aigua; per això no queia. Anaximandre fou el primer a passar de la cosmogonia a la cosmologia, perquè per primera vegada no contà una història, sinó que descrigué una figura, recorregué

a un model terrible, destinat a tenir un gran futur: el modelo geomètric.

Hi ha una història que explicava Alexander von Humboldt, un geògraf del qual ens ocuparem més endavant, quan parlem del paisatge. És la història del braman que ensenya els secrets de la doctrina a l'aprenent i li revela que la Terra està quieta, que no cau cap avall perquè està recolzada damunt d'una tortuga. I l'aprenent pregunta al cap d'una estona: "I la tortuga, sobre què s'aguanta?" I el braman contesta: "Bona pregunta. És justament la pregunta a la qual em dedico. Bravo. La tortuga s'aguanta, al seu torn, sobre un elefant". I quasi immediatament, l'aprenent torna a demanar: "I l'elefant, sobre què s'aguanta?". Aleshores, el braman somriu i respon: "Bravo, acabes de comprendre la diferència entre la ciència i la fe".

Anaximandre és el primer, segons la tradició occidental, que interromp el cicle d'allò que els filòsofs anomenarien més tard la regressió a l'infinit i que el braman d'Humboldt ensenyava a posar entre parèntesis. La Terra per Anaximandre és immòbil no perquè es recolzi sobre un suport, un element, sinó perquè es troba exactament al centre de l'univers, que és circular i està format per forces que, des del límit extern, s'adrecen totes vers l'intern. Atès que aquestes forces són iguals i contràries entre si, acaben per definir un punt, el centre, que és d'equilibri absolut: precisament en aquest punt, està situada la Terra. Pel saber jònic es tractà d'una veritable revolució. Tant és així que, mort Anaximandre, s'oblidaren gairebé immediatament del seu model d'explicació, però no de la seva gran operació, del seu gran artefacte: la primera representació geogràfica, la primera taula, el primer mapa, aquella que li va valer a Anaximandre la més gran de les desaprovacions, la més gran de les acusacions per part dels seus contemporanis: l'acusació d'impietat. Per entendre bé aquesta acusació hem de fer en aquest punt un petit pas enrere i preguntar-nos: Ulisses redueix a espai la vastitud de la Terra; però, quan i com la Terra s'havia reduït d'una esfera a una simple extensió? Què comportà, per a la naturalesa del coneixement, aquesta reducció?

6

El mantell de la Terra

A l'escola els havíem estudiat com a filòsofs presocràtics. Giorgio Colli els anomenava els savis grecs. Però per a Estrabó, a l'inici de l'era vulgar, els autors dels primers models occidentals del món eren simplement geògrafs. Els babilonis havien inventat el mantell del cel, l'existència i visibilitat del qual depenia de la línia de l'horitzó. Ferècides, en canvi, un d'aquests savis que Aristòtil considerava pròpiament un mag, narrà l'origen del mantell de la Terra.

Ferècides, que nasqué al segle VI aC i visqué a Siro, una petita illa del mar Egeu, explica, en un fragment que miraculosament ens ha arribat, les primeres noces sagrades, les primeres noces del món. En aquell temps els únics éssers vivents eren tres: el Cel, la Terra i l'Oceà, que feia de sacerdot del ritual. La Terra, aleshores, encara no s'anomenava *Gé*, la Gaia dels llatins, que significa aquella que riu, que resplendeix, que brilla i, per tant, que connota la claredat, la visibilitat i també l'horitzontalitat. La Terra aleshores s'anomenava *Ctòn*, un terme que en la llengua italiana sobreviu en l'adjectiu *ctònio*, que significa subterrani, obscur, profund, invisible i que, per tant, implica no l'horitzontalitat, sinó, contràriament, la dimensió vertical, aquella dimensió abismal sobre la qual estem intentant raonar. Així era el ritual de les primeres noces del món, les més sagrades de totes, el model de totes les altres: *Ctòn*, l'esposa, es presenta coberta amb un vel; quan se'l treu, l'espòs, el Cel (que després serà *Zas*, és a dir, Júpiter), li posa damunt les espatlles el mantell que ell mateix ha brodat. L'esposa resta nua només un instant, però pels grecs era precisament aquell instant, l'instant de treure's el vel, l'únic instant en què era possible copsar la veritat. El ritual

consistia justament en la substitució del vel primordial pel mantell que és el do de l'espòs i, en rebre'l, la Terra s'esposa tot canviant de nom; o, més ben dit, tal i com succeeix a les dones encara avui entre nosaltres, afegint al seu nom un altre nom: esdevé així *també* Gaia, *Gé*. Però aquest nou mantell no és simplement un mantell, perquè a sobre d'ell l'espòs hi ha brodat dibuixos, hi ha teixit en colors variats la forma dels rius, dels llacs, de les muntanyes i dels castells, la forma de l'Oceà i del seu palau. En altres paraules: sobre aquest mantell s'hi representa per primera vegada la forma de la Terra; o, dit d'una altra manera, per primera vegada *Ctòn* és transforma en *Gé*, i aquesta apareix com a tal. Encara avui dia les noies porten un vestit fet de vels i brodats quan es casen, reproduint inconscientment la memòria de la cerimònia original, destinada no sols a fer època, sinó a marcar totes les èpoques següents.

La veritat es mostra en un tancar i obrir d'ulls. Però és precisament en un instant, de seguida el do de l'espòs recobreix de nou el cos de la dona: l'abisme pot restar al descobert, es pot mirar només un moment. I en aquest instant nosaltres no podem conèixer res, perquè el Cel i la Terra no es poden distingir en tan poc temps, la seva duplicitat esdevé una unitat indiferenciada i indeterminada. Només amb el mantell de Júpiter tornem a conèixer finalment alguna cosa: cert, però què és el que podem conèixer exactament?

Al final de les noccs sagrades allò que es veu és només la imatge de les muntanyes, dels rius i dels palaus sobre el mantell; és a dir, no veiem la Terra com a *Ctòn*, sinó tan sols com a *Gé*, com una simple faç, més ben dit, com una imatge de la faç: allò que podem veure, i per tant conèixer, no és la cosa sinó la imatge de la cosa, no són les veritables muntanyes i els veritables mars sinó les imatges de les coses a què es refereixen. Les veritables coses, les veritables muntanyes i llacs, es troben sota el mantell, formen part del cos ocult, *ctònic*, subterrani, obscur, abismal de la Terra mateixa. Però nosaltres estem condemnats, si volem intentar comprendre alguna cosa, a acontentar-nos amb allò que veiem; veient la imatge del que existeix creiem veure el que existeix, de manera que, per a nosaltres,

la veritat resta o restarà amagada per sempre i haurem d'acontentar-nos només amb les aparences, amb les il·lusions.

Es pot dir d'altres formes: podem parlar de la *cosa en sí* i del *fenomen*, com ho feia Kant; o bé de *l'ésser* i de *l'ens*, com Heidegger. En tot cas, però, repetim allò que Ferècides, sis segles abans de Crist, ens revelà en un tres i no res: que nosaltres no podem conèixer realment les coses, sinó només de forma figurada; literalment, de forma geogràfica.

Durant el segle VI aC, Anaximandre, alumne de Tales, fou qui es mostrà més conscient de tot això. A ell li devem, també, la realització del model terrestre que encara avui dia és el nostre; és a ell a qui realment devem la invenció de la Terra tal i com encara ara podem pensar-la. Com relata Agatèmeros, Anaximandre fou qui per primera vegada "s'atreví a inscriure –és a dir, a dibuixar– sobre una taula la Terra", l'Ecumene, paraula que pels grecs significava alhora la Terra habitada i coneguda. Realment es tractà d'una operació audaç i sacrílega per l'època, ja que va comportar a Anaximandre el menyspreu i la condemna de tots els seus contemporanis.

Goethe sostenia que a l'inici no hi havia el *logos*, el verb tal com deia l'Evangeli de Joan, sinó l'acció: i l'acció d'Anaximandre va ser la de fabricar la primera taula de la Terra, el primer mapa. Per aquest motiu, l'acció d'Anaximandre cal situar-la a l'inici de tota la cultura occidental, marcant el naixement d'Occident.

No se sap amb precisió de quin material era fet aquest model: si de bronze, de pedra o de terracota, aquest últim el més versemblant. Es tractava en tot cas d'allò que avui dia anomenaríem un *hardware*, ben divers del mantell a què es referia Ferècides. Un teixit no és rígid i els seus plecs prenen cada vegada una forma diferent, sobretot si la superfície de la Terra, com en el cas de les Noces Sagrades, és una tela damunt d'un cos, del qual, això no obstant, el mantell en mostra la forma autèntica, que es pot endevinar al seu davall. En aquest cas, ningú no pot pensar que la Terra sigui plana o immòbil, com, en canvi, d'entrada induïa a pensar l'escultura d'Anaximandre, que hem d'imaginar-nos com una mena de plat circular. El mantell de Ferècides era alguna cosa que cobria

la Terra, i de perfil corresponia evidentment a l'horitzó, a allò que encara avui és el nostre horitzó. La taula d'Anaximandre era, en canvi, una cosa completament diferent, pertany a una generació del tot diferent de models: no es troba, com el mantell, sobre la Terra, sinó que la sosté i en permet la reducció a forma geomètrica; de fet, precisament per trobar-se a sota, és la fundació que assegura a la Terra la seva estabilitat i la seva planúria.

La mateixa cultura jònica, de què Anaximandre era una expressió, preferí oblidar de seguida qui l'havia desbaratat des del seu interior, no sols reduint la cosmogonia a una cosmologia, sinó també, abans i tot, reduint la Terra a un mapa. En tot cas, Anaximandre aplica a la Terra, que n'és el centre, el mateix model circular que val per a l'univers: la Terra és un cercle i al centre hi ha Grècia, el país d'Anaximandre. Però, com ensenyava Elias Canetti, no existeix cap model que no provingui d'un protomodel i, normalment, aquest model capaç d'originar un altre model té sempre una intenció maligna. Quin era el protomodel al qual es referia Anaximandre? En resum, d'on venia el model geomètric a partir del qual Anaximandre explica la forma tant de l'univers com de la Terra? Provenia de la pràctica de l'assemblea, tantes vegades descrita en els poemes homèrics, que consisteix en un cercle d'homes que es creuen iguals, siguin guerrers o ciutadans, que ocupen alternativament el centre mentre parlen i, per tant, exerceixen el poder sobre els altres; i que, un cop han acabat el discurs, tornen al seu lloc, i deixen el lloc a l'orador successiu. És la pràctica de l'assemblea entre iguals, de la qual es deriva quelcom que encara avui ens ocupa i ens implica, regulant la nostra vida política i social: allò que anomenem democràcia.

Falta encara explicar el perquè de l'hostilitat dels seus contemporanis envers Anaximandre. L'explicació més difosa d'aquesta hostilitat rau avui en dia en l'observació següent: amb la realització de la seva escultura hauria fet alguna cosa que els homes no tenien la potestat de fer, la de representar el món des de dalt, tal i com només els déus podien veure'l, tal com sols la divinitat podia observar-lo.

Però encara que això sigui cert, abans hi hauria una altra raó més greu: el fet d'haver reduït allò que aleshores s'anomenava la "physis", la naturalesa, a un esquema. En altres paraules, ell coagulà, endurí, solidificà, cristal·litzà, petrificà el món vivent, el procés o la complexitat de processos que componen el món, en una representació rígida, en una tomba. Creiem que és aquesta, fins i tot abans que la visió des de dalt, la visió zenital, la culpa original d'Anaximandre. Una culpa de la qual només s'alliberà a través del silenci sobre la seva figura. Fins que, més d'un segle després, un altre grec, encara que nascut a Àsia Menor, Heròdot, ironitzà obertament sobre els mapes jònics, derivats tots del primer model que Anaximandre havia construït. Els mapes jònics, deia tot rient Heròdot a la seva *Història*, són tots arrodonits i geomètrics, com si tots haguessin sortit de les mans del mateix terrissaire. Heròdot reia, però no deia la veritat sobre el motiu d'aquesta rialla, de la mateixa manera que els cronistes no diuen la veritat quan sostenen que els contemporanis acusaren Anaximandre d'arrogància, d'haver traspassat el límit per haver gosat representar la Terra des de dalt. Però no ens deixem distreure. Encara cal comprendre més a fons, amb una altra història, la gravetat del pecat amb què ens hem trobat, i al qual devem tant el naixement d'Occident com la invenció de la Terra tal i com la coneixem. Una història que ens portarà a un altre plat circular terrible.

7

Salomé

Tant per la cosmogonia grega com per la cosmologia d'Anaximandre, el coneixement és alguna cosa que enganya, és una il·lusió. És per això que, segons Ferècides, no podem conèixer la Terra sinó només la imatge de les coses de què es compon; també per això Anaximandre distingeix entre les coses que mai podrem conèixer i les coses que són, que sí que podem conèixer però que només són l'aparença de les primeres. D'aquesta manera la Terra sembla plana, tal i com mostrava la taula circular de terracota d'Anaximandre, per bé que ell era perfectament conscient que es tractava d'una simple aparença i que les coses, les veritables, inclosa la Terra, és a dir, el conjunt de totes les coses, eren d'una altra manera i restaven intangibles, inassolibles.

L'extensió, la superfície plana ideal i de la qual hem parlat a l'inici a propòsit del *Gènesi*, aquella extensió a partir de la qual tot comença, amb Anaximandre es transforma en un *hardware*, una cosa sòlida, un model concret, material, que no se sobreposa a la Terra, adaptat a ella com un mantell, sinó que, al contrari, és la Terra que s'hi ha d'adaptar, perquè és el model que la sosté. La terrible història de Salomé explica quin és el preu que, a canvi, hem hagut de pagar.

De la mateixa manera que pensem que recordem i sabem què significa la història d'Ulisses i Polifem, també creiem conèixer realment la història de Salomé. La imatge de la bella noia que balla davant del rei i tota la seva cort i que desperta el seu desig és una imatge que portem gravada, però la dansa dels set vels és una invenció molt recent i és absolutament enganyosa, ja que no és capaç de fer-

nos entendre res del que succeeix realment. També en aquest cas, centrar-ho en el sexe significa posar-nos traves, com passa sovint, a la possibilitat de comprendre que entre Salomé i el rei hi ha en joc alguna cosa molt més important: el mecanisme del funcionament del món i el seu control, és a dir, el poder. Realment pensem que recordem la història? Tornem, doncs, a narrar-la: ens adonarem que hi ha la possibilitat de comprendre-la d'una altra manera. La dansa de Salomé és una dansa que encara no s'ha acabat, si més no en l'imaginari occidental, però en sabem ben poca cosa. Qui és realment Salomé? Qui és la filla de Herodies que no té, efectivament, cap nom en la història? Nosaltres anomenem Salomé aquesta noia només perquè un historiador, Flavio Giuseppe, el mateix que narrà la lluita entre els romans i els jueus, ens diu que Herodies tenia una filla que precisament es deia Salomé. Sí, la història de Salomé s'explica en els Evangelis de Marc i de Mateu, però cap d'ells dos dóna cap nom a aquesta ballarina. Nosaltres l'anomenarem Salomé, tot i que d'aquesta manera ja estem inventant quelcom.

Quan té lloc la famosa dansa de Salomé davant Herodes i la seva cort, els dos protagonistes principals de la història, els més volutius, els més decidits, els veritablement inflexibles, Herodies per una banda i Joan Baptista per l'altra, són ambdós fora de l'escena, són invisibles, no apareixen per enlloc. Herodies és fora de la sala, però a l'aguait, a l'espera que allò que ha planificat s'acompleixi. Joan Baptista és, en canvi, a la presó, on Herodes l'ha reclòs per protegir-lo millor, probablement, de les intencions d'Herodies. Com relata l'Evangelí de Marc, Herodes tem Joan i el vigila: sempre l'escolta de bon grat quan parla, si bé cada vegada que ho fa, resta perplex.

Ara bé, per què el rei hauria de témer algú que arriba del desert, com ho va fer Joan el Baptista, i que ni tan sols té res per tapar-se? En resum, quin és el poder de Joan, la raó de la submissió que suscita justament en aquell que governa damunt de tot? Ho explica el mateix nom de Joan: el "Baptista", és a dir, aquell que dóna nom a les coses. El poder de Joan és el del llenguatge, el poder del *logos* entès com a paraula o verb, el poder de qui, assignant noms a allò que existeix, estableix el contorn, l'àmbit, la condició a través de la

qual el mateix poder del rei pot exercir-se. El poder terrenal del rei s'exerceix sobre allò que és. Però qui és qui determina què existeix realment sinó qui dóna els noms? És Joan, el poder del qual –un poder que precedeix evidentment el poder d'Herodes– resideix en la facultat d'anomenar.

En tot cas, estem advertits des d'ara: Salomé, la noia entre ingènua i maliciosa que ens imaginem, no és la protagonista d'una història tèrbola de passions antinaturals, com, a finals del segle XIX, Oscar Wilde ens va fer creure. Al contrari, la història de Salomé és la d'una passió força més natural en tots els homes i les dones: el poder, que certament pot passar també a través del sexe, però només per servir-se'n com a instrument.

Després d'haver entès que ja no podia mantenir per més temps la fascinació que el vell rei havia tingut per ella, que ja no reeixia més a l'hora de seduir-lo, Herodíes, la mare, posà davant Herodes la seva filla, per tal d'aconseguir el poder que desitjava. El rei ofereix a la noia la meitat del seu regne amb la condició que ella continuï ballant per a ell. Ballar significa moure's de forma frenètica sense perdre mai l'equilibri, tot i arriscar-se en cada moviment a caure. I només cal pensar que la durada, és a dir, l'estabilitat, és el primer problema de qualsevol poderós, i que no n'existeix cap que no s'hagi d'encarar amb el fet que el món canvia contínuament i vertiginosa, per comprendre fàcilment la naturalesa real de l'intercanvi proposat per Herodes: la meitat d'allò que té, a canvi del secret per conservar el propi poder per sempre. Res a veure, doncs, amb el vell i la verge. Davant la proposta, la noia surt de la sala i corre vers la mare, cercant instruccions sobre què fer. I quan torna Salomé pronuncia la frase més terrible que hagi estat mai pronunciada per ningú: "Vull immediatament el cap del Baptista sobre una safata".

Ningú ha sabut o explicat mai què és van dir realment Salomé i Herodíes, mare i filla, en el moment de la veritat, quan es trobaren a fora de la sala i la primera aconsellà a la segona. És el mateix moment que ja havíem trobat en el curs de les noccs sagrades entre Júpiter i la Terra, aquell en què l'espòs entreveu el cos nu de Ctòn, de l'espòsa, i que, en aquest cas, correspon al moment en què He-

rodies exposa a la seva filla, mirant-la als ulls, el seu propi desig. Només podem suposar el que es digueren realment. La suposició més plausible és la que avançà, fa alguns anys, René Girard.

