

Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura

Vicent Salvador (Castelló de la Plana)

Summary: The article studies the new conception of space (spatiality) as a sociodiscursive construction and the application of this notion in literature. The meaning of place is distinguished from those of landscape, territory and abstract space. The concepts of geocriticism (Bertrand Westphal), heterotopia (Michel Foucault) and chronotope (Mikhail Bakhtin) are used to explain the functions of spatiality (Robert Tally) in literature. After referring to various studies on the literary representation of places like the house, the sanatorium or the environment of death, this paper concludes with an analysis of the movie theaters in Catalan literature and, especially, in the poetry of Vicent Andrés Estellés (1924–1993).

Keywords: Spatial turn, spatiality, heterotopia, chronotope, movie theaters, Vicent Andrés Estellés ■

“Ahora pienso que la sala de un cinematógrafo es el lugar que yo elegiría para esperar el fin del mundo”
(Adolfo Bioy Casares, *Memorias*)

■ 1 El gir espacial: l'espacialitat com a construcció social¹

En els darrers temps s'ha parlat molt del “gir espacial”, tal com en altres ocasions han circulat expressions paral·leles, com ara “gir lingüístic”, “gir cultural” i algunes etiquetes més que anuncien una reestructuració epistemològica i caracteritzen un canvi de plantejament en diverses disciplines. Curiosament, aquestes denominacions, pel fet de recórrer al mot “gir”, remetien a una metàfora espacial, un moviment físic en el marc de certes coordenades de l'espai... Sigui com sigui, l'anomenat “gir espacial” va qual·lar en l'àmbit dels estudis geogràfics (sovint esperonat per l'aplicació de noves tecnologies, els GIS (*Geographic Information Systems*), però té els seus

1 Aquest treball s'ha realitzat en el marc del Projecte d'Investigació Retos FFI2017-85227-R (MINECO): “La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social”.



antecedents, o els seus fonaments filosòfics, en el pensament d'autors com són Bachelard, Foucault, Bakhtín o Benjamin, amb un abast que inclou els estudis literaris i culturals. S'ha parlat, en aquest sentit, de les *spatial humanities* i de la nova consideració de la posició que ocupen els coneixements en els seus contextos, en el seu “espai”: allò que podríem anomenar la *situacionalitat* de les perspectives epistemològiques. En el fons filosòfic de l'afer hi ha l'èmfasi que es posa en un factor com és el de la materialitat del context on els éssers i els esdeveniments –incloses les accions humanes que es realitzen en la història– se situen.

Sovint el nou enfocament ha assolit un perfil *constructivista* respecte a la concepció de l'espai, en el sentit que aquest ja no es considera ni un *a priori* kantianisme del coneixement ni tampoc una realitat externa independent de la percepció humana, sinó una construcció social o sociodiscursiva, denominada sovint *espacialitat*, terme que han difós autors com ara Edward Soja o Robert Tally jr. D'altra banda Enric Bou, en la producció catalana sobre aquesta temàtica, ha escrit una obra centrada en la ciutat i els viatges, que duu un títol ben indicatiu, *La invenció de l'espai* (2013), en la qual la literatura té un paper molt destacat.

L'espai ja no es veu, per tant, com un recipient buit, inert i extern, i es converteix en una construcció humana, culturalment definida, que ha de ser estudiada interdisciplinàriament. Des d'aquesta perspectiva, l'ésser humà deixa de ser només un “ésser en el temps” i passa a ser un ésser que evoluciona a través d'uns espais amb els quals interactua dialècticament com a subjecte.

El nou objecte d'estudi de les ciències humanes és, així, un constructe social, l'espacialitat, on guanya rellevància un concepte més “humanitzat”: els *llocs*, és a dir, els espais concrets, travessats d'emocions, generadors d'identitats personals i col·lectives. Els llocs, en efecte, són un concepte més definit que el d'espai, constitueixen localitzacions viscudes, configurades per l'experiència. Com diu Yi-Fu Tuan (1977: 12): “Place is a special kind of object. It is a concretion of value, though not a valued thing than can be handled or carried about easily; it is an object which one can dwell.” Els llocs, des d'aquest punt de vista, confereixen a l'espai una “personalitat” geomètrica. El gir espacial implica, sens dubte, un protagonisme dels llocs enfront de l'espai entès com a entitat abstracta. La geografia humana, en definitiva, és una ciència dels llocs, més que no pas de l'espai, ja que són els llocs els que s'impregnen de la vida de les persones i poden *indexar* emocions i identitats, tot assolint significat social. Segons Tuan, els llocs són espais travessats per experiències humanes, per afectes que els mar-

quen en un exercici de *topofília*. (Per cert, aquesta manera de perfilar la idea podria relacionar-se amb el “tercer espai” de què parla Soja (1996): un espai que no és el *percebut* ni el *concebut*, sinó el *viscut*.)

Per contra, els espais que no guarden la marca d'aquestes vivències són espais impersonals que, en la terminologia de Marc Augé (1992, entre altres) constitueixen “no llocs”, espais despersonalitzats, iguals a ells mateixos arreu del món, com ara les àrees de servei de les autopistes. Un dels trets característics de la nova concepció que vincula llocs amb identitats pot definir-se com “la aguda comprensió del caràcter situat o ‘delimitat per el lugar’ (*place-bounded*) de toda identidad –individual o colectiva” (Puente Lozano, 2007: 560).