Per a Girard, Herodies li diu a Salomé simplement que demani al rei el cap del Baptista. Dient això, continua Girard, la mare s'expressa en el llenguatge natural que tots nosaltres adoptem de forma habitual. Ara bé, aquest llenguatge no pot funcionar sense metàfores, és a dir, sense aquell mecanisme per mitjà del qual una paraula significa al mateix temps més d'una cosa –i per tant, en aquest context específic, demanar el cap d'algú significa voler veure'l mort–. La mare vol la mort del Baptista. Però la filla, continua René Girard, és una nena i no entén la lògica del llenguatge natural, de manera que es pren de forma absolutament literal allò que la mare diu. Literalment, el cap és un cap, res més; és per això que davant del rei, diu Girard, la noia fa la mortal i curiosa demanda. Però, en la interpretació de Girard hi falta alguna cosa; hi manca el perquè de la cosa més important i que irromp de forma inaudita, violenta i mortal en aquesta història: hi manca l'explicació del perquè de la safata sobre la qual el cap s'ha de lliurar, segons la noia. Així com tota la història de la trobada entre Ulisses i Políem es regeix per l'aparició de la branca d'olivera, de manera semblant la trobada entre Herodies i el Baptista es regeix per l'aparició del plat que Salomé demana.

Per representar un cap decapitat no cal, de fet, que hi hagi un plat. En la iconografia occidental hi ha, com a mínim, una altra escena que representa el resultat d'una decapitació: la de la història de Judit i Holofernes. Tots els quadres mostren la primera agafant pels cabells el cap del segon. En canvi, no hi ha cap quadre que no mostri el cap del Baptista damunt d'un plat. No hi ha, per tant, cap il·lustració on el cap del Baptista sigui agafat amb les mans tal i com Judit agafa pels cabells el cap d'Holofernes, i viceversa.

En el fons, la història de Salomé no és res més que l'aparició d'aquest plat, l'explicació de la necessària existència d'aquest suport que, d'aquesta manera, entra en la cultura occidental de forma decisiva, però que ja s'insinuava d'amagat *sota el plat* d'Anaximandre.

També en aquest cas, encara que l'aparició sigui, de fet, clara i sobtada, discursivament és el producte d'una autèntica insinuació. El fet realment tràgic de tota la situació és, en resum, exactament el següent: conscientment, ningú no demana el cap del Baptista sobre un plat. Certament ho fa Salomé, però només perquè no comprèn la demanda de la seva mare, no distingeix entre el significat metafòric i el significat literal del llenguatge; i és justament en la diferència entre els dos significats que, sense ésser volgut per ningú, el plat apareix en la història de Salomé i n'esdevé el protagonista absolut, fins al punt d'ocupar el centre de qualsevol il·lustració de la història. És justament d'aquesta intrusió, i únicament d'aquesta, que la història de Salomé serveix per donar-ne compte.

Ara bé, com tots sabem perfectament, encara que potser ho hàgim oblidat perquè ho fem moltes vegades al dia, no es pot posar sobre un plat una cosa que sigui viva; i si la cosa que hem de posar sobre el plat és gran, com un cos humà, per exemple, cal fer-ne trosos. En aquest cas es tracta del cap, l'escissió del qual comporta, ves per on, l'esquinçament de la font de poder del Baptista, el tall de la gola, l'òrgan del llenguatge. D'aquesta manera, tot el que resta sobre el plat és simplement una boca inerta. En resum, no es pot posar res sobre un plat sense reduir-ho a signe, és a dir, sense reduir-ho a una cosa que és en lloc d'una altra cosa, com afirma la definició escolàstica, medieval, de símbol. És a dir, sense la taula plana no hi haurien signes. Aquest és, entre d'altres, el significat de la història terrible de Salomé, el de la substitució del *logos* del llenguatge pel de la taula. Una història que il·lustra el preu i la tècnica de la invenció de la Terra. El terme amb el qual, en els *Evangelis*, es defineix el plat sobre el qual es recolza finalment el cap del Baptista és exactament el mateix que servia per designar la taula circular d'Anaximandre: *pinax*. Per tant, la història de Salomé i la d'Anaximandre relaten el mateix esdeveniment, amb la diferència que Salomé sacrifica el cap de Joan, i Anaximandre, com havien entès perfectament els seus contemporanis, sacrifica el cos vivent de la Terra.

La història de Salomé, Herodes, Herodies i el Baptista ensenya, per acabar, com el cap d'aquest darrer hauria esdevingut, literal-

ment, una vianda, quelcom per mitjà del qual ens alimentem per viure: això és tan cert com que avui en dia encara anomenem Baptista, per antonomàsia, la figura del majordom que serveix els plats a taula.

8

“La Terra és un cap”

Que la Terra sigui un cap (i ara sabem de qui) ho afirmava el més gran dels geògrafs de l'antiguitat, Ptolomeu. Era un egipci que escrivia en grec però que era súbdit romà al segle II dC, durant el període de màxim esplendor de l'imperi. Vivia a Alexandria, la ciutat més extraordinària que mai hagi existit, fins i tot si mirem més enllà del Mediterrani: lloc de trobada de totes les fes, les creences, les doctrines, les teories; un lloc, en definitiva, on tots els models del món convergien i es barrejaven. També avui dia no hi ha cap ciutat que pugui competir amb l'Alexandria d'abans.

Ptolomeu era el darrer dels savis grecs, per això conservava una tradició i un saber que es reunien en la seva figura de forma definitiva i absolutament exemplar. Fou justament ell qui revelà a la cultura occidental, entre d'altres, un dels seus màxims secrets, potser el més important: l'art de transformar el globus en un mapa, en una carta geogràfica.

Tot i que avui anomenem per tradició *Geografia* l'obra en què aquest art s'exposa i que, durant el segle XVI, es coneixia amb el nom de *Cosmografia*, la traducció literal del títol grec vindria a ser “Guia per dibuixar la carta geogràfica de la Terra”. Per ser més precisos: pel que en sabem, Ptolomeu fou el primer a produir mapes prou sofisticats com per donar la impressió visual de la curvatura terrestre, preservant fins a cert punt la distància relativa entre les diferents localitats. Un art que és, al mateix temps, una tècnica, ja que l'operació de Ptolomeu és matemàtica i els seus càlculs són astronòmics. Per aquest motiu Ptolomeu fou qui ensenyà –o inventà– allò que nosaltres anomenem projeccions, és a dir, els procedi-

ments mitjançant els quals transformem la tridimensional esfera terrestre en un dibuix pla dotat només de dues dimensions.

Ptolomeu anomena, però, aquests procediments “formes de coneixement”. Projectió és, en canvi, un terme modern, inventat al segle XV pels traductors del text de Ptolomeu, un text desaparegut de la cultura occidental amb la caiguda de l'Imperi romà i redescobert a través de Bizanci només a l'inici del segle que donà pas a la modernitat. Projectió és una paraula que prové de l'alquímia, de l'art de transformar les coses, de transformar les substàncies. En el procediment de l'alquímia (desplaçada durant els segles XVII i XVIII per la química moderna), la pols de projectió formava part de la darrera i decisiva fase final: escampada sobre els metalls vulgars, els transformava en or, la substància més preciosa. És a dir, la projectió era l'agent d'una gran transformació, la més gran que mai s'hagués pogut concebre, que pels moderns era justament la de la mutació del globus en un mapa. D'aquesta manera, llegiren i traduïren Ptolomeu a la recerca del secret capaç de transformar el globus en un mapa. Això sembla senzill però, de fet, no ho és; des del punt de vista matemàtic, és impossible.

Avui dia pensem que ja no som ptolemaics només perquè no creiem que la Terra sigui el centre de l'univers, com afirmava Ptolomeu en el seu *Almagesto* –una expressió dels àrabs que significa “el més gran”, en referència al fet que aquesta obra era el treball d'astronomia més gran de l'antiguitat que els havia arribat–. Però ens equivoquem, perquè cada vegada que obrim un atlas, sense saber-ho (és a dir, sense recordar-ho) som, en canvi, absolutament ptolemaics: no a propòsit de la nostra imatge del cosmos, sinó de la imatge de la Terra. Per aquesta darrera no hi ha hagut encara mai cap Copèrnic o cap Kepler, és a dir, cap figura anàloga a la dels científics que, conjuntament amb Galileo Galilei, durant els primers segles de l'època moderna, tot reinventant el model del cel, desmantellaren el sistema geocèntric. De fet, fou Ptolomeu qui establí el sistema de coordenades (latitud i longitud), és a dir, el sistema de distàncies calculades amb relació a l'equador i a un meridià convencional, i que encara avui dia utilitzem per identificar

qualsevol punt de la superfície terrestre. Sobretot, fou Ptolomeu qui reduí a un conjunt de punts geomètrics la faç de la Terra, sobre la base de la regla de l'equivalència general entre les diferents localitats. En resum, Ptolomeu fou l'inventor d'allò que s'anomena la retícula geogràfica, el sistema mitjançant el qual hem domesticat fins ara el globus i l'hem traduït a espai, un sistema que encara avui conserva la forma i les regles originals. Justament per això Ptolomeu és el primer i principal dels geògrafs moderns, encara que el món que ell coneixia i que cartografia es limités a la terra situada a l'entorn del Mediterrani.

De fet, es continuà editant l'obra de Ptolomeu fins al 1570, és a dir, fins a l'aparició del primer atlas modern, el *Theatrum orbis terrarum* del flamenc Abraham Ortelius. Això és sorprenent en molts sentits, sobretot si pensem que la geografia de Ptolomeu es limitava a descriure l'imperi romà, allò que nosaltres anomenem el món antic, abans que s'afirmés qualsevol idea del Nou Món a Occident: només cal adonar-se que l'extensió de l'Àfrica coneguda, que arribava al Sàhara, era quasi bé equivalent, sobre el mapa d'aleshores, a la resta d'Europa i d'Àsia. Però la raó de l'aparent paradoxa és ben clara: el vell Ptolomeu és el geògraf de la modernitat justament perquè és el primer a descriure la Terra en termes espacials, és a dir, segons el sistema que en l'època moderna començà a regular de forma sistemàtica el món sencer. És per això que Ptolomeu és també el geògraf de Colom: no perquè la seva obra contingué indicacions sobre el mar Oceà que separa el Mediterrani de les terres americanes, sinó perquè proporcionava, amb l'esquema espacial, el principi (la lògica) que permetia pensar-les en termes de continuïtat i homogeneïtat en relació amb les terres ja conegudes, no sols anant d'esquerra a dreta (per tant, via terra), sinó també al contrari, de dreta a esquerra, via mar. Ho acabem tot just de recordar: la regla de l'espai és que qualsevol part és perfectament equivalent a qualsevol altra, independentment de la seva naturalesa.

Encara més: és precisament l'afirmació de Ptolomeu, que diu que el món és un cap, el que fa comprensible, si es pren literalment, l'aventura de Colom. Que la Terra fos un globus era, cap a finals

del segle XV, una consideració banal a les ribes del Mediterrani i de l'Europa atlàntica. Però abans de Colom, i durant la seva època, els navegants (Martin Behaim, Vasco da Gama, per citar-ne només un parell) es limitaven a construir materialment o idealment un model esfèric de la Terra i comprovaven després si funcionava.

Colom fa exactament el contrari i per això descobreix un nou món: agafa (o construeix ell mateix) un globus i intenta demostrar que la Terra funciona segons el model, no que el model s'adequa a la Terra. Per això, mentre tots els altres navegants continuaven buscant les Índies a través de la punta d'Àfrica, no per ponent sinó descendint cap el sud i prosseguint vers llevant, Colom procedeix en sentit oposat, i inventa així l'Occident. Altra vegada torna a aparèixer la lògica de Salomé: un cap és un cap. I es pot dir, amb les paraules d'un geògraf que a l'escola ens han fet estudiar com a filòsof, que escriu més de tres segles després de Colom, a propòsit de la "segura via de la ciència", que quan aquesta via fou trobada, resultà molt més important que la descoberta del "famós Cap de Bona Esperança", és a dir i en resum, molt més important que la ruta que Martin Benhaim buscava i que Vasco da Gama descobrí.

La segura via de la ciència consisteix no pas a seguir les traces del que es veu en una figura sinó, al contrari, a fer aflorar allò que nosaltres mateixos hi hem posat. Amb les cèlebres paraules del nostre autor: Galilei, Torricelli i tots els altres moderns "investigadors de la naturalesa foren colpits per una llum", compregueren que "la raó només entreveu el que ella mateixa produeix segons el seu projecte, i entengueren que ha d'avançar amb els principis dels seus judicis basats en lleis estables i ha de forçar la naturalesa a respondre a les seves preguntes, sense deixar-se guiar només per ella".

L'autor de qui parlem és, naturalment, Kant i la cita correspon al prefaci de la segona edició de la *Crítica a la raó pura*. Es tracta d'un passatge que, si bé ha estat comentat mil vegades, reserva encara alguna sorpresa, si hi pensem encara que sigui literalment: una via és una via, i un projecte és un projecte. I aquesta via primer és planificada i després practicada. En altres paraules: aquí Kant no sols diu que allò que anomenem coneixement és, en la seva constitució,

el resultat del procés efectiu i material del coneixement de la Terra, sinó que aquest últim depèn d'un esbós preliminar, d'un model original compost per una estructura material i per una expressió gràfica que contenen ja la lògica del procés en qüestió.

Per tant, hi ha una absoluta continuïtat entre Anaximandre i Kant. El primer redueix la Terra al seu cadàver gràfic, el segon reconeix (implícitament) la prioritat d'aquest cadàver en relació amb el cos viu de la Terra, i fa dependre les regles per conèixer-la de la constitució lògica d'aquell. Amb tots els respectes per a un cèlebre filòsof parisenc contemporani, pel qual la diferència entre la modernitat i la postmodernitat rauria en el fet que durant la primera el mapa era la còpia del territori i, en canvi, amb la postmodernitat, la relació s'hauria invertit, és a dir, per primera vegada en la història el simulacre (la taula, la representació geogràfica) precediria al territori. Si fos així, Kant ja hauria estat postmodern, per no esmentar Anaximandre. Però si el cèlebre filòsof parisenc tingués raó, el més postmodern de tots seria Cristòfor Colom: d'aquesta manera, entre l'inici de la modernitat i el de la postmodernitat no hi hauria cap diferència, la primera seria la segona i viceversa. Amb Colom, de fet, la representació geogràfica (la taula, el mapa) ocupa el lloc del món, comprèn i absorbeix tot allò que existeix: el mapa, és a dir, l'espai, el primer dels instruments de la modernitat, que s'imposa precisament amb Colom.

9

De qui és l'ou?

En el que queda del diari de bord del primer viatge de Colom, s'explica la història d'una al·lucinació col·lectiva esdevinguda al capvespre del 25 de setembre: quan el sol comença a pondre's, Martín Pinzón, capità de la "Pinta", surt a popa de la seva nau i crida que ha vist terra. Aleshores tots, fins i tot Colom, s'enfilaren al pal mestre i als obencs de les tres caravel·les per confirmar l'observació. Només l'endemà descobriren que allò que al capvespre anterior semblava terra era, en canvi, el cel. Què havia succeït? El que succeí és que tots havien substituït la faç de la Terra per la imatge cartogràfica, el mapa: la carta de l'Oceà realitzada pel més gran i misteriós dels cosmògrafs moderns, el florentí Paolo dal Pozzo Toscanelli, de la qual, molt probablement, Colom en portava una còpia.

Si realment Colom coneixia la carta en qüestió, ara perduda, però de l'existència de la qual no hi ha cap dubte, és encara motiu d'una acalorada disputa historiogràfica. Els historiadors espanyols estan convençuts de l'existència d'una relació epistolar entre Colom i Toscanelli, propiciada pel canonge Martínez, corresponsal portuguès del cosmògraf. Segons uns altres, es tracta d'un fals muntatge dels portuguesos, amb l'objectiu d'apropiar-se de part del mèrit de la descoberta i, conseqüentment, d'una part de la pròpia descoberta, és a dir, d'una part de les terres del Nou Món. També hi ha qui pensa, fins i tot, que es tracta d'una invenció de Bartolomé de Las Casas, el darrer a tenir a les mans, pel què sabem, el diari original de Colom: una invenció que, si la hipòtesi fos certa, podria fer-se extensiva també al text del diari amb data del 25 de setembre on, sense anomenar mai Toscanelli, es diu que durant tot aquell dia

Pinzón i l'Almirall s'havien estat preguntant com era que encara no havien arribat a unes illes que, segons una carta de què disposaven, ja haurien d'haver trobat. De manera que el crit de l'albirador agafa Colom abocat sobre la taula tot traçant la derrota precisament sobre la imatge de les illes esmentades, juntament amb el pilot i tots els mariners. De manera que, en alçar els ulls, tots creuen veure terra només perquè estan convençuts de la seva existència en aquell punt, i estan convençuts de l'existència de la terra en aquell punt només perquè l'han vista sobre la carta, només perquè el mapa ho diu així.

Colom i la seva empresa americana constitueixen un dels pocs assumptes dels quals, com més temps passa, menys precises són les coses que en sabem. Agafem, per exemple, el popular i famós episodi de l'ou de Colom tal i com ens l'havien ensenyat a l'escola. En realitat, Colom mai no aixafà un ou sobre la taula per mostrar la forma de la Terra. Que aquesta era rodona ho sabien, en aquell temps, com a mínim els qui eren capaços de llegir Sèneca, Ciceró, San Agustí o Tomàs d'Aquino, només per dir algun nom que no incomodi els geògrafs. També en aquest cas, és certament just el contrari d'allò que havíem après de petits: el mèrit de Colom (és important repetir-ho) no és el d'haver mostrat que la Terra era rodona, sinó d'haver-la reduït a un mapa enorme, per tant, a un espai gegantí o, més ben dit, a una sèrie d'espais innumerable, un terme que tant per a Colom com per a Ptolomeu, equivalia a l'interval entre un nus i un altre en el si de la retícula de meridians i paral·lels. Per dotar l'episodi fictici de l'ou de Colom d'un significat correcte, hauríem de capgirar-lo completament, i fixar la nostra atenció no pas sobre l'ou sinó, més aviat, sobre la taula que el sosté: perquè l'empresa de Colom es decideix justament en la transformació de l'ou terrestre en una extensió plana, contínua i homogènia, tal i com són les taules (és a dir, els mapes).