Un altre autor, Tim Cresswell, encapçala amb una dedicatòria a Yi-Fu Tuan un llibre sobre la idea de lloc on, entre altres consideracions, diferencia aquesta noció respecte de la de *paisatge*, un concepte inventat en la història de les idees estètiques com un espai emmarcat per la mirada i destinat a ser contemplat des de fora, mentre que el lloc es viu des de dins: “We don't live in landscapes – we look at them” (Cresswell, 2004: 11).

En el mosaic nocional que compon l'espacialitat hi ha un concepte que cal afegir als ja citats: el de *territori*, que ha estat definit en una ocasió recent per contraposició (i complementarietat) amb el d'espai i el de lloc (Duarte, 2017). Òbviament, la noció d'espai és la més abstracta i inclusiva de les tres, mentre que la de territori és probablement la més vinculada a l'extensió geogràfica i a l'esfera de la demarcació politicoadministrativa. Per a aquest autor, el perfil propi de la noció podria situar-se així:

Place and territory have space as their substratum, and both are portions of space to which we attribute personal or social values. But while place is defined by affective values, territory tends to be demarcated through imposed values; while place is chiselled by subjective values, territory tends to reign over those who occupy it. (Duarte, 2017: 4)

El territori (nom que deriva de “terra”) remet generalment a una identitat col·lectiva, als ocupants d'una extensió geogràfica que contribueix a la identificació del conjunt dels seus habitants, sovint per mitjà de l'encunyació d'un gentilici generat a partir d'una base toponímica. Un territori, d'altra banda, suscita de seguida la imatge de frontera, uns llindars no totalment infranquejables sinó més aviat porosos, transitables, on el teixit de la continuïtat geogràfica i cultural pot esgarrar-se i ser metafòricament cosit, tal com ha il·lustrat Marqués (2016) en referència a la frontera i la

literatura en l'obra de Jordi Pere Cerdà a la Catalunya Nord, “entre la mal·fiança pel trencat i l'aposta arriscada pel cosit”.

Per aquesta via, els ocupants d'un territori assoleixen la consciència de pertànyer a una col·lectivitat vinculada a la porció de terreny on habiten, una identitat grupal –com ho són també les de classe social, grup professional o associació basada en la ideologia– que constitueix una *mediació* entre la individualitat i la universalitat de l'espècie humana. Per a Joan F. Mira, aquesta mediació que es basa en el territori té una dimensió molt singular: “És evident, però, que de la mateixa manera que la pertinença no territorial és quasi indefinidament compatible, no esdevé el mateix amb la pertinença basada en el territori. [...] No es pot formar part de grups amb diferents bases territorial que tinguin el mateix valor definidor” (Mira, 2007: 36–37). Aquesta vinculació territorial dels grups humans tendeix a un alt grau d'incompatibilitat amb altres adscripcions territorials (fora de casos de migracions, exilis o mestissatges) i determina una certa idiosincràsia, una mena d'idioma o dialecte identitari –si més no, en la mesura que els membres de la comunitat de què es tracti tinguin consciència d'aquesta pertinença. En la terminologia a l'ús actualment, diríem que una comunitat territorial, com també les basades en el gènere, l'ètnia o la nacionalitat, fa part de les denominades comunitats “compactes” (*thick communities*), per oposició a les comunitats “flexibles” (*light communities*) basades en estils de vida, gustos o orientació ideològica. En una època d'identitats “líquides”, aquesta segona categoria de comunitats dóna més joc a l'analista social, atent a contextos més fluctuants (Blommaert & De Fina, 2016).

Com és obvi, les manifestacions culturals contribueixen a construir aquesta consciència per mitjà de signes de diversa mena, des de la bandera o els himnes fins als mapes, la llengua, les maneres de parlar pròpies o les produccions etnopoètiques (rondalles, dites, cançons populars). Entre les dites manifestacions culturals cal destacar la literatura culta, com ara novel·les que donen protagonisme al territori per mitjà de la descripció de paisatges simbòlics o de la ubicació de les peripècies argumentals del relat, o fins i tot per l'evocació d'un *genius loci* donat. *Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas, ens donaria un bon exemple de paisatge imaginari que assoleix categoria de personatge simbòlic i representa la part més fosca d'una identitat col·lectiva. Pensem, també, en la funció del *Canto general* de Pablo Neruda respecte a la consciència de l'americanitat. O en el seu correlat en un marc geogràfic més reduït: el *Mural del País Valencià*, de Vicent Andrés Estellés, on el poeta dóna títol a la seva obra magna per referència a un tros d'espai artístic bidimensional: les pintures monumentals i socialment

compromeses de Siqueiros o de Rivera. La creació estellesiana amalgama aquí elements històrics (en un to més o menys èpic però també *microhistòric*), juntament amb poblacions, personatges populars, artistes plàstics... amb el propòsit de configurar un grandios símbol col·lectiu.

Un altre exemple, en el mateix àmbit geogràfic, seria *El País Valencià*, de Joan Fuster, una mena de guia turística culta o “d’autor”, on els successius *itineraris* per les terres i les poblacions valencianes –viscuts com a desplaçaments d’un viatger que fa de guia per als seus lectors– s’integren en una mena d’enciclopèdia cartogràfica. L’autor posa “el dit sobre el mapa”, segons la gràfica expressió amb què bateja el seu estudi Daniel Pérez Grau (2017). En aquestes situacions, la descripció pren autonomia i deixa d’estar supeditada a cap narració, o la substitueix. Es cartografia, així, un territori que té al seu interior una forta densitat temporal, ja que l’espai hi condensa la història exhibint les traces d’uns processos socials, culturals o econòmics que dibuixen la personalitat històrica d’un poble. En el marc de la seva indagació sobre els cronotops, sobre la qual tornarem més endavant, Bakhtín (1989: 398) assenyalava aquesta capacitat d’alguns escriptors per a llegir el temps inscrit en els llocs: “Balzac poseía una excepcional capacidad para *ver* el tiempo en el espacio. Recordemos, cuando menos, su destacada representación de las casas como historia materializada, su descripción de las calles, de la ciudad, del paisaje rural en el plano de su elaboración por el tiempo, por la historia.” El territori, com també altres menes d’espai, esdevé d’aquesta manera un procés més que no pas un ens estàtic. Fet i fet, s’ha parlat a vegades d’una *textualització* de l’espai: “All of these levels are described here from a static perspective as the final products of interpretation, but they are progressively disclosed to the Reader through the temporal unfolding of the text. We may call the dynamic presentation of spatial information the textualization of space.” (Ryan, 2012) Procediments com aquests impliquen, certament, una certa *narrativització* de les descripcions en la mesura que la informació que arriba als lectors sobre els elements descrits se seqüencialitza, per mitjà de la mirada del narrador o de l’itinerari seguit per aquest o per un personatge que *veu* (i fa veure al lector) els objectes descrits.

■ 2 Literatura i espai

En l’apartat anterior han anat apareixent exemples literaris, ja que la literatura, en la seva representació i *refracció* de la realitat, contribueix poderosament a la construcció social d’imatges del món. L’espai ha estat sovint la

parenta pobra dels estudis literaris, una mena d'element secundari que reomplia buits d'una manera mecànica: bé en el cosmos evocador de la poesia (projecció del jo sobre la naturalesa o sobre espais closos com la cambra, la casa o la barca) o bé en les acotacions del text dramàtic, a partir de les quals havien de reconstruir-se materialment, a posteriori, uns llocs determinats a fi de situar l'acció en l'espai físic de l'escenografia de l'espectacle teatral.

En la novel·la, l'espai cobrava més gruix (ambientació d'època, representació de l'entorn situacional de l'acció), però sempre supeditat al temps del relat i tan sols aportat al text per mitjà de descripcions d'uns àmbits on l'argument es desplegava en successió temporal. Així, doncs, les manipulacions de la *story* per convertir-la en *plot* –si volem emprar la terminologia clàssica de Forster– i els problemes del punt de vista narratiu i de la focalització, són els temes que han ocupat de preferència les indagacions dels narratòlegs. Fins i tot termes com “perspectiva”, “punt de vista” o “focalització”, que no poden amagar el seu origen de percepcions espacials (en el cinema això és literalment així), es limitaven en general a la gestió de la informació argumental (en concret: què sabien el narrador i els diferents personatges, què es feia conèixer al lector o se li amagava) i, a tot estirar (només en alguns plantejaments de la focalització), les empaties suscidades emocionalment envers els personatges. Els passatges descriptius solien ser considerats *sequències textuais* subalternes, al servei de la narració, com a dades que mostraven l'entorn de les accions, o bé anaven orientades a ralentitzar, quan convenia, el ritme del relat. Un dels efectes col·laterals del gir espacial ha estat el reviscolament de l'interès per la descripció, que ha reduït el seu grau d'ancillaritat per a inserir-se de ple en el *pacte comunicatiu* que estableixen autor i lector, carregant-se així de significació funcional: “Bien loin de se réduire à des morceaux détachables purement décoratifs, les descriptions sont des lieux textuels saturés de sens.” (Ghavimi & Basirzadeh, 2014: 54)

Tanmateix, la concepció de la literatura no sols s'ha vist modificada pel gir espacial en aquests aspectes que corresponen a la tipologia textual, sinó en estrats més profunds. Algunes obres recents de Robert T. Tally (2013) i de Bertrand Westphal (2016, entre altres) han desenvolupat una línia de recerca que, amb matisos diferencials entre ambdós autors, explora els espais humans i la literatura a l'ensem que la repercussió d'aquesta en la construcció d'identitats culturals.

Pel que fa a Tally, aquest autor ha titulat amb el nom de “Spatiality” una de les seves obres principals, on conjuga la idea d'una “cartografia literà-

ria”, que correspondria a l'activitat de l'escriptor, amb el concepte de “geografia literària”, que correspondria a les projeccions fetes pels lectors. Espais reals i espais imaginaris s'amalgamen així en la constitució de l'espacialitat literària. Per a Tally (2013: 80), “just as literature may be a means of mapping, the places themselves are deeply imbued with a literary history that has transformed and determined how those places will be ‘read’ or mapped.” Podem dir, doncs, que llocs com són París, Barcelona, el Lido venecià, el cap Súnion, el riu Jarama o l'Albufera de València, seran llegits de manera diferent a partir de la literatura que els ha caigut a sobre, de la mà de molt diversos escriptors: Victor Hugo o Baudelaire, entre altres, per a París; per a Barcelona, Maragall, Rodoreda, Tasis, Mendoza...; i per a la resta, respectivament, Mann, Riba, Sánchez Ferlosio, Blasco Ibáñez. *Et sic et caetera*.