En realitat, com relata Giorgio Vasari en les *Vides* dels més excel·lents artistes florentins, fou Filippo Brunelleschi qui esclafà un ou sobre una taula per fer entendre al govern florentí com es podia aguantar sobre ella mateixa, sense necessitat de cap armadura, la

cúpula de la Catedral de Santa Maria del Fiore; una cúpula que, en paraules d'Alberti, un cop realitzada, havia de fer ombra a tots els pobles de la Toscana. Per tant, la pregunta és la següent: per què Colom esdevé Brunelleschi i Brunelleschi, Colom? Què o qui els uneix fins al punt d'esdevenir intercanviables?

Evasiva i inescrutable, sobretot silenciosa, darrera dels dos principals artífexs de la modernitat es perfila una única figura, la de Toscanelli. De la real o presumpta relació amb el navegant genovès, ja n'hem parlat. I és una altra vegada Vasari qui ens informa que Brunelleschi hauria après de Toscanelli les arts matemàtiques. Escriu Vasari: "Ell aprengué la geometria d'ell", on no s'entén de forma immediata qui dels dos és el docent i qui l'aprenent. Sembla com si davant de la geometria els subjectes perdessin protagonisme en el moment d'acomplir la seva tasca, la de transmetre-la l'un a l'altre.

L'obra de Toscanelli (nascut al 1397 i mort al 1483) travessa tot el segle XV florentí i destaca a contrallum darrera de totes les grans empreses i les grans obres de l'època, sense deixar pràcticament cap testimoni escrit que hagi arribat fins als nostres dies. Però no ens arrisquem molt si afirmem que la carta de l'Oceà desapareguda, de la qual avui en dia només n'existeixen reconstruccions, devia ésser la síntesi de tot el seu saber: que era el saber d'un astròleg, d'un matemàtic, d'un metge, d'un cosmògraf, d'un filòsof neoplatònic, d'un apotecari, és a dir, d'un comerciant d'espècies. En definitiva, d'un humanista, un home teòric i pràctic alhora; un estudiós dels clàssics però també interessat a interrogar tots els viatgers que arribaven a Florència procedents de terres llunyanes, disposat a reunir immediatament la informació empírica que aportaven amb l'abstracció matemàtica.

Comprendrem millor tot això si pensem que entre el segle XV i el XVI la península italiana era el país on es concentrava el més gran nombre d'informacions i de models referents al funcionament del món. És a dir, era el país on es produïa i exercitava el màxim de la *intelligence* planetària, com diríem avui dia. Els arxius i biblioteques de Roma, de Venècia, de Gènova, de Florència, custodiaven un patrimoni de saber, de documents, de coneixement dels afers

del món que no tenia rival, de la mateixa manera que no tenien rivals els capitals custodiats pels mercaders d'aquelles ciutats. Venècia serà la darrera ciutat a mantenir aquesta primacia: podem dir que la va perdre amb el viatge que l'any 1681 el venecià Vincenzo Coronelli, un dels darrers cartògrafs italians, fa a la cort del Rei de França per construir els grans globus que no podia construir a Itàlia per manca de recursos.

Amb la marxa cap a Versalles de Coronelli, el darrer representant de la gran tradició cartogràfica i cosmogràfica de la península italiana, el saber fer relatiu a la modelització del món creuà els Alps i es traslladà definitivament a les capitals i als grans centres de l'Europa continental compromesos primerencament en la construcció estatal o en l'expansió colonial, o bé en el control de les darreres organitzacions imperials: París, Amsterdam, Viena.

Però en els temps de Toscanelli la primacia encara era italiana. Per aquesta raó escriu en la carta que acompanyava el mapa enviat al Rei de Portugal l'any 1474: "Remeto a Sa Majestat un mapa fet amb les meves mans, en el qual s'hi troben dibuixades les vostres costes i les illes des d'on s'hauria de començar el viatge, sempre vers occident, i els llocs on s'hauria d'arribar i quant s'hauria de declinar del Pol i de la línia equatorial, i quant espai, és a dir, quantes milles, convindria recórrer per arribar als llocs fèrtils de tot tipus d'espècies i de gemmes. I no us meravelleu si anomeno ports occidentals aquells on es troben les espècies, tot i que comunament els anomenem orientals, perquè els qui navegaran contínuament cap a ponent, amb la navegació als antípodes, arribaran a les regions esmentades".

A la vigília de la primera guerra mundial, un poeta injustament oblidat va escriure: "Nosaltres, els europeus, coneixem massa món. Colom no s'adonà del mal que feia. La història anant cap a occident es retrobarà al mateix lloc d'on havia partit. Per tant, la terra és rodona per ironia?". I potser, aleshores, hom pot pensar i concloure que la ironia és justament el secret de Toscanelli i de la seva imatge, que se'ns apareix sempre i només de perfil, com l'ombra d'ell mateix.

10

Per què el Renaixement s'anomena així?

El *made in Italy*, l'especial i elegant forma dels objectes produïts per nosaltres, és tot el que resta avui en dia de l'antiga primacia italiana relativa al saber i al saber fer, als models que concerneixen les coses del món, la seva producció i el seu funcionament, el més potent i afortunat dels quals fou, durant tota la època moderna, la perspectiva lineal (anomenada, justament, florentina): dit de manera col·loquial, el mecanisme vàlid al mateix temps per a la percepció, la representació i la construcció del món, que vincula entre si a Toscanelli, Brunelleschi i Colom, i sobre la base del qual nosaltres creiem que les dimensions dels objectes depenen de la distància a l'observador. Naturalment, no és així. Si nosaltres creiem que les coses són més allunyades com més petites són i més a prop com més grans són, només és perquè som moderns; només perquè hi va haver un moment i una ciutat (el segle XV i Florència) que inventà un model terrible, punyent, exhaustiu, i que durant la modernitat acabarà embolcallant tot el globus: la perspectiva lineal, és a dir, el punt de vista espacial, quelcom que ni el mateix Ulisses, amb les preses de la fugida, havia tingut temps per definir.

També els antics tenien la seva perspectiva, però sabien molt bé que la dimensió dels objectes no depèn només de la llunyania o de la proximitat, de la seva distància, sinó també de l'angle de visió, perquè els antics sabien perfectament que la retina del nostre ull és corba. Realment és extraordinari com, al final de tot, la història del coneixement del món és la història de dos globus, dues boles, dues esferes (la de la terra i la del nostre ull), i de les dificultats que han tingut per reconèixer-se, per posar-se en contacte, per dir-ho

d'alguna manera, i mirar-se tal i com són realment. Podem pensar en tot això la propera vegada que observem sortir o pondre's la Lluna o el Sol: sobre la línia de l'horitzó, el Sol i la Lluna apareixen molt més grans que quan són exactament en el punt més alt del cel. Per què? No perquè hagi canviat la distància, que continua essent la mateixa. I tampoc pels efectes de la refracció, tot i que intervé dilatant les dimensions dels cossos celestes quan surten o es ponen. El canvi decisiu té a veure amb l'angle de visió, amb la perspectiva que els propis cossos presenten en relació amb qui mira; aquesta perspectiva és justament la que varia durant el dia pel Sol i durant la nit per la Lluna, i la que provoca la mutació de les seves dimensions aparents.

És a Florència, durant el segle XV, on canvia la manera de veure el món respecte a la dels antics, i esdevé la que per a nosaltres és normal, molt diferent a la que regula la fisiologia de l'ull. Només a Florència i durant el segle XV es començà a veure les coses com les coses *no* són, en funció de la distància mètrica dels objectes respecte al subjecte: és a dir, es començà a observar el món des del punt de vista espacial. I hi ha una figura, un símbol formidable que representa perfectament aquesta revolució sense la qual la modernitat no existiria. És l'emblema que Leon Battista Alberti, el més important dels teòrics de la perspectiva, escollí per a ell mateix: un ull amb ales, completament separat i desvinculat de la resta del cos i que vola pel seu compte. Igual que tots els emblemes del Renaixement, també en el d'Alberti hi ha un lema sota el símbol; en aquest cas hi diu: "Quid tum". És una pregunta que pot traduir-se per: "I ara què?" És a dir: què esdevé el món si un dels cinc sentits, l'ull, s'independitza i ja no està forçat a posar-se d'acord amb els altres quatre? La resposta encara hem de donar-la i, com més temps passa, més difícil és de respondre-hi, perquè el divorci entre el cos i l'ull esdevé avui dia cada vegada més irreparable.

Els historiadors de l'art, però, no en tenen cap dubte: la perspectiva lineal moderna, la perspectiva florentina, no és res més que la còpia de la projecció de Ptolomeu. L'única diferència és que la projecció de Ptolomeu treballava, per dir-ho d'alguna manera, en

vertical i, en canvi, la perspectiva moderna ho fa en horitzontal.

Són les dates, sobretot, les que proven el fet que la perspectiva prové de la tècnica ptolemaica de la transformació del globus en un mapa, és a dir, en espai. A finals del primer decenni del segle XV, Iacopo Angelo, florentí, tradueix del grec la *Geografia* de Ptolemeu; la retorna a Occident, d'on havia desaparegut amb la caiguda de l'Imperi Romà. I uns anys després, a finals del decenni següent, Filippo Brunelleschi projecta la primera obra arquitectònica construïda seguint els principis de la perspectiva moderna: el pòrtic de l'Hospital dels Innocents, que és el monument més important de Florència i, potser precisament per això, el menys visitat. Es tracta d'un lloc realment fantàstic, un lloc on, per començar, la diferencia entre una generació i l'altra, entre aquells que ara són joves i aquells que ja no ho són, ressalta de forma sorprenent.

Sembla que, al nostre parer, tot començà amb els Beatles, a mitjan dels anys seixanta del segle XX, amb els curtmètrages que un director aleshores famós, Richard Lester, començà a fer per a la promoció de les seves cançons: els antecedents dels actuals *video-clips*. Eren films molt ràpids, on les imatges es movien de forma sorprenentment ràpida en relació amb el ritme que fins aleshores hom estava acostumat. De manera que, qui tingui avui dia una certa edat percep menys fotogrames per segon que qui, en canvi, és més jove, precisament perquè en aquest interval de temps l'hàbit, l'exercici de visionar imatges molt més ràpides ha fet que les noves generacions vegin el món de forma molt més veloç que els seus antecessors. El preu que paga qui és jove és el de la major dificultat per percebre els matisos. I això sota el Pòrtic dels Innocents esdevé decisiu. En el seu interior el naixement de la modernitat és una qüestió de mil·límetres, un matís que avui dia tenim més o menys dificultat per distingir, però que evidentment per a l'ull d'un florentí, exercitat de forma diferent a l'inici del segle XV, deuria ser una cosa absolutament i immediatament evident. El model és precisament el de qualsevol tragèdia: a l'inici tot és al seu lloc, tot funciona; és al final que les coses es compliquen de mala manera, i no només són incomprensibles, sinó que tampoc no es pot tornar enrere.

En aquest cas, l'inici significa: un cop hom ha entrat a la capsa màgica, és a dir, s'ha situat sota del pòrtic, es desplaça fins a col·locar-se exactament on Brunelleschi volia que l'espectador es posés, és a dir, en un extrem del pòrtic, de cara i en correspondència amb la porta cega que es troba a l'extrem oposat. Fins aquí som encara dins del món clàssic: totes les línies rectes del paviment són paral·leles, tot funciona com cal. Però al final, és a dir, en el fons del pòrtic, en correspondència amb el punt de fuga que es troba també davant de l'observador, al centre de la finestreta que hi ha al mig de la porta cega esmentada, les mateixes línies rectes del paviment semblen convergir lleugerament, i donen la clara impressió que si es prolonguessin fins a l'infinit, és a dir, si entressin dins la finestreta, acabarien per tocar-se i reunir-se en un sol punt: una cosa que la cultura occidental trigarà encara més de quatre segles a admetre, amb la descoberta durant al segle XIX de les geometries no euclidianes.

Com a mínim durant aquests quatre primers segles de la modernitat, l'ull dirà una cosa que el tacte no comprèn del tot, perquè és el contrari del que aquest registra. Proveu de resseguir amb un dit de cada mà les vores paral·leles d'una taula i, després, imaginant que la llargada de la taula és infinita, pregunteu-vos si les vores, prolongades vers l'infinit, es trobaran. Evidentment, la resposta serà no. I la resposta depèn de la vostra sensació tàtil. Però davant de qualsevol imatge en perspectiva, en canvi, estem obligats evidentment a admetre que dues línies paral·leles, si es prolonguen fins a l'infinit, es troben. En altres paraules: sota el Pòrtic dels Innocents, segurament per primera vegada en la història de la humanitat, la vista afirma de forma programàtica el contrari d'allò que diu el tacte. A l'inici de la crisi de l'home modern, com a mínim dues coses més provenen d'aquesta dissociació: la esquizofrènia, perquè la ment ja no sap en quin sentit confiar més, i la pornografia, perquè entre el veure i el tocar, de cop i volta, s'obre un abisme infranquejable.

Potser justament perquè és el bressol (literalment, com veurem ara) de la crisi de l'home modern, en general el Pòrtic dels Innocents es visita molt menys del que un monument d'aquesta

importància es mereixeria. Però una altra raó, pràctica i concreta, mantenia allunyats del Pòrtic els florentins i les florentines, com a mínim durant el dia. I quan algú s'hi acostava de nit, també ho feia de la forma més furtiva possible. On és que Brunelleschi situà el primer punt de fuga materialment instal·lat al món? Què era aquella finestreta de la qual ja hem parlat i vers la qual convergeixen totes les paral·leles a l'eix visual, situada al centre de la porta cega que tanca el Pòrtic pel nord?

Era la caixa permanent, en funcionament fins al 1870, a través de la qual s'introduïen els expòsits, els innocents, els fills els pares dels quals "havien eludit els deures de natura", com explicava un biògraf de Brunelleschi del segle XIX. En resum, el vèrtex de la primera perspectiva concreta era un forat que permetia passar d'un món a un altre, que realment marcava el passatge material d'una condició a una altra, d'un estat a l'altre, de l'anonimat biològic del noi que no podia o no volia ser reconegut per qui l'havia procreat a una identitat que era política; perquè un cop introduït, a través de la finestreta, a la roda que dipositava el petit cos en el llit que es trobava al seu darrera, s'esdevenia fill, és a dir, ciutadà de Florència, s'adquiria finalment la visibilitat necessària per pertànyer de forma plena al consorci dels homes. Una visibilitat, però, que s'obtenia justament desapareixent en la obscuritat, perquè hom era engolit per un altre món, pel món que dominava darrera la finestra; un món entrant en el qual els innocents, independentment de qui fossin, adquirien el mateix nom i esdevenien Innocents. Es tractava, en resum, d'una veritable i pròpia segona naixença del nounat. D'altra banda, d'on agafa el Renaixement el seu propi nom si no és d'aquesta renaixença?

En relació amb tot això, ve en ment allò que diu Goethe al *Viatge a Itàlia* quan, a propòsit de la península italiana, parla d'una "segona naturalesa que opera amb fins civils". No és casual que Goethe s'expressi d'aquesta manera davant la grandiositat de les ruïnes romanes, les mateixes que Brunelleschi havia observat anys enrere acompanyat de Donatello, abans de construir el Pòrtic. Però, de veritat, què hi ha darrera el punt de fuga? Què deixa entreveure? Què anuncia de forma amenaçadora?

11

Terra, espai, territori

En virtut de què, el nounat engolit pel punt de fuga del Pòrtic dels Innocents, pateix aquesta gran transformació? Què fa possible la metamorfosi?

Leon Battista Alberti no tenia cap dubte sobre la naturalesa d'allò que s'entreveu darrera del punt de fuga, tot i tenir encara un cert temor a l'hora d'anomenar-ho: l'infinit, és a dir, el buit, l'absència d'un centre fix i estable. En altres paraules, el contrari de l'espai, de la gran figura visible moderna del món el vehicle principal de la qual és la perspectiva. Chesterton, l'escriptor anglès, explicava que el model de la creu conté en el seu interior un conflicte i una contradicció, i que és això el que n'assegura la vitalitat i la força. El mateix podem dir, en un sentit diferent, de la perspectiva. D'una banda, implica l'infinit, una idea que la cultura occidental només aconseguirà pensar sense dificultats a partir del segle XVIII. De l'altra, la seva forma és la matriu d'un projecte, d'un disseny, és a dir, d'un pla de transformació, també en sentit polític, d'allò que existeix: inclou la intervenció sobre tot allò que és finit. La transformació del finit a través de l'infinit: aquesta és la gran contradicció que es troba a la base de la modernitat. I, d'aquesta contradicció, n'era plenament conscient el més gran dels artistes florentins. Estic parlant de Michelangelo i de les estàtues que encara avui, sense ser les originals, adornen la Plaça de la Senyoria, la Plaça dels Senyors com aleshores s'anomenava.

A les *Històries* de Vasari encara s'hi troba el relat de l'acollida que l'any 1504, aproximadament uns vuitanta anys després de la construcció del Pòrtic dels Innocents, el poble florentí reservà al Da-

vid de Michelangelo. En particular, Vasari recorda el judici de Pier Soderini, considerada una persona important perquè, en aquell temps, era el gonfanoner de la ciutat, és a dir, l'alt magistrat de l'ajuntament. Quan Michelangelo destapà la seva gran estàtua, Soderini observà quelcom que feia riure: quelcom aparentment fútil, però en realitat d'una importància extraordinària per la comprensió de la natura de la modernitat, i per tot això que estem dient.

Cal recordar que, molt més que ara, en aquella època Florència era una ciutat d'artesans i d'artistes, i ningú no podia sostreure's a la crítica, sovint burleta, de les pròpies obres per part dels conciutadans, per no dir dels rivals directes. En el cas de David i de Pier Soderini, el judici anava adreçat a la grandària del nas de l'estàtua que, per a aquest darrer, era més gros del compte. Un cop retirat el vel de la estàtua situada a la plaça, Soderini manifestà immediatament, en veu alta i davant de tothom, la seva opinió. Aleshores Michelangelo agafà una mica de pols de marbre que restava a la bastida, agafà les eines, pujà a l'escala, comprovà que Pier Soderini no podia controlar del tot els seus moviments i, fent veure que modificava el nas de David amb el cisell i el martell, va fer caure a poc a poc la pols de marbre que havia recollit. Al cap d'un moment parà, baixà i li va preguntar a Pier Soderini què en pensava llavors del nas. I la resposta fou: "A mi m'agrada més, li heu donat la vida".

Així ho narra Vasari, i és un episodi que es pot comentar de moltes maneres, perquè és extraordinàriament significatiu. Limitem-nos a una de les tantes maneres possibles. Què significa aquesta història? Per què les estàtues de Michelangelo eren tan grans, que semblaven deformades en relació amb el que fins aleshores hom estava acostumat a veure? Justament perquè per primera vegada Michelangelo concep les seves estàtues per a un observador que pugui fer un gir de 360 graus lliurament al seu voltant. En altres paraules, es tracta d'obres concebudes per ser col·locades en el buit, per ser circumdades per l'espai buit i infinit, precisament el de la plaça, precisament per allò que hi havia darrere el punt de fuga de la perspectiva. Per aquest motiu les seves dimensions semblaven, als ulls dels seus contemporanis, inusitades. La història té, però,

una altra interpretació, potser més immediata i evident, que té relació amb l'estret lligam que existia entre model artístic d'una banda i la pràctica econòmica i política (en poques paraules: la construcció del territori), de l'altra. Si no fos així, Pier Soderini s'assemblaria massa a qui, només perquè és polític, vol parlar de coses de les quals no entén. En canvi, és tot el contrari: no és que Soderini comprengués necessàriament el discurs artístic, sinó que entre aquest i el discurs polític hi havia, com a mínim a Florència i durant aquella època, una connexió estretíssima. Expliquen els historiadors de l'economia, sobretot Giovanni Arrighi, que el primer cicle sistemàtic d'acumulació modern fou el dut a terme per Gènova durant el segle XV. Es tractava d'un sistema basat en estratègies i estructures que avui dia no dubtaríem a definir com a flexibles, però que aleshores feren de Gènova el veritable lloc de naixement del capitalisme financer modern. En què es basava aquest sistema?

Durant el segle XV, els mercaders-banquers genovesos (la funció era la mateixa) s'adonaren que podien treure un benefici ulterior de les oscil·lacions, de les variacions de valor de totes les monedes que aleshores circulaven, inclosa la de Gènova; és a dir, s'adonaren que podien extreure de forma sistemàtica un benefici de les diferències de valor relatives a la moneda corrent. I això mitjançant la introducció d'una unitat de compte, d'una mena de supermoneda el valor de la qual no variés, que fos un invariant. D'aquesta manera, l'any 1447 fou aprovada a Gènova una llei que imposava que tots els comptes relatius a les operacions de canvi fossin fets amb la moneda d'or de pes estable anomenada "lira de bona moneda" o "moneda de canvi", que s'afermà ràpidament com a unitat estàndard de referència, imposant alhora el poder econòmic i financer genovès a tot Europa.

Fou d'aquesta manera que nasqué la ideologia, encara vàlida avui dia, de la moneda estable, de l'estabilitat monetària. Sense la lira de bona moneda, sense la moneda d'or de pes estable i de valor estable, els mercaders-banquers genovesos del segle XVI no haurien aconseguit controlar, com ho feren, de fet, el comerç de Castella, és a dir, controlar financerament la conquesta del què ara anomenem Amè-

rica Llatina per la corona espanyola. De fet, foren els mercaders i els banquers genovesos els que decidiren, l'any 1519, que el títol d'emperador fos atorgat a Carles V, que era ja rei d'Espanya, i no a Francesc I, rei de França. Els prínceps alemanys no haurien escollit mai Carles si els genovesos, invertint de forma oportuna les seves lletres de canvi, no haguessin consentit als banquers alemanys, com els Welser i els Fugger, tenir a disposició seva amb un breu preavís i en molts llocs diversos, distants entre si, el diner necessari per comprar els vots dels grans electors d'Alemanya. Anticipi, oportunitat i regularitat de l'anticipi: amb aquesta recepta fou sobretot Gènova, més que no pas la corona espanyola, la que s'aproprià de gran part del Nou Món. Tot i que aparentment fou la corona de Castella la que triomfà, en realitat només li fou delegada allò que avui en dia anomenariem la feina bruta.

Però si Gènova fou el lloc de naixement del capitalisme financer modern, entre el segle XIV i el XV, l'alta finança moderna fou, en canvi, una invenció florentina. I aquí tornem a l'Hospital dels Innocents. Amb relació a la genovesa, l'estratègia florentina d'acumulació sistèmica del capital privilegiava una altra lògica, completament oposada, com a mínim aparentment. Durant el segle XV l'opció florentina fou una opció que els historiadors anomenen territorial, per distingir-la justament de l'opció genovesa, que podem definir simplement com a capitalista. És a dir, Florència decidí invertir els propis capitals en el territori, o sigui, en l'annexió dels territoris que l'envoltaven i de les poblacions que l'habitaven, per tant en la conquesta, en l'apropiació de la regió circumdant, controlada encara en part pel poder feudal.

El projecte florentí fou el d'un Estat comunal o, fins i tot, el d'un Estat de dimensions regionals, amb un camp políticament i econòmic integrat a la ciutat: un model que avui dia ens sembla normal, però que durant aquella època no ho era pas. El mateix Hospital dels Innocents era al servei precisament de la realització d'aquest projecte; era una gran estructura de servei no sols per a la població de la ciutat, sinó també per a la del camp; era, per tant, una obra pública que tenia per objectiu convertir Florència en un centre re-

gional, amb una influència que anava molt més enllà dels límits de la pròpia ciutat. Qualsevol analogia amb el funcionament actual del món és, en aquest punt, perfectament legítima: trasplantat a la França del segle XVII, per tant, a una escala més gran i amb uns altres mitjans, l'exemple florentí esdevindrà el model de l'Estat territorial centralitzat modern, de l'Estat tal i com el coneixem avui dia, i que s'ha difós per tota la Terra. El gran historiador suís del Renaixement Jacob Burckhardt ha escrit que "l'estat és una obra d'art". I la seva expressió s'ha d'entendre al peu de la lletra: sense la perspectiva, l'estat modern europeu no existiria o tindria una forma completament diferent, perquè la sintaxi rectilínia de la perspectiva garanteix la traducció del territori en espai.

12

El naixement d'una nació

Una expressió artística, el Pòrtic dels Innocents, ens ha portat a parlar dels orígens del capitalisme modern: de Florència hem anat a Gènova i després hem tornat a Florència, responent a la doble modalitat de l'estratègia capitalista d'acumulació. A l'interior de l'estratègia genovesa el capital restà líquid, com el mar sobre el qual s'aboca la capital de la Ligúria; al contrari, en el cas florentí el capital s'invertí en allò que anomenem territori.

Quin paper hi juga la perspectiva en tot això? Què hi té a veure la representació artística i les estàtues de Michelangelo amb el territori? Si observem les coses una mica més de prop, es tracta exactament del mateix problema i de la mateixa solució. La història de l'art italià, no sols florentí, és rica en artistes que recorden amb una mica de recança la seva il·lusió, la seva aventura a l'estranger: requerits en totes les corts europees, ben aviat s'adonaren, amb despit i pena, que no eren reclamats per la fama de les seves obres, per la qualitat de les seves pintures o per l'excel·lència i la fantasia dels seus projectes, sinó tan sols perquè coneixien una tècnica, la de la perspectiva florentina; per tant, només perquè posseïen el secret de l'espai, és a dir, de l'única forma capaç de transformar la terra en un territori modern. I això com a mínim fins al segle XVIII: pensem, per exemple, en la construcció de Sant Petersburg.

Conjuntament amb els pintors i els arquitectes, emigrava també cap a tot Europa, entre els segles XVI i XVII, una altra figura nascuda a Itàlia, l'enginyer militar, l'objectiu del qual era el de difondre en els estats nacionals en procés de formació allò que aleshores s'ano-

menava la “traça italiana”, el disseny de la fortificació moderna: un esquema quadrilineal, amb gruixudes muralles de terra i bastions massissos als quatre angles per al foc de flanqueig al llarg dels murs, és a dir, per tenir sota tir qualsevol pam de terra circumdant. De tal manera que l'exhaustivitat de la mirada s'acompanyava de la cruenta totalitat del control, una demostració realment formidable de com la “traça italiana” era una altra manera de dir perspectiva, ja que el principi de la perspectiva era a la base de la construcció de qualsevol plaça militar. De fet, territori no és una paraula que només derivi de terra, com es pensa normalment; també prové de terror, d'aquell terror que només el poder polític pot exercir.

Però, com té lloc la traducció del territori a espai? Després de tot el que s'ha dit, la resposta que segueix sorprendrà, però només per un moment: exactament de la mateixa manera per mitjà de la qual la moneda corrent es transformava, a Gènova, en la “lira de bona moneda”, en la moneda de canvi. Encara que diverses, fins i tot oposades, l'estratègia genovesa i la florentina funcionen, parem-hi atenció, precisament de la mateixa manera, segons el que es podria anomenar el principi espacial: un estàndard capaç de reassumir i controlar per endavant i, per això, incloure, qualsevol expressió de valor local. En altres paraules, la lira de bona moneda genovesa, considerada correctament, és l'equivalent exacte en el pla financer d'allò que en el pla territorial representa la perspectiva lineal florentina, que era concebuda i posada en pràctica precisament durant els mateixos anys. El que canvia és la forma i l'instrument, però no la lògica: en ambdós casos es tracta de la posada a punt d'un giny formidable i inaudit, la funció del qual, que és la mateixa, consisteix a establir, davant de la necessitat de calcular, un criteri rígid d'equivalència general; és a dir, un criteri capaç de reassumir i cancel·lar a l'interior del seu àmbit qualsevol diferència qualitativa. I això ho aconsegueix en virtut d'un estàndard immutable que transforma qualsevol valor en quantitat, és a dir, en fracció d'una quantitat abstracta: les monedes circulants, en fracció de moneda de descompte, i els llocs, en espai.

Des d'aquest punt de vista es tracta exactament del mateix procediment. Però la perspectiva no es limita a això. No només colonitza el territori que, evidentment, a l'època moderna, ja existia abans d'assumir una forma espacial. La perspectiva colonitza també allò que avui dia s'anomena l'imaginari de les persones, és a dir, la nostra manera d'imaginar-nos i figurar-nos el món. Com a mínim des de l'època de Pèricles en endavant, colonitzar no només ha significat ocupar materialment una porció de Terra, sinó també controlar a distància, a través dels models mentals que la gent utilitza. I és justament a Florència, a cavall dels segles XIX i XX, on nosaltres tenim un testimoniatge extraordinari de tot això.

Per què la gent utilitza un model mental abans que un altre? De forma lleugerament diversa, aquest també era el problema de Picasso, i la resposta que hi donava ens pot valdre. Picasso observava que totes les generacions es capfiquen en problemes que, en el transcurs del temps, podem observar que són sempre els mateixos: és a dir, les persones tenen a cada època les mateixes pors, els mateixos dolors, les mateixes esperances. No obstant això, afegia Picasso, cada generació és diferent de l'altra. I es preguntava: com és possible això? La resposta era que cada generació difereix de la precedent i de la següent perquè veu coses diferents. Des d'aquest punt de vista (una expressió, de fet, inconcebible sense l'existència de la perspectiva) la perspectiva és un model mental formidable, el més complet i totalitari que existeix, justament perquè és, al mateix temps, un model de construcció del món i de representació del món. D'aquí la seva extraordinària potència.

Però parlàvem de la Florència del segle XIX i de l'extraordinària durada, resistència i validesa del model de la perspectiva, de la seva capacitat de plasmar el que avui anomenem imaginari de la gent. No de la gent de Florència, que no en tenien cap necessitat, sinó de tot el nostre país. Em refereixo a les fotografies dels Germans Alinari. Si hi ha hagut un mitjà, fins a l'adveniment de la televisió, que hagi determinat i configurat el coneixement d'Itàlia per part dels italians, aquest mitjà ha estat justament el material fotogràfic produït a Florència per part dels Alinari. Tots nosaltres hem

estudiat la imatge del nostre país, és a dir, la història de l'art, a partir de textos il·lustrats gairebé exclusivament amb les seves fotos. Tots nosaltres hem intercanviat durant dècades i dècades les seves postals, i hem pregat sovint davant de les reproduccions artístiques dels Alinari sense saber que, d'aquesta manera, no fèiem res més que interioritzar el model de la perspectiva, és a dir, el model que ens va permetre a tots nosaltres sentir-nos italians tan bon punt tingué lloc la unificació política del país. I fins i tot quan, en la darrera postguerra, en la producció de l'imaginari italià, les imatges fixes foren substituïdes per la imatge mòbil de la televisió, les fotos dels Alinari continuaren apareixen regularment a la televisió fins els anys setanta del segle passat: eren les imatges que apareixien, acompanyades per una delicada música, en els intervals entre un programa i el següent, abans que l'adveniment de la televisió comercial colonitzés amb la publicitat, ja durant els anys vuitanta, fins el darrer segon del temps televisiu. Però, per què la gran fortuna de les imatges dels Alinari? O més ben dit, per què justament els Alinari?

Si no som fotògrafs professionals, quan fem una foto ens plantejem el problema de qualsevol aficionat, el d'interpretar allò que observem. Els Alinari treballaren de forma aparentment oposada del tot, i havien de treballar de manera oposada. A la Itàlia de la segona meitat del segle XIX, el problema dels Alinari era el del canvi de la producció artesana a la producció industrial del document fotogràfic mateix.

Els Alinari i l'equip d'operadors que els ajudaven, que arribaven a les diferents localitats amb tren, havien de produir necessàriament una imatge que en podríem dir homogènia, de tal manera que no es reconegués si l'obra era d'un fotògraf o d'un altre. És a dir, havien de produir una fotografia absolutament anàloga a les altres mil, fetes per diferents operaris, en temps diversos, en llocs també diversos. Totes aquestes fotografies havien de ser recognoscibles, tenir el mateix estil i tenir la capacitat de transmetre la mateixa idea. Per tant, hi havia la necessitat d'un cànon absolutament rígid, d'un esquema estàndard de lectura, sense que mai emergís la subjectivitat

d'aquell que era darrera la càmera. Justament en això recau la raó de l'èxit dels Alinari, en un moment que la producció fotogràfica passava de l'estadi artesà a l'industrial. Era un problema aparentment paradoxal, perquè es tractava de posar a punt un estil que no ho semblés, i que a través de l'objectiu sotmetés, de forma artística, les raons del subjecte a les de l'objecte, conciliant al mateix temps aquestes darreres amb les primeres.

Aquesta és la gran lliçó de la perspectiva. I, si hi parem atenció, totes les imatges Alinari són enquadrades de manera perspectiva: al centre, el monument o l'arquitectura; als costats, alguns elements, altres edificis, arbres, pals d'enllumenat, que construeixen un punt de fuga. D'aquesta manera, un estil subjectiu, local, esdevingué objectiu, nacional: igual que l'idioma florentí. Era un estil subjectiu perquè fou absorbit inconscientment pels Alinari a través de la seva educació florentina. Esdevingué objectiu perquè tot Itàlia fou fotografiada segons aquell canó.

De la mateixa manera, més de tres segles abans, Vasari, amb el pretext d'explicar les vides dels artistes, ja havia convençut la cultura europea que totes les ciutats s'assemblaven a Florència, o més ben dit, que el model florentí era l'únic model de ciutat occidental possible. Així mateix, els Alinari van imposar les seves fotografies com a objectives justament perquè eren el resultat d'una visió del món, la basada en la perspectiva, que sistematitza en termes moderns la relació entre subjectivitat i objectivitat. Només mirant aquestes fotografies, només interioritzant d'aquesta manera el model de la perspectiva, els italians es van reconèixer dotats d'una cultura comuna, unitària. Com havia explicat Kant a la *Crítica a la Raó Pura*, l'objectivitat no és res més que la subjectivitat transferida a un pla transcendental. La perspectiva és, aleshores, el model d'aquesta transferència, que és el model en el qual (sense saber-ho?) també Kant es basa.

13

Hipòtesi sobre Utopia

Es podria retreure a qui escriu, que és un geògraf, de voler sostenir que la Terra l'han inventada els que expliquen mites, els evangelistes, els humanistes, els filòsofs, els artistes, tots excepte els geògrafs. Naturalment no és així, només que des del punt de vista històric, els geògrafs arriben substancialment quan les coses ja estan fetes, és a dir, a inicis del segle XVII. Abans de la geografia hi havia, després de la cosmogonia i la cosmologia, la cosmografia; i són els cosmògrafs, entre els segles XV i XVI, els que reflexionen sobre la veritable forma de la Terra i els que es pregunten coses que encara ara ens preguntem. Tots sabien que la Terra era esfèrica, naturalment, i ningú no creia que fos plana; el problema sorgí quan, un cop admesa la forma esfèrica, s'havia de conciliar aquest model amb tota la resta de coneixements que creien tenir del món; i això, en dues direccions principals: les opinions dels antics i els descobriments dels mariners que, durant els esmentats segles XV i XVI, obligaren a enderrocar moltes de les concepcions i de les teories existents. I la primera regió terrestre que rep la primera descripció a partir d'aquesta complexa tensió és la d'Utopia, situada en suspens entre realitat i irrealitat.

Jean Desmarais (Paludamus, pels humanistes) lloava la *Utopia*, el *dulcissimum somnium* de Moro, tant com l'*Elogi de la Saviesa*. Però les coses són segurament una mica més complicades: entre la follia i la saviesa hi ha una relació que no és sols d'oposició i contrast. Entre l'*Elogi* d'Erasme i la *Utopia* hi ha una estreta relació, pel simple fet que la segona part d'aquesta darrera (la decisiva) fou

escrita, amb algunes setmanes de diferència, sota el mateix sostre que havia vist la redacció del primer.

La primera part de l'*Elogi*, concebuda l'any 1509 tot travessant a cavall els ports alpins, es basava en una idea principal: que no hi ha cap raó abstracta sinó que, al contrari, qualsevol forma de racionalitat depèn del context. En altres paraules: no hi ha una raó fundada sobre unes regles que, destruint tota diferència local, puguin pretendre valer en qualsevol cas i a tot arreu.

En resum: l'espai, el regne de l'equivalència general, no existeix, sinó que, aristotèlicament, només existeixen els llocs, irreductibles els uns als altres perquè estan dotats de qualitats específiques i distintes. D'una banda, el *Moriae Encomium* significa no només l'elogi de la follia i, alhora, del mateix Moro, sinó que també es refereix a allò que en llengua francesa es diu *moiré*, i que concerneix a un teixit que reflecteix la llum de manera diferent segons la direcció, és a dir, en el qual els components s'orienten en diverses direccions i, per tant transgredeixen el precepte de l'isotropisme que ha de complir qualsevol extensió en la geometria clàssica, i en conseqüència també qualsevol taula i qualsevol espai.