Westphal, per la seva banda, ha fet la seva recerca recent sota el rètol de “geocrítica”, temàtica a la qual ha dedicat una ambiciosa trilogia, on ressonen veus com les de Lefebvre, Deleuze i Guatarri o altres autors que han influït en el gir espacial, així com la relació entre temps i espai, la intertextualitat dels imaginaris i, globalment, la interacció entre espai i literatura. Josep Marqués (2017: 12) ho sintetitza en el paràgraf següent:

La conexión entre espacio y literatura se propone como una auténtica dialéctica (espacio–literatura–espacio) donde la literatura otorgue una dimensión imaginaria a los espacios humanos y les introduzca así en una red intertextual. Ello significa que la geocrítica permite aprehender un espacio no desde la visión que pueda dar una sola obra o un solo autor, sino desde la variedad de obras y autores puestos en relación. Con esta intersubjetividad, la pluralidad literaria retorna al espacio humano su propia dinamicidad. (Marqués, 2017: 12)

Adolf Piquer, en un estudi sobre les identitats urbanes en la novel·lística catalana contemporània, s'insereix en la línia dels treballs suara esmentats i postula l'interès de conjuminar la perspectiva de “les ciutats en la història” amb la de “la història en la ciutat”, per mitjà d'un examen de les relacions d'autors i personatges amb els espais urbans, en el si d'un procés de ficcionalització que conforma identitats:

La qüestió, ara, és preguntar-se en quina mesura ens resultaria satisfactori fer un recorregut per la narrativa catalana contemporània a la recerca de trets que determinen aquesta peculiar relació entre escriptor i espai, entre personatge i espai, en el procés de ficcionalització i, finalment, en quina mesura això comporta un procés de lectura i d'interpretació relacionat amb uns coneixements i situacions de recepció concretes. (Piquer, 2016: 269)

Aquestes identitats relacionades amb els llocs poden, fins i tot, vincular-se a sensacions molt determinades, com són ara olors característiques i el seu paper de ressort que dispara les vivències en la memòria. Josep M. Benet i Jornet ha sabut aprofitar aquesta esfera de les sensacions en el seu teatre, en particular al voltant dels patis de veïns del barri urbà (Roselló, 2017).

Un treball de Vicent Salvador (2016), finalment, aborda les vies de construcció d'una reivindicativa identitat de barri en el cas del Cabanyal, a partir de fets geogràfics (el seu aïllament tradicional entre la façana marítima i els quilòmetres d'horta que separaven fins fa poc el poblat respecte a la ciutat de València), el seu espectre demolaboral (pescadors i pescateres) i la seva singularitat arquitectònica (modernisme popular). Calia afegir, a tot això, la influència d'una obra literària –la novel·la *Flor de mayo*, de Blasco Ibáñez– que va configurar en l'imaginari col·lectiu una èpica de la pesca mar endins i un esperit lluitador de la població al voltant de figures eminentment femenines. Quan en anys recents va esclatar un llarg conflicte entre la política urbanística de l'Ajuntament de València –personificada en la figura emblemàtica de la seva alcaldessa d'aleshores– i la consciència reivindicativa dels habitants del barri, el símbols creats per la literatura, l'art i la cultura popular local van ser un ingredient mobilitzador de la lluita ciutadana.

■ 3 Microespais i heterotopies

Si Tuan, com hem vist, parlava de “topofília” en referència als llocs, Gaston Bachelard (1957), en una indagació sobre els llocs domèstics on es combinen factors de percepció física, memòria personal i imaginació creadora, parla d'una *topoanàlisi* de l'entorn domèstic, on s'articula la vida íntima de la gent. Per a Bachelard, és una evidència que la imaginació –i, per tant, la literatura– incrementa els valors de la realitat, tot integrant en la idea de la casa els horitzons del passat personal i de la projecció íntima de la pròpia vida futura. La seva intuïció de la inserció del temps en els estrats de l'espai físic s'expressa amb un to gairebé aforístic: “Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.” (Bachelard, 1957: 27). L'espai de la intimitat que és la casa té una extraordinària potència de projecció imaginativa pel fet que és un *lloc* en el sentit més estricte, un espai habitat, travessat per l'experiència personal: “La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.” (op.cit.: 58) I aquesta ressonància virtual que afecta els individus que l'habiten

esdevé exportable com a universal humà, per mitjà d'una ona expansiva d'enorme eficàcia comunicativa. S'ha exposat alguna vegada (Salvador, en premsa) que la lírica, com a gènere emblemàtic de la intimitat, és generosa en referències a aquesta imatge, des del poema "La casa que vull" de Salvat-Papasseit fins als poemaris *La casa encendida* de Luís Rosales o *La casa buida* de Jaume Pérez Montaner. I podríem allargar la sèrie exemplificadora. Només la prosa autobiogràfica —o una pel·lícula articulada com a relat autobiogràfic, per exemple, *La famiglia*, d'Ettore Scola— insisteix tant com ho fa la lírica en l'evocació de l'espai domèstic propi. Però sens dubte és la poesia el regne d'aquesta figuració del jo que es projecta sobre el seu entorn més proper, impregnat d'adherències personals.

Ara bé, la casa és un lloc connotat pel que fa a la identitat de gènere. Ho ha estat al llarg de la història, en la mesura que els llocs són espais que adquireixen significats diferents per a les persones i estableixen correlacions amb distintes identitats, entre les quals (pensem en els tandems infants/adults, amos/servidors, moradors/visitants; etc.) les diferències de gènere són sens dubte força rellevants. És ben coneguda la reivindicació de Virginia Woolf en el sentit que una dona, si vol escriure una novel·la, ha de poder disposar de diners i d'una cambra pròpia. No hi ha sinó observar, en la cultura occidental contemporània, parells de llocs marcats amb significacions contraposades com són la cuina (espai femení) enfront de la biblioteca o sala d'estudi (espai masculí). L'alè amb què Maria Mercè Marçal defensa la seva idea de l'alliberament de la dona es manifesta, per exemple, en els versos en què condemna al foc purificador els estris de la cuina i de la neteja domèstica, al poema "Vuit de març" de *Bruixa de dol*:

Hereves de les dones
que cremaren ahir
farem una foguera
amb l'estrall i la por.
Hi acudirán les bruixes
de totes les edats.
Deixaran les escombres
per pastura del foc,
cossis i draps de cuina
el sabó i el blauet,
els pots i les cassoles
el fregall i els bolquers.

(Marçal, 1989: 169)

L'escombra, això sí, pot assolir un valor ambigu, subvertit, com a vehicle del viatge aeri de les bruixes, quan aquestes s'intercanvien amb les fades escombres i varetes com a instruments del seu respectiu poder.

D'altra banda, Irene Pérez Fernández, en la seva obra *Espacio, identidad y género* (2009: 79–80), proposa aquesta desconstrucció de la dicotomia públic/privat pel que fa a l'espai domèstic, entrecreuant-la amb la dicotomia masculí/femení:

En el caso de un hombre es realmente sinónimo de privacidad, de retiro, puesto que este realiza su trabajo 'productivo' fuera de la esfera doméstica. En cambio, para las mujeres lo *doméstico* no es sinónimo de *privado*, porque no supone gozar de descanso, recogimiento y tiempo propio, sino que es precisamente lo opuesto. Significa hacerse cargo de todo un conjunto de tareas domésticas y de cuidado, que llevan aparejadas consigo la negación del mundo propio para someterse a los requerimientos y las apatencias de los demás.

En efecte, la casa és un lloc on podem llegir les traces de les identitats i del poder, que és un dels eixos del pensament de Charles Foucault, el filòsof francès que va proclamar ja en els anys seixanta del segle passat que el seu temps era *l'època de l'espai*. Es referia en particular a uns espais la història dels quals era simplement la història dels poders que els dissenyaven a través de les institucions. Foucault (1994) va explorar un espai que de cap manera entenia com un receptacle neutre sinó com una realitat heterogènia: “Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatolements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.” (Foucault, 1994: 754)

Per a ell, el concepte clau per a il·lustrar aquesta heterogeneïtat de l'espai va ser el que va encunyar com a *hétérotopies*, uns “espaces autres”, uns “contre-emplacements” —que eren reals, no pas utòpics— on els altres llocs reals d'una cultura són a l'ensem representats, contradits i invertits. Una heterotopia “de desviació” en la terminologia foucaultiana —com ara la biblioteca, el cementeri, el cinema, l'hotel, els pavellons de repòs...— representava i comprimia diverses localitzacions reals i de vegades diverses èpoques, com ara la biblioteca o el cementeri, que tenien també una dimensió *heterocrònica* (acumulació de sabers antics i diversos, en un cas, i d'existències passades, en l'altre).

El cinema era el dipòsit de les il·lusions, el reflex d'aquestes en un emplaçament concret, la pantalla rectangular de la sala de projecció. L'hotel és, pel seu costat, un lloc de trànsit on s'entrecreuen distintes vides en una

coincidència espacial momentània, i el lloc emblemàtic de la pèrdua de la virginitat i del sexe clandestí. Els pavellons de repòs i els asils es troben ja en la frontera amb la classe d'heterotopies que Foucault, per oposició a les de desviació, anomenava “de crisi”.

Certament, tots aquests espais heterotòpics són molt productius semiòticament en la literatura. Unes poques exemplificacions, a tall de breus mostres, ho palesaran. En la poesia de Vicent Andrés Estellés trobem una fascinació pels hotels (*L'Hotel París*, entre molts altres exemples) com a lloc de la trobada furtiva, i pel cementeri com un espai paradigmàtic del dol i de la mort, un lloc que, juntament amb el fèretre, les exèquies i altres rituals de la mort, combinava la mirada morbosa del poeta, l'humor negre i un innegable vitalisme de fons, com ha estudiat Irene Mira (2016). La biblioteca –o, més àmpliament, els “espais de la bibliofília”– suggereixen fabulacions borgianes o també un leitmotiv que pobla els assaigs de Joan Francesc Mira (Serra, 2017). I el sanatori és una altra heterotopia que ha esperonat la imaginació d'escriptors tan diversos com són Mann, Cela o Blai Bonet (Kotatkova, 2018).