Altrament dit: Erasme i Moro diuen la mateix cosa, descriuen el mateix país; ambdós reivindiquen, contra la lògica homogeneïtzadora de l'espai -una lògica que són els primers a comprendre-, el dret dels llocs a continuar existint, a despit de l'inexorable adveniment del mateix espai. Si en el cas de Moro es tractava realment d'un somni, és el somni de la conciliació entre la lògica espacial i la lògica local, d'un lloc que esdevé espai sense deixar de ser lloc, és a dir, una cosa irreductible a qualsevol homologació. Per això un lloc com aquest, de fet, no existeix, tot i que subsisteix, tot i que podem pensar-lo. I justament aquesta literal ambigüïtat, aquest doble nivell, fonamenta la naturalesa ambivalent d'Utopia, i explica com alhora pot ésser-hi i no ésser-hi, ésser certa i, al mateix temps, ésser falsa.

El petit poema del poeta utòpic Vento-Insignificante que Moro escriu al darrera del segon full del volum es pot traduir de la manera següent:

*Utopo, el meu senyor, em tornà illa quan jo no ho era.
Sola, entre totes les terres, he representat pels mortals la ciutat filosòfica,
tot i no tenint res de filosòfic.
De molt bon grat comparteixo el que és meu, sense problemes
accepto dels altres allò que hi ha de millor.*

Certament, és Utopia qui parla. Però què és (o qui és) Utopia, quina és la solució a l'endevinalla que proposa el poema? Per respondre cal tornar al final terrible de la *República* de Plató, on Er explica el camí que els morts han de fer sobre l'àrida planura de l'Ade, a l'interior d'un país, la naturalesa del qual és, si hi parem atenció, força semblant a la d'Utopia: hi ha rius però cap recipient és capaç de pouar-ne l'aigua, hi ha arbres, però no fan ombra. De quin país es tracta?

Precisament ho explica l'endevinalla proposada per Utopia. És una illa, però al principi era una altra cosa: una península, com diu el mariner Raffaele Itlodeo. I una península és una quasi-illa, quelcom a què li manca molt poc per ser una illa, només algun detall. Aquest "quelcom" no té res de filosòfic, és a dir, té una naturalesa molt concreta i no gens ideal, tot i que és l'única cosa que pot representar (perquè ja la conté: expressar significa fer sorgir) la ciutat de la filosofia; i això succeeix de la manera següent: allò que deté es transmès als homes, dels quals n'adquireix les millors coses. En resum, a l'inici existeix quelcom que, per acabar essent allò que serà, necessita una lleugera transformació: la que té lloc transformant el que és intern en el que és extern i viceversa, de tal manera que allò que hi ha de més concret es transforma, tot i mantenint el que és, en allò que de més filosòfic i ideal es pugui concebre. Mahâvîra, matemàtic indi del segle IX dC, explicava que el zero esdevé allò que s'hi afegeix. El cas de què parlem és encara més complex: el que podem pensar i representar i, com a conseqüència, realitzar si s'escau, depèn no sols de la nostra ment sinó també d'una estructura concreta, no natural sinó artificial, que d'alguna manera ja ho incorpora. Representar quelcom és un acte que d'una banda posa al descobert la forma latent d'aquesta estructura, que es transmet a la

forma d'allò que es representa; de l'altra, modifica la forma i la naturalesa del pla material sobre el qual la representació es desenvolupa, tot deixant-lo al mateix temps inalterat. Aquest pla no equival al zero, perquè no es limita a esdevenir la figura representada, però la codetermina. Alhora, constitueix l'única possibilitat perquè la representació pugui esdevenir-se i, ja que en el nostre cas concret es tracta d'una forma urbana, d'una ciutat ideal, el pla en qüestió és el de la taula, el de la representació cartogràfica o geogràfica si així ho volem dir, del mapa en resum.

De fet, és a sobre d'aquest pla que els morts de la *República* de Plató duen a terme el seu viatge subterrani: només si el país és representat sobre un mapa, els arbres, que tanmateix hi són, no fan ombra, i l'aigua dels rius, que també existeixen, no es pot pouar ni beure. El país hi és, però al mateix temps no hi és. I que Utopia sigui, en molts sentits, el mateix país, és clar pels noms.

Sosté de forma lírica Louis Marin que la utopia "és aquest no-lloc on els noms no designen pròpiament, on no existeix el propi dels noms, on designen l'altre del propi; desapropiació en l'apel·lació, absència en la indicació de la presència, metàfora en el propi, aquesta és la potent desconstrucció realitzada pels noms utòpics propis: ells creen, en la seva proliferació, l'altre del lloc, del riu, de la ciutat, del sentit que no és el lloc, el riu, la ciutat, el sentit ideal, sinó la seva desposseïció, la seva denúncia en el mateix moment que el llenguatge se n'apodera". Decididament, massa líric. Hauria estat suficient dir que els noms d'Utopia són cartogràfics, en el sentit que designen la naturalesa cartogràfica del país al qual es refereixen. El riu s'anomena Anidro, és a dir, "sense aigua", i és exactament el mateix que el descrit en el mite platònic d'Er. El primer nom que Utopo, en conquerir-la, assigna a Utopia és Abraxa, que significa "sobre la qual no hi plou". Al sud-est d'Utopia, s'hi troba el país dels Acori, és a dir, dels "sense regió". El príncep d'Utopia es diu Ade-mo, és a dir, "sense poble"; la capital s'anomena Amauroto, que vol dir "a penes visible", tot i que també es pot entendre com quelcom que es pot esborrar.

Per tant, és necessari entendre bé allò que Moro vol dir amb aquestes antífrasis quan explica per carta a Pierre Gilles que els noms propis de l'illa afirmaven la seva realitat històrica en la mesura que el seu significat "corresponia a no-res", *nihil significantia*: l'expressió no vol dir que no tinguin cap significat, sinó més aviat que signifiquen el no-res, és a dir, que no es refereixen a *realia*, sinó a simples signes gràfics; i precisament a partir d'aquesta referència exhibeixen el seu caràcter històricament determinat, la seva naturalesa pròpiament moderna, la seva pertinença a la "època de la imatge del món", per dir-ho com Heidegger, és a dir, a l'època de la reducció del món a la seva imatge, per tant, a l'espai. Com Pierre Gilles explicava al seu amic Busleyden: en el llibre de Moro el lector creu veure l'illa "pintada com si estigués a sota els seus propis ulls", on aquell "pintada" s'ha d'entendre literalment.

Però si Moro és un dels primers a comprendre el caràcter incipient i ineluctable d'aquesta reducció, que Hobbes assumirà com una cosa irreversible un segle després, tota la descripció d'Utopia és subtilment animada per la tensió entre espai i lloc. Les cinquanta-quatre ciutats de l'illa són "*quasi bé totes iguals*". El "pla de totes és idèntic i, *per molt que permeti la posició*, fins i tot l'aspecte". Les places "han estat traçades de forma adequada *tant per als transports com per protegir dels vents*". En resum: la rigidesa, la uniformitat i la serialitat del pla, que existeixen, són en qualsevol lloc i en tot cas temperades per les condicions naturals, que introdueixen diferències potser lleus, però decisives, entre un emplaçament i l'altre, de manera que cap ciutat, igual que cap plaça o cap via, obeeix al criteri de l'estàndard que és la marca espacial definitiva i per excel·lència, sinó que tota construcció reflecteix en alguna mesura valors locals. Si realment, com volia Desmarais, es tractava d'un somni, aquest somni té a veure amb la conciliació entre l'espai i el lloc, entre els extrems oposats de la constitució material de la modernitat. Utopia és el lloc que esdevé espai sense deixar de ser lloc. És, en definitiva, "el país que segons el nom no existeix" només perquè és un mapa que, com tot els mapes, pot ser pertot arreu i, per tant, pot no ser realment a cap lloc. És una illa perquè qualsevol mapa és

una illa, és a dir, representa un fragment de la faç de la Terra separat i aïllat en sí mateix, i en aquesta separació consisteix –exactament com s’explicava en el relat de Raffaele– l’origen del seu caràcter artificial. Utopia existeix i, alhora, no existeix, perquè la seva existència es limita a la imatge cartogràfica, per tant, hi és i, al mateix temps, no hi és. És la seva naturalesa cartogràfica la que fa d’ella un dispositiu espacial, en el sentit que és l’espai el producte que el pla de la taula, l’estructura tabular que acull el dibuix, comunica, “imparteix” des de l’interior. Però alhora el “millor” (per reprendre l’altre terme de l’endevinalla) que rep de l’exterior, de la ment de Moro, es condensa no només en el valor del lloc, en el respecte a les condicions naturals, en la consciència de l’especificitat de les relacions particulars entre els homes i els ambients, sinó en la idea o, millor en l’esperança, que lloc i espai (qualitat i quantitat, singularitat i estàndard) no siguin per sempre i en qualsevol lloc antagonistes i incompatibles l’un respecte l’altre.

14

Complicacions medievals

Tota l'edat mitjana estigué ocupada en un únic i subtil problema: conciliar el mite bíblic de la Terra plana, de la Terra com a extensió, amb la idea de la Terra rodona, tal i com resultava de les observacions de l'astronomia grega. I la solució (que aquí es presenta en el seu tipus ideal, a despit de les múltiples variacions sobre el tema) consistia a posar a punt una doble concepció: com a *ecumene*, és a dir, com a àmbit habitat i conegut, la Terra es considerava plana; des del punt de vista astronòmic, com a cos celeste i no terrestre, en canvi la Terra era esfèrica. Evidentment, la conciliació entre aquests dos punts de vista diferents només es podia dur a terme d'una única manera: a través d'una concepció limitada de l'*ecumene*, és a dir, de la terra emergent com a extensió plana, l'extensió que seria precisament la part habitada de la Terra. El problema és que entre els segles XV i XVI aquesta concepció tan reduïda de l'*ecumene* fou desmuntada i posada en crisi, no tant pels estudiosos i pels professors universitaris, sinó per l'empresa de navegants i mariners com, per exemple, Raffaele Itlodeo, de Bari, que Moro fa tornar d'Utopia. Els dos esquemes que l'edat mitjana intenta conciliar eren esquemes molt antics, que es remuntaven d'una banda a la Bíblia i, de l'altra, a la filosofia estoica del segle II aC i, en particular, amb relació a l'esfericitat de la Terra, al filòsof que responia al nom de Crates de Mal·los, director de la biblioteca de Pèrgam, a Cilícia, figura a la qual acompanyava, com no podia ser de cap més manera, la gran figura d'Aristòtil.

Quin era, per tant, el model que hom imaginava durant l'edat mitjana tot fent confluïr les dues tradicions, la d'Aristòtil i la de

Crates de Mal·los? Es partia d'una esfera coberta d'aigua en la seva major part i, sobre aquesta esfera, s'hi representaven quatre minúscules illes. Ciceró i després Macrobi parlaran fins i tot de taques, per significar l'extrema menudesa de les seves extensions. Sobre la immensitat de l'esfera, aquestes quatre taques eren diametralment oposades l'una respecte a l'altra, separades per la immensa dilatació de l'ocèa. Els Pares de l'Església pararen molta atenció sobre aquest punt, perquè els calia defensar el principi cristià fonamental de la unitat de la humanitat descendent d'Adam i rescatada per Crist. En conseqüència, en virtut de la impossibilitat de la comunicació entre les esmentades illes, només una podia allotjar la humanitat, i aquesta illa era el veritable i propi ecumene, mentre que les altres tres havien de ser considerades inhabitades i, per tant, desertes, d'acord amb la impossibilitat d'accedir-hi. D'aquesta manera, el petit ecumene cristià, aterrossat sobre una sola de les illes i perduda sobre la superfície d'una esfera líquida immensa, podia semblar pla.

Ara bé, els problemes sorgien quan hom es referia a Aristòtil o, com a mínim, a la seva interpretació medieval. De fet, en aquell temps, s'assignava al model aristotèlic, format per quatre esferes concèntriques (la de la terra, la de l'aigua, la de l'aire i la del foc) la proporció d'un a deu pel que feia al volum d'un element constituïu d'una esfera i el de la següent. Aquesta relació entre els volums d'un element i el seu successiu explicava no sols l'ordre decreixent de la seva densitat, sinó també el creixement de la seva extensió, de manera que hom justificava així la insignificança del cos terrestre en relació amb l'aquós. Doncs bé, si les esferes eren concèntriques, com era possible que una engruna terrestre, la més interna de totes, emergís de l'aigua? Per a l'home medieval només hi havia una resposta possible: gràcies a la intervenció de la Divina Providència, de la qual la Bíblia es feia ressò en el relat de la progressiva retirada de les aigües del diluvi universal.

Però el discurs del model de la Terra plana com a ecumene i el de la Terra esfèrica com a cos celeste es complica perquè, per intentar comprendre com durant l'edat mitjana la Terra era concebuda d'una forma globalment acabada, cal tenir en compte una tercera

teoria, un tercer esquema: l'esquema de les zones habitables de l'esfera, la teoria de les zones, com es diu de forma abreujada, atribuïda originalment a Parmènides i que, per tant, es remunta a la primera meitat del segle v aC.

Aquesta teoria dividia l'esfera horitzontalment en cinc regions: dues gelades i, per tant, inhabitables, als dos pols i, a cavall de l'equador, una altra zona, igualment inhòspita i infranquejable, la tòrrida. Era justament aquesta última, abrusada de la mateixa manera que la planura que les ànimes havien de travessar en el mite d'Er, la que separava les dues zones temperades, una per a cada hemisferi, les úniques susceptibles d'acollir població. Evidentment, aquesta tradició de les zones habitables, no encaixava immediatament amb la teoria que descendia de Crates; però hom tractava, de totes maneres, de fer-les compatibles, com es fa o s'intenta fer, per exemple, en el *Trattato della sfera* de Giovanni di Sacrobosco, que és del segle III. Quedava per resoldre la gran pregunta: si es postula que les regions habitades o, més ben dit, habitables, són dues, les temperades, una de les quals es troba a l'hemisferi superior i l'altra a l'inferior, es planteja inevitablement el problema dels antípodes –i del qual ja s'ha fet esment al primer capítol–, una qüestió que turmentava naturalment tots els savis medievals, perquè es tractava de conjugar un munt d'exigències teòriques, des de les relatives a la teologia fins a les vinculades a l'ensenyament aristotèlic.

Sense voler reprendre les discussions en les quals, al llarg de tota l'edat mitjana, des de l'inici del segle XIII fins a finals del segle XIV, cap savi que es respectés no pogué sostreure's d'intervenir-hi, el fet és que, sobre la base del mite cristià, s'acceptaven alhora dues doctrines, contradictòries entre si, però que hom intentava presentar com si en fos tan sols una: la Terra plana, dit d'un altra manera, la teoria corogràfica –és a dir, regional, perquè es limitava a una porció de les terres emergides– de l'ecumene d'una banda i la Terra dels astrònoms, la rodona, de l'altra. Naturalment, les variacions sobre el tema foren infinites i, encara que la intel·ligència de qualsevol savi s'exercitava a intentar reconciliar-les, eren tots molt conscients de la seva insuficiència i del fet que, llevat que no es fes exclusiva-

ment un acte de fe, els problemes eren més aviat deixats de banda que no pas afrontats.

Per tenir una idea molt senzilla de com es representava l'ecumene durant l'edat mitjana cristiana, només cal traçar sobre un full de paper un cercle i inscriure-hi a l'interior una T, de tal manera que la barra superior coincideixi amb un diàmetre del cercle, i faci que aquest quedi dividit en dues meitats: la meitat superior és Àsia i la meitat inferior queda dividida en Europa a l'esquerra i Àfrica a la dreta. La T es compon per tant de tres segments, que corresponen a altres tants cossos d'aigua: la meitat dreta de la barra superior és el riu Don, i indica el nord; l'altra meitat és, a l'esquerra, el riu Nil i correspon al sud; entre Europa i Àfrica, a baix, l'eix vertical de la T és el Mediterrani, que divideix justament tots dos continents. A dalt, per tant, no hi havia el nord, com avui dia nosaltres estem habituats a concebre, sinó l'Orient. Exactament a l'altra banda d'Àsia, en els confins de la circumferència, hi havia el paradís terrenal. Pels homes de l'Edat Mitjana, Àsia era el regne dels monstres, un univers fabulós format per meravelles, la mítica terra del Preste Joan, més enllà de la qual es trobava la seu celeste.

Aquest era l'esquema del petit ecumene cristià, perdut en la immensitat de l'esfera líquida. I tots els relats de viatge, totes les descripcions del món medieval, passaven precisament a través de tres etapes: Jerusalem, que era el centre del món –el centre del cercle, exactament a la intersecció dels dos eixos que formen la T–, Àsia i el Paradís.

En aquest model hi domina clarament un aspecte relacionat amb el ritual religiós: què hauria succeït si en aquell temps s'hagués concebut la Terra com una esfera, si la Terra no s'hagués imaginat plana? Evidentment, el centre d'una Terra esfèrica es trobaria al seu interior i, per tant, seria subterrani, fet que hauria comportat una conseqüència desastrosa: s'haurien perdut de vista els centres sagrats en relació als quals el centre de la terra era orientat. De manera que el centre hauria esdevingut invisible i absolutament inaccessible, una cosa que mai no s'hauria pogut admetre des del punt de vista de la visió cristiana del món. Fins i tot Colom, en un cert

punt dels seus viatges, davant la desembocadura del riu que més tard s'anomenarà Orinoco, creurà haver arribat al paradís terrenal, precisament a causa de la gran massa d'aigua dolça que transportava. Ara bé, entre la imatge medieval del món i la imatge que en té Colom hi ha una autèntica revolució entremig, tot i que imputable al retorn de Ptolomeu a Occident.

15

El retorn de Ptolomeu

Amb relació a la concepció de la Terra i la seva relació amb l'univers, la modernitat comença amb la revolució copernicana. Amb tot, l'èmfasi atribuït a aquesta revolució fa tanmateix que una revolució anterior sigui absolutament considerada com de segon ordre; segurament, fins i tot ens n'oblidem a l'hora de voler entendre realment com s'arribà a la invenció de la Terra tal com és per nosaltres avui dia.

Aquesta primera revolució pren el nom justament d'aquell astrònom, Ptolomeu, el model de l'univers del qual serà substituït a l'inici del segle XVI pel model copernicà. Però és a Ptolomeu (o millor dit: al redescobriment de la seva *Geografia*) a qui, amb relació a la Terra, devem l'inici de la modernitat; és a ell a qui devem, per tant, la fi de l'esquema medieval basat en les esferes concèntriques aristotèliques i la de la concepció corogràfica de l'ecumene. El retorn del text geogràfic de Ptolomeu a Occident farà possible la síntesi d'allò que fins aleshores era inconcebible: la concepció astronòmica i, per tant, esfèrica de la Terra amb la concepció regional, per dir-ho d'alguna manera, que reduïa la Terra a una illa plana, a una petita taca sobre la gran esfera líquida.