■ 4 Les sales de cinema, un cronotop literari

S'ha esmentat adés la modalitat heterotòpica que és el cinema, una fàbrica d'il·lusions compensatòries, un emplaçament contradictori:

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...] c'est ainsi que le cinéma est une curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions. (Foucault, 1994: 757)

Precisament aquest tema, el de les sales de cinema, ens ocuparà en aquest apartat, però convindria afegir, a l'eina conceptual de l'heterotopia foucaultiana, una altra noció d'alt rendiment per a l'anàlisi: el concepte de cronotop encunyat per Mikhaïl Bakhtín (1989), que constitueix un instrument conceptual útil per caracteritzar una situació històrica que trobava en la representació de la sala de projecció un dels emblemes de tota una època de la nostra societat.

Com se sap, el plantejament bakhtinià dels cronotops pretén estudiar com un tot les relacions espacials i temporals en la literatura, tot seguint les propostes d'altres teories de caràcter científic. Aquest enfocament sistemàticament cronotòpic de la literatura el va dur a estudiar-ne alguns casos,

preferentment en la novel·lística, com ara el dels castells misteriosos en la novel·la gòtica de finals del set-cents europeu; o el de la sala de recepció de visites en les mansions de la novel·la realista francesa (Balzac, Stendhal); o el de la petita ciutat provinciana que va configurar Flaubert (i que va seguir, en bona mesura, Leopoldo Alas per a dissenyar la seva fantàpolis en *La Regenta*). Per a Bakhtín, la idea de cronotop s'inscriu en una doble dinàmica: la del món real, tal com es dona en unes circumstàncies històriques determinades, les característiques espaciotemporals del qual ofereixen materials a les representacions literàries; i, de l'altre cantó, les representacions d'aquest món modelades culturalment en la literatura, que incideixen, al seu torn, en la societat receptora. Bakhtín es refereix a aquestes dues dinàmiques, la del cosmos real que motiva o *crea* el text i la del cosmos *creat* per l'obra mateixa: "Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto [...] De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra (en el texto)." (Bakhtín, 1989: 404) Els dos mons tenen estatuts òntics diferents però entren en una dialèctica semiòtica de manera que "la obra y el mundo representado en ella se incorporan la mundo real y lo enriquecen." (ibídem) La cara real del cronotop "sales de cinema" correspon a situacions històriques de la societat occidental del segle XX. La cara semiòtica correspon a la literatura que representa i configura artísticament aquest producte històric i el situa, consegüentment, en les representacions socials d'una cultura, convenientment elaborat pels textos. Dit això, cal sintetitzar ara algunes dades sobre el fenomen històric del cinema i dels seus mecanismes de recepció com a espectacle.

El cinema és un mitjà d'expressió amb virtualitats artístiques, associat des dels seus orígens a l'efecte fascinació: un espectacle de masses, característic del segle XX, que ha contribuït altament a la construcció de l'imaginari col·lectiu contemporani i que ha mantingut estretes relacions amb la literatura. Aquesta li ha aportat arguments i personatges, i també n'ha manllevat tècniques i estratègies expressives en el marc d'una interacció dialèctica molt fructífera. Aquí considerarem un aspecte concret d'aquesta relació, que no es limita a l'intercanvi de temàtiques o de tècniques, sinó a la manera en què algunes obres literàries han representat en les seves pàgines un factor clau del procés de recepció que el discurs cinematogràfic duu inscrit. Es tracta de les sales de projecció tal com han funcionat en un període històric determinat, un autèntic *cronotop* que s'ha configurat a partir de discursos socials de tota mena, entre els quals el literari té un pes important. D'aquesta manera, el que és l'espai propi d'una praxi social histò-

ricament contextualitzada –la celebració d'un espectacle de masses emblemàtic del segle XX– esdevé matèria temàtica d'un altre tipus de discurs com és el literari, que, al seu torn, modela la representació del consum social del cinema en l'imaginari col·lectiu.

Les sales de cinema són sens dubte un ítem adequat per a l'estudi del fenomen cinematogràfic com a espectacle, com a actualització dels textos o *artefactes textuals* –per dir-ho amb l'expressió de Mukarovski– que són els films. Com és ben sabut, els poemes èpics de la joglaria demanaven una *actualització* espectacularitzada a la plaça pública, la novel·la sentimental reclamava una lectura silenciosa i personalitzada en les cambres privades de les dames del segle XIV i XV, i el periòdics populars del segle XIX (*El Mole*, per exemple) eren llegits prototípicament en veu alta per algú davant de rotgles de curiosos il·letrats, mentre que, en un altre capítol de la història de la recepció, els productes cinematogràfics clàssics es van dissenyar per a ser exhibits en sales d'aquesta mena (i no pas en la privacitat de la llar, com s'esdevindria més tard amb la proliferació de la televisió o el vídeo).