Ptolomeu ensenyà a "reduir l'esfera al pla", és a dir, introduí l'equivalència entre globus i superfície plana. La tècnica que permet aquesta –imperfecta– equivalència tornà a ser de domini públic just quan les empreses marítimes obligaren a dilatar de forma desmesurada l'extensió plana de l'ecumene més enllà de les columnes d'Hèrcules i d'aquesta manera esdevingué el recobriment esfèric de la Terra, un recobriment molt més terrestre –i molt menys marí-

tim— del que fins aleshores mai s'havia pensat. És aquí on comença la invenció moderna de la Terra, una aventura finalment lliure de qualsevol herència medieval.

La innovació del model ptolemaic fou realment trencadora. Pensem només, per exemple, en el destí de Jerusalem, el centre sagrat del model medieval de la superfície terrestre, que a partir d'aquell moment perdé tota primacia, tota funció de centralització: de fet, si l'ecumene esdevé, si més no com a tendència, la superfície d'una esfera, ja no hi pot haver un centre únic, ja que tots els punts poden ser considerats com a tal —en funció del punt de vista, com ensenyava Ptolomeu amb la seva projecció—. Al mateix temps i per primera vegada, els mars, que en la visió ptolemaica no es comunicaven entre si, semblaven estendre's sobre la superfície de la Terra com si fossin grans llacs, i esdevenien quelcom circumscrit i limitat, i capgiraven també d'aquesta manera qualsevol formalització precedent. Contràriament a tota la tradició homèrica i, després, a la biblicoaristotèlica, segons la qual la Terra jeia damunt l'aigua, amb Ptolomeu la relació s'inverteix i és el mar, més ben dit, els mars en plural, els que, per dir-ho així, jauen sobre la Terra. D'això es deriva que allò que encara resta desconegut de la superfície terrestre ja no són les aigües, sinó les terres emergides, fins i tot si encara no s'han vist ni trepitjat.

I, precisament, mentre a Florència es redescobreix la lliçó de Ptolomeu i el model del món s'inverteix, un altre gran cop als esquemes cosmogràfics medievals deriva, en concomitància, de la caiguda de la teoria de les cinc zones climàtiques. A mitjan segle XV, els mariners portuguesos, els més acostumats a navegar al llarg de les costes africanes infringint la tradicional prohibició de traspassar les Columnes d'Hèrcules, encara estaven obsessionats per la idea de la calor increïble —capaç d'incendiar les seves naus— tot just passada la línia equatorial, que aleshores s'anomenava línia de l'equinocci, tot i que més d'un ja podia explicar que havia assolit la zona tòrrida i que havia retornat sa i estalvi. D'altra banda, ja a l'inici del segle XIV, Pietro D'Abano informava d'haver preguntat directament a Marco Polo sobre l'hemisferi austral, en saber que,

durant un dels seus viatges d'anada i tornada al llarg de la ruta de la seda, havia pogut admirar el pol antàrtic per sobre de l'horitzó. Però una cosa era l'Oceà Índic i l'altra l'Atlàntic, encara considerat com el gran mar de les tenebres.

En resum, només a finals del segle XV, en els ambients universitaris de tot Europa, els professors començaren a creure realment, d'acord amb les experiències de les quals els homes de mar donaven testimoni, que la teoria de les cinc zones ja no era vàlida. Encara molts pocs gosaven defensar-la, i molts es veien obligats, com per exemple Pietro Appiano, a reconèixer sense estar-ne del tot convençuts que alguna cosa no funcionava. Des del punt de vista de la història dels models científics, es tracta d'un abandonament exemplar per la seva rapidesa, com ha argumentat W. G. L. Randles: en quaranta anys, entre finals del segle XV i principis del XVI, l'ecumene cristianooccidental quadruplicà literalment la seva extensió i, canviant la seva forma, transformà també la seva naturalesa. Resumint: després de l'empresa de Colom, en tot Europa es reconeix que l'home podia viure en qualsevol part de la superfície terrestre i que allò que constitueix un problema no és l'esfericitat de la Terra, sinó precisament l'extensió i l'acció de convertir la seva superfície habitable en una superfície esfèrica; en definitiva, el fet que l'ecumene, pla com era, hagués esdevingut esfèric. I aquesta transformació esdevenia conscientment irreversible, en concret, exactament en els anys que van des de l'*Elogi de la follia* d'Erasme, escrit a la casa londinenca de Tomàs Moro, i la impressió el 1516 d'*Utopia*, és a dir, a l'inici del segon decenni del segle XVI, quan neix la manera d'entendre l'esfera terrestre que és encara la nostra manera. És la definida per una expressió que es remunta a aquells anys, però que des de fa un temps ja no utilitzem, tot i que seria encara la més pertinent per definir la nostra Terra. L'expressió esmentada és la de "globus terraquii", en la qual, evidentment, es reflecteix plenament la moderna innovació ptolemaica, que té a veure tant amb la composició com en la forma de la mateixa terra, a l'interior de la qual l'extensió solidoterrestre no sols adquireix rellevància i supremacia en relació amb la líquida (tot i que no és així: els dos terços del

planeta són aigua, i només un terç és dur i compacte) sinó que, fins i tot prèviament i per primera vegada, apareix dotada de consistència, continuïtat i coherència en relació amb aquesta darrera.

Sabem fins i tot qui va emprar aquesta expressió per primera vegada i, com sovint succeeix en la història de la invenció de la Terra, es tracta d'un personatge menor, per dir-ho d'alguna manera, és a dir, poc conegut. En aquest cas es tracta d'un humanista suís d'una relativa fama petita, Joachim von Watt, també anomenat *Vadianus*, que aconsegueix per primera vegada integrar la vella teoria aristotèlica amb les noves i aleshores ja molt nombroses, i, per tant, irrefutables, experiències dels navegants. Escrivint a un amic seu, més cèlebre que ell, l'humanista alemany Rodolfo Agricola, durant l'any 1515, i perfectament al corrent de les empreses dels navegants portuguesos i espanyols, Vadiano defineix la Terra d'aquesta manera: una espècie de terror, una part del qual emergeix de l'extens oceà "constituïnt una sola esfera amb l'aigua, per la qual una part resta amagada i per sobre la qual una part sobresurt".

Evidentment, en la definició de Vadiano s'aprecia certa cautela. Al mateix temps, aquesta definició no és pròpiament original, perquè recorda molt de prop el model de Crates de Mal·lo del qual hem partit, que es trobava aleshores a l'origen de la tradició medieval. Però la gran novetat consisteix en el context, decididament divers. Ja no som a l'àmbit aristotèlic de la mecànica dels elements i de la relació entre ells, regulada sobre la base de la densitat, que era d'u a deu. Som, en canvi i definitivament, en una dimensió que en aquest punt hem d'anomenar geogràfica, és a dir, relativa per primera vegada només a la configuració de la Terra.

Era un cop dur no sols per a Aristòtil, sinó també per a la interpretació medieval del seu model. D'altra banda, convé repetir-ho, com més avall navegaven els mariners al llarg de la costa africana vers el continent austral, més necessari es feia reconèixer que, també en aquella direcció, s'hi trobava una terra perfectament habitable. En resum, com més es recorrien les latituds meridionals, més evident es feia que la relació d'u a deu de la tradició aristotèlica medieval entre terres emergides i la superfície del mar no era possible.

Tornant a posar en dubte aquesta relació es posava una altra vegada a discussió, implícitament i immediatament, una qüestió molt delicada i que hi està lligada directament, a saber: la presència d'aquella operació divina, miraculosa, que havia fet que la terra emergís de la forma en què ho feu; la qüestió de l'acció que, permetent precisament l'excepció a la regla aristotèlica, explicava no sols l'existència de l'ecumene cristià, és a dir de la terra, sinó també la seva naturalesa.

En resum, a l'inici del segle XVI era molt clar per als mariners que no hi havien dues esferes, una d'aigua i l'altra de terra, sinó que aigua i terra constituïen una sola esfera, el centre de la qual era el centre de la Terra. I no només això: també era clar que allò que no es veia no era, de fet, més important que allò que sí que es veia. Li tocà una vegada més a Copèrnic, el mateix que discutí amb Lactanci sobre la teoria dels antípodes, demostrar matemàticament la manca de fonament del model d'origen aristotèlic. Per tant, només a mitjan segle XVI el món començà a ser per a nosaltres allò que avui en dia és la Terra.

16

El fons de l'abisme i el lloc del corall

El segle XVII és el segle del globus terraquí, és a dir, del globus a l'interior del qual i per primera vegada es reconeix que la terra i l'aigua hi són conjuntament i estan unides al centre del món, com es deia aleshores. És una autèntica revolució que recorrerà tot el segle, però que en arribar al segle XVIII ja implicava modificacions substancials, no perquè s'hagués deixat de reconèixer la bondat del model, sinó perquè en aquell moment les coses esdevingueren, de forma subtil, una mica més complicades. És durant el segle XVII que neix la figura del geògraf, ja que una vegada es reconeix la composició mixta, per dir-ho d'alguna manera, del nostre planeta, més ben dit de la Terra, calia algú capaç d'utilitzar els instruments més adequats per a la definició més precisa possible de la forma, les característiques i la lògica d'aquesta composició. Però alhora, i ja durant el segle XVIII, l'expressió globus terraquí, que és la més pertinent, la més apropiada amb relació amb la naturalesa i la forma de la Terra, s'abandonà o, com a mínim, passà a un segon ordre.

Qui parla avui dia de globus terraquí? Avui dia tots diem globus terrestre, si ens referim a la Terra com a una esfera, i és durant el segle XVIII, que aquesta expressió substitueix la precedent –que era més correcta–, per significar l'oposició entre un globus celeste, el cel, on totes les constel·lacions són clarament visibles, i un altre globus que, en oposició al celeste, s'anomenarà precisament terrestre i que mostra les posicions i les relacions que entre elles tenen les parts emergides de la Terra: les illes i els continents. És com si –i aquí es troba la subtileza del problema–, un cop admès que la Terra es compon d'aigua i de terra, s'anomenés globus terrestre

per por a l'abisme líquid que, de fet, s'evoca amb aquesta admissió: com si encara avui dia, malgrat tot, creguéssim que la Terra és una taula, segons el model arquetípic a partir del qual totes les seves parts són immòbils, no llisquen, i es troben sobre un mateix pla —precisament com començaren a ser imaginades al segle XVI—. És com si durant el segle XVIII, el segle de les llums i de la racionalitat, hom tornés a tenir por de Tiamat, l'entitat abismal, obscura, profunda de la qual, segons els babilònics de dos mil anys abans de Crist, tot provenia. D'aquesta manera, el segle XVIII, encara té necessitat de Marduk, l'heroi que derrotà l'entitat líquida primordial, l'abisme d'aigua sense fons, obscur i vertiginós. De fet, el segle començà amb aquesta empresa.

Fer la història de la invenció de la Terra significa sovint (ja s'ha dit i constitueix gran part de la seva fascinació) evocar personatges pràcticament oblidats ara, recórrer a una memòria que s'ha extingit fa molt de temps, a noms que segurament mai no han tingut allò que s'anomena, justament, renom. Això és així perquè la invenció de la Terra, el reconeixement de la seva forma i de la seva naturalesa ha estat una tasca col·lectiva, en la qual han participat milers i milers de protagonistes, sovint desconeguts; de manera que, arribats en aquest punt, és difícil per a qualsevol persona establir les tasques, les realitzacions i els orígens de les coses. Però amb relació a la mesura de l'abisme no hi ha cap dubte: el primer que mesurà el fons abissal, que intentà de forma sistemàtica comprendre i reduir a mesura la profunditat del mar, com a mínim a Occident i després del tímid intent d'Aristòtil, fou el comte bolonyès Luigi Ferdinando Marsigli, autor entre d'altres d'una *Histoire Physique de la Mer*. Una història física del mar publicada a Amsterdam l'any 1725 i avui dia reconeguda com el primer manual d'oceanografia publicat. També en el cas de Marsigli, com en el de molts altres inventors de la Terra, intentar perfilar-ne el pensament i l'activitat significa posar en dubte totes les nombroses simplificacions i esquematitzacions a les quals la historiografia científica ens ha acostumat, tot impeding-nos entendre el desenvolupament del discurs científic just en el moment concret en què es produeix.

Així, per exemple, quan al voltant de l'any 1680 començà allò que Paul Hazard ha anomenat "la crisi de la consciència europea", en la mesura que es tractava d'escollir entre els deures envers Déu i el sobirà i els drets de la crítica i de la raó, Marsigli, educat sota el signe de grans figures com Descartes i Galileu, s'enrolava voluntari a l'exèrcit de Leopoldo Cesare, és a dir, del rei d'Àustria, a més d'emperador dels romans, per combatre contra els turcs, contra els infidels. I tot això sense abandonar de cap manera "l'esforç iniciat d'investigar de forma fonamentada i no sols amb especulacions, sinó també amb demostracions de fets, l'ordenada disposició de les parts que Déu ha volgut donar a la gran fàbrica del món". En resum, per a Marsigli fer la guerra i conèixer la faç de la Terra era una única activitat, en el sentit que no sols es duen a terme a través de les mateixes operacions, sinó que ambdues obceixen també a una única lògica i a un únic sentit.

"He sondejat províncies, i tants pobles per fer la guerra, i la pau", escriu Marsigli a finals del segle XVII, en els mateixos dies en què, a Carlowitz, consagra la conquesta, contra els otomans, del curs mitjà del Danubi a la Casa d'Àustria —aquell Danubi que havia estat el primer, en mig de la guerra, a recórrer i a mesurar sistemàticament—. Però en la *Histoire Physique de la Mer*, concebuda a la desembocadura del Roine sobre el golf de Lleó, entre Marsella i allò que avui anomenem Costa Blava, el seu sondatge s'adreça vers el fons de l'abisme marí, amb resultats precisament contraris a allò que deien les cordes dels pescadors de corall, aleshores els únics habitants d'aquelles platges. Pels pescadors de corall el mar no tenia fons perquè les seves sàgoles mai no havien aconseguit tocar-lo. Contràriament, Marsigli no sols troba el fons, sinó que fa dir a la sonda —a la manera de Kant— allò que ell decideix que digui.

De la mateixa manera que a l'inici del segle XVII Galileu havia abolit el cel, per emprar la suggeridora imatge de Bertolt Brecht, és a dir, havia romput el model celeste d'Aristòtil, de la mateixa manera i exactament un segle més tard, Marsigli aboleix l'abisme, i venç finalment Tiamat. En lloc seu, Marsigli inventa el talús, allò que nosaltres avui dia anomenem la plataforma continental, i no

sols afirma que el fons del mar està unit a les costes (un fet que per a nosaltres avui és obvi, però que aleshores no ho era pas), sinó que decideix que n'és la "molt regulada continuació", i que sondejant des del golf de Lleó fins a la costa africana es trobaria una estructura totalment similar a la de la costa provençal, fins i tot des del punt de vista de la naturalesa dels terrenys i de la disposició dels estrats. Com es pot comprendre, a sota de tot (i és apropiat dir-ho així) troba funcionant la vella lògica de la taula que imposa, fins i tot a allò que no es veu (l'abisme), la continuïtat i l'homogeneïtat, a les quals ara s'afegeix la simetria. Com explicarà Kant en les seves lliçons de geografia física: Marsigli donà al mar Mediterrani la mateixa profunditat que l'alçada de les cadenes muntanyoses que el circumden, és a dir, dels Pirineus i dels Alps.

També per a Marsigli la Terra és una taula, igual que l'abisme. Però sobre la taula a partir de la qual Marsigli ordena la Terra hi ha quelcom que no troba el seu lloc, no perquè no existeixi, sinó perquè no aconsegueix establir amb precisió què és, on és: el corall que amb els seus ginyes els pescadors porten a la costa. Què és el corall? Un mineral, un vegetal o bé un animal? Com el ratpenat (meitat rata, meitat ocell), la naturalesa del corall restava a l'inici del segle XVIII encara per desxifrar, encara era un dels enigmes més misteriosos de la "gran màquina del món", capaç d'escapar a qualsevol classificació.

A l'inici, Marsigli creu que el corall és una concreció mineral, perquè la forma i la disposició de les branques penjants del sostre de les grutes submarines li recordaven molt les formacions cristal·lines (que nosaltres avui dia anomenem estalactites) ja admirades a les coves de l'amfíbia Europa Central, al llarg de la frontera entre cristians i sarraïns. Però una matinada de l'any 1706, en despertar-se, canvià d'idea perquè va veure quelcom d'extraordinari: una branca de corall, immersa la nit abans en un vas ple d'aigua de mar, havia estat tota recoberta durant la nit d'alguna cosa (de mareperles) que li semblaren molt semblants a flors blanques. Marsigli pensà aleshores que el corall era una planta marina precisament perquè per

a ell, home del segle XVII, la Terra és un globus terraquí: no sols sobre la Terra hi ha el mar sinó que també en el mar hi ha la terra.

Abans, Descartes havia establert definitivament per primera vegada que la Terra i el cel són fets de la mateixa matèria. Ara, Marsigli havia establert el mateix en relació a la Terra i el mar: l'autor de la *Naturalesa* –escriu en la seva història física del mar– ha volgut amb la Creació fer de la Terra “el dipòsit de les llavors, de les herbes, dels arbres”. La Terra mostra totes les plantes que conté perquè cap cos no s'interposa entre ella i els nostres ulls. En això es diferencia de la conca marina, coberta per la vasta i profunda massa d'aigua que “oculta les belles vegetacions de totes les espècies vegetals, que nosaltres només podem recollir per mitjà de la pesca”.

Però la conca marina no és només la seu de les “belles vegetacions”, és també el lloc on habiten els monstres terribles que són els darrers a custodiar el secret que s'amaga darrere l'expressió “globus terraquí”.

Basat en el peix que escup

Com ja s'ha dit, durant el segle XVIII el globus terrestre substituïx la idea de globus terraqüi, en oposició al celeste. En molts aspectes això és estrany perquè, com ha explicat François de Dainville, el XVIII és justament el segle en què sembla evident per a tothom que és molt més important per als mariners conèixer quants peus d'aigua hi ha sota la seva nau que per al camperol o per al pastor saber quantes vares de muntanya hi havien damunt dels seus caps. A mitjan segle XVII, en l'obra que funda la territorialitat de l'estat modern, Thomas Hobbes transforma el Leviatan en un monstre terrestre. Per a les Sagrades Escriptures, en canvi, era el gran drac que habita al mar i que amb la seva estela blanca i canosa feia que la profunditat esdevingués semblant a una olla bullint –tal com ho expressava Bacon traduint els Salms–. Amb Hobbes el gran monstre esdevé tot de terra, tot terrestre, exactament com uns quants decennis més tard començaren a representar el globus. La diferència consistia en el fet que, si es redueix la Terra al seu component sòlid i estàtic, si s'elimina el mar de la seva imatge, un cop més es redueix a una taula, perquè se n'esborra qualsevol traça de profunditat, de l'abisme i de les qüestions irresolubles que la seva presència comporta. Convé repetir-ho: si la Terra conservés la seva dimensió *ctònica* (obscura, mòbil, profunda, insondable), el seu centre seria invisible i inaccessible perquè coincidiria amb el centre de l'esfera i, per aquest motiu, no hi hauria lloc per a cap intervenció divina providencial. Paral·lelament, tampoc no fóra possible cap geografia, encara que això seria decididament un mal menor: el món sencer fóra el teatre d'una única tragèdia espantosa, col·lectiva

i coral, tal com explica, de forma exemplar, la gran cosmogonia de la modernitat occidental, el *Moby Dick* de Hermann Melville, editada l'any 1851.