La comparació amb el teatre és, en aquest sentit, ben alligadora. Com els teòrics corresponents han assenyalat sovint, el teatre només es realitza en tant que representació, mentre que el text dramàtic n'és tan sols la *partitura*, una intenció prèvia que cobra vida finalment com a espectacle, en la realització del qual participa un ampli elenc de factors (des del director fins als actors i tots els elements que Tadeus Kowzan va detallar en el seu dia). A aquests factors, cal afegir-hi l'espai de l'espectacle i així mateix el públic, amb la seva disposició espacial (teatre de carrer, cabaret, escenari tradicional amb platea i llotges, etc.). No cal oblidar tampoc que en la representació teatral, fins i tot en els més convencionals, l'actitud del públic (emoció, aplaudiments, protestes, avorriment...) pot incidir en el desenvolupament de cada funció (interrupcions, repeticions parcials, inspiració o apatia dels actors...).

En el cinema, per contra, el producte textual és clos, inamovible, però cada sessió de projecció és un esdeveniment diferent, condicionat per diversos elements contextuais, entre els quals és decisiva la configuració de la sala de projecció, el prototip de les quals consisteix en un local de planta rectangular amb rengleres de seients per als espectadors i orientat cap a una superfície bidimensional, la pantalla, on es crea la il·lusió d'una realitat tridimensional en moviment. Hi ha, a més, un factor essencial: l'enfosquiment de la sala i el monopoli lumínic de la pantalla, com a gran captador de l'atenció. Aquest és un factor decisiu, ja que determina l'orientació de la mirada dels espectadors i l'efecte d'abducció fascinadora que les imatges i

els sons de la pantalla exerceixen sobre cada un d'ells, a tall d'autèntic cordó umbilical que els uneix radialment amb la finestra màgica. La fascinació de la pantalla assoleix així un to de plaer temptador, com diu en un poema l'escriptor xilè Jorge Montealegre: “La niña le dio con su mano un caramelo / cuando se apagaron las luces y el cortinaje / se abrió lentamente como un dulce prohibido.” (Mouesca, 2003: 99) Tal com ho descriu, en el mateix recull de textos sobre el cinema, Hernán Castellano en un text titulat “El jardín de las delicias”: “En el hoyo de luz del cine se nos escapaba el alma y volvía a entrar por el mismo agujero” (Mouesca, 2003: 54).

Però, alhora, els espectadors, instal·lats en la foscor i en un relatiu silenci, constitueixen un grup ocasional, un conjunt de persones, majoritàriament desconegudes entre si, que alenen, transpiren, se sobresalten, riuen o ploren, comparteixen l'espai com una mena d'animal col·lectiu que roman durant hores als seus seients més o menys confortables. Sobretot és així quan es tracta d'un cinema de sessió contínua, un espai de sojorn provisional en grup, focalitzat per la representació escènica però on cap espectador no pot ignorar la presència dels altres, coneguts o desconeguts, que comparteixen el lloc i l'esdeveniment espectacular. Això a pesar de la foscor ambiental o potser precisament a causa d'aquest factor ambiental. Perquè, com diu l'aforisme fusteria, “la indiferència és eminentment diürna”.

Aquest és, doncs, el conjunt de relacions que el lloc “sala de cinema” – la prototípica d'un període històric que correspon a una bona part del segle XX, amb la seva caracterització arquitectònica d'edifici urbà destacable o bé de cinema de barri– determina. Tot això, ben diferent del que són les multi-mini-sales actuals o les recalles cinematogràfiques que han perviscut en el segle XXI, configura el que es pot considerar un autèntic cronotop que amalgama espai i època: és a dir, un retall d'història espacialment situat.

Segons ens descriu Stephen Barber, els cines, tal com s'havien concebut clàssicament, es troben avui en vies d'extinció en el paisatge urbà de les ciutats europees, excepte pel que fa a la pornografia o els films d'arts marcial: “En los espacios de las multisalas comerciales de Europa el espectador potencial encuentra de todo menos huellas cinematográficas.” (Barber, 2006: 146) D'aquesta manera, l'exploració de les sales de projecció esdevé, per a aquest autor, una autèntica excavació arqueològica en la *història de la visió*, en contrast amb l'esplendor d'antany, en l'època en què els cines eren una mena de temples urbans:

El estatus virtual de los grandes cines que habían sido edificados en lugares privilegiados dentro del espacio urbano y que, durante casi todo el siglo XX, habían cobijado la

relación (o la exclusión) entre los habitantes de la ciudad y el cine, estaba desapareciendo delante de mis ojos en Lisboa. (Barber, 2006: 154)

Una *arqueologia* de l'experiència cinematogràfica, entesa com a restitució de la història social de la "visió", ha de procedir per la recopilació d'índicis fragmentaris com són la sala mateixa, la foscor ambiental, les cues d'espera, els tiquets de les entrades (amb el seu disseny característic), els tràilers (i, a l'estat espanyol, el NODO o "Noticario Documental" del franquisme), els anuncis en pantalla, els acomodadors, els pòsters anunciadors a la porta del cine (sovint larvadament eròtics), o les icones de l'Star System hollywoodià en uns anys determinats (Gina, la Loren, Bogart, William Holden...). La reconstrucció arqueològica del cronotop corresponent ha de fer-se confeint, mitjançant operacions clarament metonímiques, aquestes caselles de la història que són experiències històricament contextualitzades.