Encara avui dia tots els geògrafs i cartògrafs es commouen encara llegint la breu història de Borges d'aquell home que passà tota la seva vida dibuixant el mapa del món per descobrir al final dels seus dies que, en realitat, havia dibuixat només el seu propi rostre. És una història que Borges reprèn fidelment de Melville, sense afegir-hi res, però eliminant-ne moltes coses. En el capítol 44 de *Moby Dick*, el capità Achab, com cada vespre, seu sol a la cabina davant les seves cartes nàutiques, omplint de traces els espais blancs i eliminat els signes existents amb l'objectiu de trobar i matar al més aviat possible la seva obsessió: la balena blanca. Mentrestant, la pesada làmpada de peltre suspesa sobre el seu cap oscil·la amb el balanceig de la nau i projecta rajos de llum sobre el seu front rugós, com si un llapis invisible –així ho escriu Melville– anés traçant línies i rutes sobre el mapa profundament tallat del seu rostre. No es podria haver dit millor: Achab encarna el mapa, la raó instrumental, la racionalitat dirigida a un fi, al pla, al projecte que aquell incorpora i produeix. Si Achab és el mapa, l'esperit d'Occident, *Moby Dick* és el món entès com un globus, mòbil, omnipotent, irreductible, impenetrable, que no es pot literalment tenir al cap, enfrontar-s'hi, perquè el seu cap és tan vast i corbat que els seus ulls són tan distanciat entre si que, si ens movem d'un costat a l'altre, només en podrem veure un cada vegada: exactament igual que Ptolomeu, a l'hora d'indicar la incomoditat del globus, remarcava a la seva època. Només hi ha una manera de conèixer una balena: tocar-la, saltar de la barca i enfilars'hi per observar-la en tota la seva extensió. Com havia fet Achab amb *Moby Dick*.

Entre el globus, que és *Moby Dick*, i el mapa, que és Achab, hi ha el dobló d'or de Quito, el talismà de la balena, el melic del vaixell, que el capità ha clavat al pal major com a recompensa per a aquell que albiri la balena blanca, exemple ostentós de les nobles monedes d'or sud-americanes, “medalles del sol i símbols del tròpic”. Aquest or rodó és la imatge del globus, com diu el mateix

Achab; és la imatge del món que, com l'espill del mag, retorna a cadascú la imatge del seu jo més misteriós. Una moneda, no obstant això, per més enlluernadora que sigui, no és pròpiament una esfera. A diferència del globus, la moneda redueix el món del qual és imatge tan sols a una parella de cares, exactament a la relació frontal basada en l'estabilitat del subjecte i l'objecte a la qual Achab intentarà reduir en va la balena, el Leviatan. Una moneda té dues cares, per ella el món és literalment ambigu, té un dret i un revers, a més d'un sota i un sobre. Per decidir quina versió és, hem d'escollir arbitràriament una cara o l'altra; com quan, si no sabem què decidir, llancem la moneda a l'aire (imprimint-li així el moviment del globus) i tornant-la a agafar i esclafant-la sobre el palmell de la mà, observem si és cara o creu; és a dir, el globus o bé la còpia d'eixos ortogonals orientats que expressen i simbolitzen l'espai. Un mapa, en canvi, està dotat només d'una cara; redueix el món no sols a quelcom que és estàtic, immòbil, fix, rígid com un cadàver, sinó també a quelcom que és absolutament normatiu, perquè no admet alternativa. Per això i només per això, avui dia encara creiem cegament en les cartes geogràfiques. Amb paraules de Ludwig Wittgenstein, quan es preguntava sobre la certesa: "En general allò que surt -per exemple- en els manuals de geografia, ho considero cert. Per què? Dic: tots aquests fets han estat confirmats més de cent vegades. Però, com ho sé? Quines proves en tinc? Tinc una imatge del món. És certa o falsa? Abans que res, és el subtrat de totes les meves investigacions i assercions. Les proposicions que la descriuen no estan totes sotmeses al mateix control". Com la de Wittgenstein, també la tragèdia d'Achab és la d'un home que volia fer entrar el món en una sola imatge.

La conclusió de la història de Moby Dick és tan terrible i complicada, al límit del versemblant, que cap de les seves versions cinematogràfiques no ha pogut o no ha volgut mostrar-la: un final del qual el mateix Joseph Conrad, tot i que no li agradava la novel·la de Melville, segurament en copià quelcom. Després de l'assalt de la balena, l'indi Tashtengo restà enfilat al pal major per clavar millor la bandera mentre la nau s'enfonsava, engolida pels arcs concèntrics

de l'abisme que s'obria davall seu. Atret pel remolí, un falcó s'aturà sobre el pom del pal que, juntament amb la bandera, era l'única cosa que encara despuntava i per atzar posà la seva ala entre la fusta i el martell. En la seva ranera de mort, Tashtengo, advertint el tremolor de l'ala que bat, la mantingué aferrada fins el darrer sospir, arrossegant l'ocell amb ell en el moment que la nau es precipità en el gorg. Escriu Melville que el vaixell, com Satanàs, no s'enfonsà fins que no s'emportà amb ell una part viva del cel. Aleshores tot es desplomà i el "gran sudari d'aigua" tornà a cobrir-ho tot com a l'inici del món.

Només se'n salvà un, aquell que narra la història i que revela el seu nom a l'inici. "Digueu-me Ismael", així comença *Moby Dick*. Cesare Pavese, gran traductor de la terrible aventura d'Achab, començarà una novel·la seva amb una variant directa: "Li deien Pau perquè tocava la guitarra". Expulsat del remolí perquè caigué al mar més lluny de la nau que tots els seus companys, Ismael s'agafà al taüt que Quiqeg, el seu amic arponer de cos tatuat, s'havia fet construir prevenint la fi. D'aquesta manera, sobre un mar transformat en una taula, agafat a una estructura tridimensional, però que funciona com una taula, aconsegueix salvar-se. Una vegada més, no hi ha salvació, no existeix per a l'home vida possible sobre la superfície de la Terra sense la pantalla, la mediació constituïda per la reducció del món a una taula; una taula que és, al mateix temps, el taüt del cadàver de la vida mateixa. Els grecs tenien dos termes per indicar la vida: *zoe* i *bios*. El primer corresponia a la vida com a totalitat, indestructibilitat, mancança de principi i final, absència de límits. En resum, una vida, la naturalesa de la qual coincideix amb les característiques topològiques de l'esfera: la vida dels déus, exemplificada millor que totes per la figura de Dionís –i que Melville representa mitjançant la figura de la balena blanca–. Totes les altres formes de vida, començant per la humana, formen part del camp de la biologia; per això són limitades, finites, mortals fins i tot quan no són sobtadament esquarterades per voluntat divina. Finalment, la providència divina intervindrà sobre Ismael: però només per mitjà de l'extensió plana (marina) i de la taula (fèretre). Segueix sent un

signe que no hi havia escapatòria: només en la configuració tabular del món era possible trobar salvació i coneixement.

18

La fascinació de la serp de cascavells

Al revers del dobló de Quito, la moneda d'or d'una unça que el capità Achab clavà al pal major del *Pequod*, hi ressaltaven dues muntanyes i un volcà; és a dir, coses de les quals, en aquell temps, se'n sabia encara menys que dels mars més llunyans. Per estrany que pugui semblar, quan es començà a mesurar de forma sistemàtica l'altura de les muntanyes, a cavall dels segles XVII i XVIII, amb prou feines se sabia com fer-ho. Els primers intents es realitzaren amb les mateixes cordes i els mateixos instruments que servien per mesurar la profunditat del mar, però utilitzant-los, per dir-ho així, al revés: és com dir que en la invenció de la Terra s'ha mesurat primer (o, com a mínim, s'ha intentat fer-ho) allò que no es veia i després allò que es veu. Ara bé, més enllà del mesurament científic tardà, que començà durant la segona meitat del segle XVIII amb l'ús dels baròmetres de pressió de certa fiabilitat, la imatge de la muntanya entra a la cultura europea a través de l'obra de viatgers molt particulars, autors i protagonistes d'una modalitat de viatge molt específica: el viatge pintoresc, adjectiu que avui dia ens remet simplement a la pintura però que, aleshores, a la vigília de la Revolució Francesa, feia referència a una imatge amb unes característiques molt precises i definides, animada per una intenció explícita. Tal com es llegeix a la *Encyclopédie* de Diderot i D'Alambert: allò que compta en una composició pintoresca és l'efecte, el primer cop d'ull; ara bé, el que és essencial i funda el caràcter específic de la imatge pintoresca és que les figures humanes no poden distorsionar la precisió i fidelitat dels objectes, les coses i els llocs representats. Però de quins objectes, de quines coses i de quins llocs?

Per adonar-se'n només cal fullejar els magnífics àlbums que resumeixen els viatges pintorescos més cèlebres i que donaren origen al mateix gènere, els de l'abat de Sant Non i de Jean Houël, dedicats ambdós al Migjorn italià i a les seves illes, sumptuosos *in-folio* on les esplèndides il·lustracions superen de molt el text. També per als viatgers pintorescos preval la imatge, tan estimada pels romàntics alemanys, de la Itàlia com una "terra promesa de l'art", si bé aquesta terra no és suficient per exhaurir el seu interès. Entre els monuments sicilians que per a Houël són curiosos i interessants, també hi figuren pedreres, salines i almadraves. Així mateix, en l'elenc inicial dels béns del regne de Nàpols que justifiquen el seu viatge, Sant Non fa un recurs explícit, després de la referència al clima "famós i valorat" i a l'Antiguitat, al reclam que exerceixen "una multitud de fenòmens interessants per als físics i els naturalistes", de manera que no sols l'herència grecoromana, les ruïnes de Pompeia i Herculà o els temples i els amfiteatres de la Magna Grècia atreuen el viatger vers el Sud. L'itinerari "pintoresc" es realitza a partir de la tensió entre el pol monumental i el naturalista; comença a Nàpols, on abunden alhora monuments i curiositats naturals i s'acaba en presència dels terribles cons volcànics insulars. Entremig, si no es fa el viatge per mar, s'obre de bat a bat el boscós i accidentat espai de la Calàbria, sostret finalment, gràcies a la imatge sensible, del regne del mite i de la llegenda, deslliurat dels lladres. Apareixen aleshores les muntanyes dels Apenins meridionals, primera ampliació cap al món mediterrani d'aquella "revolució de la mirada" proclamada al continent per Rousseau (del qual Sant Non i Houël eren amics), que finalment alliberà la muntanya del domini del desordre i del caos, i que un altre amic de Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, "enginyer geògraf" abans que novel·lista, havia importat ja amb gran èxit al món tropical. Seran precisament aquestes imatges les que codificaran una figura del Migjorn italià (una mena de tròpic semidomèstic) que restarà l'única durant més d'un segle, anticipant un estil basat en la fusió entre arqueologia i exotisme, un estil que, durant tot el segle XIX abocarà a Europa esbossos de Grècia, de Síria, d'Egipte i dels confins més orientals.

Amb tot, els objectes naturals que atrauran l'atenció dels viatgers pintorescos, fins i tot més que les gorges i els congostos de muntanya o les característiques del litoral, fins al punt de resultar gairebé obsessius amb la seva presència, seran els volcans i les formacions geològiques, en aquell temps estretament vinculades, de la mateixa manera que els basalts, al debat sobre l'origen i la naturalesa del vulcanisme. A les acaballes del segle XVIII aquest debat implicarà tots els científics d'Europa, tots els *savants* dedicats a la història natural de la Terra, perquè estava connectat a la qüestió de la naturalesa i de l'origen del mateix globus terraqüi, un debat que acabà prenent la forma de conflicte entre neptunistes i plutonistes. Els primers defensaven, d'acord amb la tradició bíblica del Diluvi, la idea d'un Oceà Universal primigeni, la progressiva retirada del qual hauria estat també l'origen dels grans moviments volcànics. Els segons, en canvi, més allunyats de la veritat revelada, postulaven l'existència d'un foc central capaç d'una acció orogènica directa; per això posaven en dubte la mateixa idea de Creació, ja que imaginaven no pas un món amb els seus elements i els seus processos formats de cop i volta, sinó, al contrari, un món susceptible de progressives alteracions i modificacions.

El Vesuvi, l'Etna i l'Stromboli representaven, per tant, els punts focals d'un discurs científic que, justament pel fet de ser-ho, havia de ser un agent del nou ordre civil, la qual cosa implicava la necessitat d'apropriar-se d'allò meravellós, d'allò prodigiós, d'allò que "la cort de la vella veritat" encara transformava en signe o miracle i, per tant, en quelcom que, per definició, escapava de qualsevol intent d'explicació.

Els historiadors han explicat que el secret polític de la Il·lustració consistia en el fet que tots els seus conceptes eren polítics, però sense mostrar-ho. La seva política consistia a ser apolítica. Precisament aquest secret, el pla de la presa del poder per part de la burgesia enfront de l'estat absolut, empenyia els viatgers pintorescos a Nàpols, a Catània, a Lipari o a Stromboli. Aquest secret, segons el qual el cataclisme natural es corresponia amb el polític i, per tant, l'erupció volcànica amb la revolució social, conferia a les manifes-

tacions volcàniques aquella “fascinació de la serp de cascavells” de la qual ni tan sols Goethe aconseguí alliberar-se.

D'aquesta manera i amb aquesta intenció li pertoca a la imatge pintoresca preparar la difusió de la imatge científica del món, encara que limitant-se tan sols a suggerir-la, a anunciar-la, però sense realitzar-la. La qual cosa no impedeix que el propi procés de producció d'aquesta imatge sigui científic. Per dibuixar les ruïnes de Pompeia i Herculà, vigilades per sentinelles i guardes encarregats de mantenir-ne els pintors allunyats, els artistes posteriors a Sant Non (entre els quals hi havia Fragonard i Hubert Robert) hagueren d'adoptar un seguit d'estratagemes, d'ajudar-se mútuament i, sobretot, per poder prosseguir a partir de proves parcials aconseguides de forma furtiva, hagueren de reconstruir la planta general útil per a la col·locació de la seva miriada d'esbossos.

D'aquesta manera, la forma pintoresca representava tan sols el resultat final d'una activitat intensa constituïda per la divisió preliminar i la rotació ulterior de les tasques dutes a terme pels membres d'un equip, de la posada en comú i comparació dels resultats parcials i singulars, de controls i verificacions encreuades, contínues i repetides. Cada fragment del paisatge pintoresc depenia així, en la seva relació amb la realitat, de la conformitat preliminar amb una representació espacial totalitzant que, de pintoresca, no en tenia res, però que funcionava com a estructura oculta i com a objectiu íntim –com una espècie “d'ànima” metàl·lica que sosté volutes fràgils i adornades–, i que assigna a cada imatge singular la seva precisa i estable posició en el conjunt: les coordenades de la representació geometricotopogràfica de la “planta general”, establertes de forma preliminar, garantien la precisió de les *vedutes* i permetien l'enginy de les reconstruccions, de l'espai on la naturalesa i l'obra humana són assimilades sota el comú denominador d'un criteri únic i homogeni de mesurabilitat.

Aquest és l'àmbit en el qual la matematització galileana de la naturalesa o, més ben dit, la idealització de la forma espacial que hi és vinculada, s'estén de forma subterrània als productes de la història humana, per tal de gestionar-los de forma conjunta. El veritable

objectiu del viatge pintoresc és la predisposició de la imatge necessària a aquesta història, aconseguida la qual el viatge mateix s'acaba i allò que és monumental i allò que és natural esdevenen una única cosa, i la tensió bipolar de partida cristal·litza en una única sèrie d'objectes. D'aquesta manera, si estan sotmeses a una única mirada, les produccions naturals i les humanes queden subjectes a una única voluntat, responen al criteri d'una única objectivitat, i esdevé aleshores del tot lícit establir una subtil analogia entre els processos físics i els històrics, entre catàstrofes naturals i socials, entre erupcions i terratrèmols d'una banda, i revolucions de l'altra. La història del Migjorn italià és per a Sant Non, de fet, una història de revolucions, la llista de la quals serveix d'introducció a l'obra. I també per a Houël "cap país no ha experimentat més revolucions polítiques que Sicília".

D'aquesta manera, al final la imatge pintoresca arriba, per aquest motiu, a superar gairebé la inicial contradicció entre viatge i relat; en tot cas, representa moltes més coses que els objectes i els llocs que reproduceix. D'aquesta imatge sorgeix aquell formidable model de percepció i comprensió de la faç de la Terra que anomenem paisatge.

19

El paisatge i l'economia de la natura

El paisatge, tal com el percebem encara avui dia, i que donà origen a la nostra manera d'aproximar-nos a les característiques terrestres, fou invenció, a finals del segle XVIII i principis del XIX, de l'extraordinària figura de geognosta (com aleshores es deia per indicar els inventors de la Terra) que fou Alexander von Humboldt, l'amic per excel·lència del rei de Prússia, i considerat pels científics d'Europa, entre els quals era el més famós, com un nou Aristòtil. La raó de l'interès dels burgesos, dels exponents de l'opinió pública, de la societat civil, envers les muntanyes, tant les de casa com les tropicals, revela una senzilla fórmula de Schiller, el gran poeta i dramaturg: "la muntanya significa llibertat", en el sentit que a la muntanya no existeix, o es percep molt menys, el despotisme aristocràticfeudal que, especialment a Alemanya, la burgesia sentia com un fre per a la mateixa capacitat d'expressió i de realització.

En aquest sentit Humboldt, que cita i repeteix el lema de Schiller, concep i posa en pràctica la seva estratègia, basada justament en el paisatge. El seu formidable projecte és el d'arrencar la burgesia alemanya de la contemplació, dels jocs poètics buits que la mantenien presonera dintre del "regne de l'aparença estètica" per dotar-la, en canvi, d'un saber capaç de garantir, per mitjà del coneixement, el domini de la Terra: és a dir, l'acompliment del seu destí històric i que l'any 1790, a París, el jove Humboldt havia comprès.

Per fer tot això Humboldt parteix de l'educació literària de les classes instruïdes, que no saben res de les ciències que serveixen per gestionar l'estat, però coneixen, en canvi, la literatura, la poesia, la pintura o la música. Per Humboldt es tracta de transformar la na-

turalesa del saber burgès utilitzant, això sí, el mateix llenguatge, és a dir, des del seu propi interior, i a través d'un seguit de mediacions, la més potent de les quals serà el paisatge que, d'aquesta manera i per primera vegada en la seva història, en els escrits de Humboldt començarà a transformar-se d'una idea estètica en un model científic; amb Humboldt passà de la producció artística i literària a la geografia i a les ciències de la naturalesa, i adquirir així una funció inèdita i (literalment, encara que de forma indirecta) revolucionària. Precisament per a Humboldt la matriu estètica de la cultura burgesa imposava, a fi que el saber pictòric i poètic es transformés en ciència de la natura, la mediació de la "veduta" entesa com a paisatge; així mateix, és la "veduta", entesa com a opinió que neix d'aquell mateix saber, la que n'assegura la prossecució en crítica política. Per Humboldt, estratègia del pensament crític burgès relatiu a "l'espai replè de coses terrestres", la sortida del domini de l'aparència estètica implicava la seva completa travessia, i precisament el paisatge era concebut com el vehicle més adaptat per assegurar el trànsit de la societat civil cap al coneixement i el domini del món.

Ara bé, què és realment el paisatge? El paisatge no és res més que el que resta de la Terra després que el mapa, la imatge cartogràfica, hagi representat tot allò que pot representar. És, en definitiva, la versió oposada, però recíproca, del món; és el món privat de tot el que ha quedat, per dir-ho d'alguna manera, enganxat al mapa. El paisatge és allò residual, allò que resta fora de la lògica cartogràfica, de la reducció del món a una taula. És per aquest motiu que el paisatge pressuposa un punt privilegiat per a l'observador, un punt de vista elevat des del qual albirar: perquè és el contrari de qualsevol forma de reducció a una extensió plana de la faç de la Terra.

Precisament perquè el paisatge és el revers de la imatge cartogràfica, no hi trobem objectes definits de forma precisa; no existeixen els objectes ben delimitats, dotats de confins clars i distingibles. Això succeeix no sols perquè l'horitzó del paisatge és sempre lleugerament calitjós, com de fet sabien i reconeixien perfectament Humboldt i Goethe. Tampoc no és una qüestió de distància: si la Terra és un paisatge, els objectes més propers tampoc no es distin-

geixen entre si, perquè es presenta com a una harmònica totalitat de tipus esteticosentimental, estranya a qualsevol anàlisi racional. En rigor, mentre mirem i pensem en termes de paisatge no existeixen (encara) ni tan sols els objectes singulars, en el sentit que tal totalitat orgànica no admet cap tipus de separació interna. De fet, no existeix ni la possibilitat de separar l'objecte del subjecte: el terme romàntic *Stimmung*, precisament, fa referència a aquesta impossibilitat, és un terme que significa acord, vibració a l'uníson, entre subjecte i objecte. En definitiva, si la Terra és un paisatge, no sols totes les coses es troben les unes al costat de les altres i, per tant, no es poden separar, sinó que aquesta impossibilitat inclou fins i tot el gènere humà.

Es tracta d'una qüestió decisiva avui dia, que ens obliga a tornar a Kant i a la seva *Geografia Física*. Explica l'autor en la seva introducció que hi ha dos tipus de classificació, la lògica i la física. La primera, que correspon a qualsevol ciència veritable, construeix "sistemes naturals" com el de Linné; examina les coses una darrera l'altra, "les uneix amb art i de forma lògica i les divideix, segons alguna semblança retrobada, en noms i classes, com va fer amb les peülles esberlades". En definitiva, és com un registre o "un inventari de les coses aïllades de la mateixa naturalesa". Oposada a l'anterior, la classificació física "segueix, en la descripció de les parts, les lleis i l'ordre de la natura", és a dir, representa les coses naturals "segons el lloc del seu naixement o els llocs en els quals la naturalesa les ha col·locat". L'oposició no és simplement metodològica sinó també epistemològica; darrere les dues pràctiques operen no només dues formes diferents de procedir sinó també dos principis de coneixement contrastats. Kant admet el gran avantatge del mètode de Linné i en reconeix, sense gaire eufòria, el seu triomf. Per a Kant, Linné fundà el que anomena "l'economia de la naturalesa", un mètode que va ser útil per reduir en termes econòmics -perquè és sintètic i poc costós- la gran varietat i articulació de les formes vegetals i animals. Però com ho féu? Procedint, precisament, de forma lògica, és a dir, deportant, per exemple, les plantes del propi context originari, reunint-les artificialment i, només després, clas-

sificant-les. Per ser més precisos, Linné prengué tots els vegetals, en va extreure una part (l'òrgan de reproducció), posà conjuntament sobre la taula tots els òrgans de reproducció semblants entre si i, a partir d'aquestes agrupacions, retornà a les plantes per declarar-les afins entre elles.

D'aquesta manera (i l'exemple és molt elemental), plantes que habiten en llocs allunyats i, aparentment, des de tots els punts de vista oposats entre si, posem per cas al desert del Sàhara i a la tundra àrtica, podrien trobar-se, segons aquest sistema, formant part de la mateixa família, de la mateixa espècie o gènere, atès que presenten una part del cos que és més o menys semblant. Molt bé, diu Kant, es pot fer d'aquesta manera i, de fet, és una gran sort que Linné ho hagués fet així. Ara bé, continua Kant, hi ha una altra possibilitat, aquella que ell anomena la classificació física, típica de la geografia, que precisament per aquest motiu no és una ciència, sinó un saber. Representa les coses naturals de forma completament diversa, és a dir, les representa l'una a prop de l'altra, tal com efectivament es troben sobre la faç de la Terra. Per posar un exemple banal: segons el criteri de Linné, els components de la màquia mediterrània pertanyen a famílies completament diverses, però, segons el principi del qual Kant anuncia la possibilitat res no impediria considerar la màquia mediterrània, en la seva composició essencial, com una única gran família, només perquè és així com se'ns presenta a la mirada.

Només cal que hi pensem un moment: si el criteri de la classificació física que Kant considerava possible es confirmés, avui dia no hi hauria cap diferència entre la imatge del món dels científics i la imatge que tenim quan obrim la finestra i observem el mateix món. És a dir, s'hauria reduït o potser, fins i tot, no hi hauria hagut mai la gran diferència que, en canvi, hi ha i que cada dia ens trobem que hem d'experimentar.

És el mateix Linné qui ens informà que la seva classificació derivava directament de la lògica cartogràfica, de l'exemple que prové del funcionament del mapa. Es tracta de nou, en definitiva, de les últimes conseqüències de la reducció del món a una taula. Per a

Kant, en canvi, com escriu a la introducció de la *Geografia física*, “tota la descripció del món i de la Terra, si vol ser sistemàtica, ha de començar amb la idea de conjunt i referir-s’hi sempre”. Però aquest conjunt no és la taula, és el globus. Conseqüentment, la classificació de la qual ell es limita a enunciar-ne la possibilitat no es basa en la taula com l’economia de la naturalesa de Linné, sinó que es basa en el model del món que inverteix l’estructura implícita d’aquesta economia: es basa en el principi del paisatge. Això podria ser irrelevant si no fos que, contràriament a allò que es continua repetint, el món avui dia no és, de fet, una aldea (encara menys global); és un únic i gegantesc paisatge. Si el món és una taula –i sols si és una taula–, un mapa, té un únic centre estàtic, i la proximitat de les coses implica el fet que siguin afins i orientades en la mateixa direcció. Però si el món és un globus, tots els punts poden ser-ne el centre (és a dir, el centre és plural i mòbil) i, en conseqüència, la proximitat de les coses no implica la seva homogeneïtat i el seu isotropisme, tal com continuem pensant (sense adonar-nos-en) a l’observar un determinat fragment de la faç de la terra com un paisatge.

20

Rotllana

Es pot dir d'una altra manera més sintètica: si el món és una esfera o un paisatge i ja no és un mapa geogràfic, això vol dir que tampoc existeixen ni l'espai ni el temps. Fet que, de nou, ens importaria poc si no fos perquè cada vegada més el món funciona així, perquè existeix alguna cosa que anomenem superficialment globalització i que, sigui el que sigui, implica sobretot la impossibilitat de continuar fingint que la Terra no és allò que és: un globus. En efecte, el món és un globus, quelcom funcionalment discontinu, heterogeni, anisotròpic; no un univers sinó un plurivers, com diria Edgar Morin. "L'aldea global", l'expressió que inventà Marshall McLuhan durant els anys setanta del segle passat, és, per tant, una contradicció en els seus termes, entre altres coses perquè una aldea té un únic centre mentre que el globus en té molts.

Tot i que l'anàlisi de McLuhan era en realitat una mica més sofisticada, la seva expressió més celebrada i recordada apareix com una metàfora poc encertada, malgrat el seu èxit. Ell distingia entre espai visual i espai acústic, concebuts com a àmbits complementaris i inseparables, però, al mateix temps, incommensurables. El primer era el produït per l'alfabetització fonètica grega, que transformant la paraula en quelcom visible, lineal, estàtic, capaç de fragmentar-se, havia transformat segons aquests criteris la mateixa concepció del món. El segon, fill dels mitjans de comunicació elèctrics (ràdio i televisió) i de la tecnologia electrònica, hauria reconstituït, sobre les ruïnes de la civilització alfabètica, l'àmbit que era propi de l'home anterior a l'adveniment de l'alfabet: l'àmbit de les relacions de naturalesa sonora, caracteritzades pel fet de ser, no successives

les unes amb relació a les altres, com succeeix a l'interior de l'espai visual sinó, al contrari, simultànies. Ja a l'inici dels anys setanta del segle XX, per tant, fins i tot abans del naixement d'allò que ara anomenem per comoditat la xarxa, McLuhan observava la presència de "tambors tribals" electromagnètics que ressonaven no un després de l'altre, sinó simultàniament, de manera que l'espai acústic (segons ell, la versió contemporània del món) resultava no sols animat per una pluralitat de centres omnipresents, sinó també caòtics i en flux continu: el contrari d'una aldea.

En realitat aquest darrer servia per evocar la condició segons la qual a menys distància interpersonal hi ha més comunicació, tal com justament pensem que succeeix en una aldea, on tothom parla amb tothom: una vegada més, per tant, segons el model inherent al concepte euclidià d'extensió. Però realment no és així, perquè, avui dia, menys que mai la comunicació és un procés seqüencial, lògic o lineal com una funció matemàtica.

Considerem el cas de la ciutat. És totalment paradoxal que es continuï parlant avui dia de "ciutats globals", que serien aquelles ciutats que dirigeixen l'economia mundial, una economia que, per primera vegada en la història de la humanitat, funciona simultàniament com una cosa única: no necessàriament les ciutats més grans de la Terra (en la llista hi figuraria Zuric, per exemple) sinó aquelles amb capacitat de controlar l'activitat financera i les seves innovacions. És paradoxal perquè com a tals ciutats cap no és en conjunt global, en el sentit que les funcions de direcció relacionades amb els processos de globalització no resideixen mai, de moment, a l'interior d'una ciutat sencera, sinó tan sols en una part restringida d'ella, sovint minúscula, circumdada per un teixit urbà que, si bé de manera topogràfica, és a dir, físicament, hi està connectada, en tot cas no té res a veure amb l'exercici del control a escala planetària, sinó que més aviat és la primera a patir-ne els efectes. Es tracta de qüestions importants, que inverteixen el mateix concepte de ciutat i de ciutadania i, per aquesta raó, ens remetent a l'inici de la nostra història, a la construcció de la nostra primera identitat.

No saber on és el centre ni qui som forma part de l'experiència infantil de tots nosaltres. Recordeu la cançó? "Gira, gira volta, que bonic que és el món..." –i la cantilena continuava, si hom volia fins a l'infinit, amb un seguit de frases aparentment sense sentit, a les quals seguien, per esvaïr-se immediatament, llunes, nombres, gallines, etcètera–. No ho sabíem, però aquell llenguatge discontinu, heterogeni i desarticulat era (i ho continua essent) la mimesi perfecta i conscient del món i del seu funcionament. I també hi havia la versió ràpida i escurçada, gairebé instantània: "Gira, gira volta, que bonic que és el món; cau la Terra, tothom per terra!": moment en què la rotllana, de la qual cadascú formava part, agafat de la mà a les mans dels dos companys que tenia a banda i banda, deixava de girar de cop i tothom s'ajupia simultàniament fins a tocar amb ambdues mans la terra –que era una taula plana, llisa, contínua, tota feta de la mateixa substància i que, d'aquesta manera, garantia la nostra estabilitat i identitat–. Avui dia no podem ja cantar aquesta versió abreujada de la rotllana, perquè ara cap taula (tampoc les taules específiques que són els mapes geogràfics) no és capaç de reflectir el mecanisme del món. Dit d'una altra manera: la matèria que ens circumda ha començat, des de fa algunes dècades (des de l'any 1969, per ser precisos), a transformar-se en unitats d'informació immaterials: a l'espai l'ha succeït el ciberespai, que és més un ecosistema que una màquina, és un ambient bioelectrònic que hi ha a tot arreu on arriben línies telefòniques, cables coaxials, línies de fibra òptica i ones electromagnètiques: coses totes elles molt difícils, si no impossibles, de representar sobre un mapa, a causa principalment del seu escàs o inexistent embalum, o bé pel fet que es troben sota terra, en el fons del mar o es mouen a través de l'aire, eludint en tot cas el contacte amb la superfície terrestre, la dimensió geogràfica pròpiament dita. En relació amb tot això, cap expressió no és més enganyosa que aquella que, i no obstant això, tothom repeteix: "l'autopista de la informació". A diferència de la informació, les coses sòlides obeeixen en realitat a les lleis immutables de la conservació: aquell que en una autopista es dirigeix al nord, per tornar endarrere ha de disminuir la velocitat, aturar-se

i girar en direcció al sud; altrament provocarà, en el millor dels casos, un terrible embús de trànsit. De la mateixa manera, en el món material la producció i el consum s'han d'equilibrar: de mitjana, cadascú de nosaltres consumeix la quantitat d'arròs o de gra, per exemple, que cadascú de nosaltres produeix de mitjana directament o indirectament i, en tot cas, no podem assumir-ne més d'una quantitat determinada.

La informació funciona de forma completament diversa respecte a la realitat física: es pot replicar a un cost gairebé nul i, per tant, en teoria, cadascú pot exhaurir la producció de la societat en conjunt i, de fet, en consumeix molta més de la que produeix. Per això es tracta realment d'un altre món, d'un veritable anti-món invisible, a l'interior del qual es localitza el món que observem: n'hi ha prou d'adonar-se que moneda i informació són ja la mateixa cosa. Per tant, com és possible encara conèixer alguna cosa de la faç de la Terra, com és possible continuar atribuint significat a les seves característiques?

L'acte que va fundar el coneixement occidental va consistir en la reducció del món a un mapa geogràfic, al punt que avui dia creiem que el mapa és la còpia de la Terra sense adonar-nos que realment és el contrari: és la Terra que des de l'inici ha assumit, en la nostra cultura, la forma i la naturalesa d'un mapa: pensin només en el creixent caràcter rectilini dels eixos de comunicació (carreteres, ferrocarrils, autovies) en funció de l'augment de la velocitat, segons el model abstracte de la línia recta, que no existeix en la naturalesa sinó tan sols damunt del mapa.

Si el món és un mapa (i sols perquè el món és un mapa), dreta i esquerra, occident i orient, són direccions estables i unívokes, com de fet ho han estat durant tota l'època moderna. La globalització, però, implica sobretot la comprensió literal del terme, que significa en primer lloc que no és possible continuar basant-se en la mediació cartogràfica que, reduint a un pla l'esfera terrestre, no ens ha permès observar la Terra tal com és realment, un globus.

Però si el món és un globus, les direccions ja no corresponen a unes relacions fixes entre una part i l'altra sinó que, en can-

vi, són indicacions mòbils i intercanviables, en funció de com es mogui el subjecte, que davant d'un mapa resta immòbil, però que davant del globus està obligat a moure's. Justament perquè no podem tornar endarrere, aleshores hem de començar urgentment a reinventar la mateixa Terra per mitjà d'altres lògiques i d'altres models, encara que avui dia sigui molt més difícil –com hauria dit Kant– “orientar-se en el pensament”: en nom de tots els éssers humans que agafats de la mà continuen giravoltant tot fent rotllana i que són la humanitat.

Altres títols publicats:

- 1 Aportació a la terminologia geogràfica catalana
Marc-Aureli Vila i Comaposada
- 2 Salvador Llobet i Reverter:
la geografia, entre ciència i passió
Francesc Roma i Casanovas
- 3 Fires i Mercats a Catalunya
Lluís Casassas i Simó
- 4 Pere Gil, S.I. (1551-1622)
i la seva Geografia de Catalunya
Josep Iglésies i Fort
- 5 Resum de geografia de Catalunya
Pau Vila
- 6 El paisatge de Catalunya
Marcel Chevalier
- 7 El problema comarcal de Catalunya
Pau Vila *et al.*
- 8 Enric Lluch i Martín: l'obra escrita
Edició a cura d'Abel Albet i Mas
- 9 El mapa com a llenguatge geogràfic:
Recull de textos històrics (ss. XVII-XX)
Edició a cura de Jesús Burgueño
- 10 El mapa com a llenguatge geogràfic:
Recull de reflexions contemporànies
(segle XX)
Edició a cura de Pau Alegre
- 11 El món rural a Catalunya
Joan Vilà-Valentí
- 12 *Estadística territorial de la provincia de Barcelona*. 1858
Pedro Moreno Ramírez
- 13 Paul Vidal de la Blache: Geografia general i regional. L'obra a *Annales de Géographie* (1891-1919)
Edició i traducció a cura de Pau Alegre
- 14 Costums sobre termenals, camins i aigües
Oficina d'Estudis Jurídics
- 15 *Nomenclátor* [...] (1860). Edició de la informació referida a les terres de parla catalana
Edició a cura de Jesús Burgueño



Franco Farinelli (1948, Ortona) és director i professor del Departament de Filosofia i Comunicació de la Universitat de Bologna. Des del 2009, també és President de l'Associació de Geògraf Italians (A.Ge.I.). Ha publicat, entre d'altres, els llibres *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo* (Einaudi, 2003), i *La crisi della ragione cartografica* (Einaudi, 2009). *La invenció de la Terra* és el seu primer llibre traduït al català.