Cinema Paradiso, l'enyoradissa pel·lícula que va dirigir Giuseppe Tornatore el 1988, és una bona mostra de cine sobre el cine, amb una història carregada d'emoció –la música d'Ennio Morricone crea una atmosfera propícia al sentimentalisme– on la sala de projecció ateny un lloc central. Però és fàcil comprovar que la *inventio* literària també ha pogut amb freqüència d'aquestes aigües. Podem confirmar-ho a partir de reculls de contes i poemes en espanyol sobre cinema, com el que s'ha citat abans, però també en diverses obres de la literatura catalana escrites per autors que en la seva joventut van sentir-se fascinats per l'espectacle cinematogràfic com una part de la seva educació sentimental i com una via d'evasió de l'ambient repressor i resclosit de la llarga postguerra. Sens dubte alguns factors d'aquestes identitats generacionals tenen un caràcter declaradament cronotòpic i invoquen fragments de la història personal i col·lectiva.

Els records de Ferran Torrent, per exemple, el fan situar una escena de la novel·la *Gràcies per la propina* en un cinema de poble, amb la intervenció d'un policia assegut entre els espectadors en un incident motivat per la projecció del NODO. Des d'un angle de visió més ample, podem dir que la sala de cinema va ser en aquelles èpoques l'emblema dels somnis, d'unes imatges de ficció alliberadora on es podia sortir momentàniament de l'àmbit enrarit de la bombolla grisa, escapar d'aquell aire respirat i tornat a respirar, com diria Pla.

Jaume Fuster, que era ben conscient de la importància que va tenir el contacte amb el cinema per a l'*educació sentimental* de la seva generació, va dedicar la temàtica i el títol d'una novel·la seva –*Tarda, sessió contínua, 3,45*– al record d'aquestes experiències viscudes per ell i dotades de profunditat

(micro)històrica per a les representacions socioculturals que, amb la seva obra, contribuïa a alimentar i configurar. La novel·la recrea, des de la memòria del narrador, tot aquell ambient, permet un cert diàleg amb els personatges del film a través de la pantalla i reproduceix en el capítol anomenat “Bobina VI”, l'espectacle nostàlgic de la demolició de la sala.

■ 5 D'un temps, d'un país: el cronotop cinematogràfic en la poesia estellesiana de postguerra

Vicent Andrés Estellés (1924–1993), poeta empeltat de cronista que compatibilitzava la creació poètica amb el periodisme de professió, sentí una clara atracció pel món del cinema. Va fer crítiques cinematogràfiques i reportatges i en una visita a Cannes, meca del cinema europeu, va buscar la tomba de l'actor francès Gérard Philipe i li va dedicar un bell poema. També féu de la deessa Marilyn la protagonista d'un dels seus *Oratoris del nostre temps*. Al llarg dels poemaris de l'autor trobem referències, esquitxades de desig, a nombroses actrius cèlebres als anys cinquanta, com ha estudiat Adolf Piquer (2010). Fins i tot, a *L'Hotel París*, dialoga amb una tal Françoise que, segons pròpia confessió, era el nom rere el qual s'amagava la imatge torbadora de Brigitte Bardot.

Passats el temps i el *glamour* d'aquells anys d'esplendor, gosava glossar, en articles periodístics com ara el titulat “Itàlia”, de 1973, la decadència del cine italià/hollywoodià, en un to entre nostàlgic i irònic:

Rossellini es ya viejo, ha abandonado el cine, se ha aplicado a la televisión, teoriza sobre televisión y cine. Sofia Loren hace tiempo que no polemiza con Gina Lollobrigida sobre cuestiones de perímetro torácico. Silvana Manganò es ya abuelita, la pobre. Gina va que pierde el trasero de Belgrado a Torremolinos. Esto es, créanme, un asco. Un purito asco. No somos nadie. Sobre todo usted, porque yo aún me apaño.” (Andrés Estellés, 2003: 261)

Però, ironies a banda, el ben cert és que pel que fa a l'Estellés d'antany, quan les “abuelitas” dels setanta eren encara monumentalment incitadores per al poeta de Burjassot, les seves referències a les estrelles del cinema no havien estat tan displicents.

Tampoc no havia estat displicent, en la producció lírica dels seus primers llibres, quant al record de les sales de cinema de la València del moment, que entre altres coses eren el refugi de les parelles que mancaven d'un lloc adequat per a les efusions íntimes. Aquestes sales proporcionaven ocasions propícies per a l'amor furtiu, juntament amb les baranes del riu

Túria al seu pas pel centre de la ciutat o els pins del Saler posteriorment (quan les motos i els sis-cents del *desarrollismo* començaren a estar a l'abast dels promesos). Els noms altisonants d'aquestes ombrívoles capelles de la intimitat —el Goya, l'Avenida, l'Espanol, el Tyris, el Metropol o l'Ideal (cf. Tejedor, 2013)— travessen l'escriptura poètica de l'Estellés d'aquells anys i s'associen a episodis de relacions preconjugals o de desfloracions i jocs de semiprostitució.

La casuística és molt variada en aquest sentit. L'autor recrea, per mitjà de descripcions i referències indicials (on no manquen els cartells lluint boques temptadores: “Hollywood detentava les millors dentadures”), tot un ambient d'època que, al voltant del cinema, construeix un cosmos de clandestinitat, pors i misèria, de l'amarga postguerra i, en algunes ocasions, de la guerra, com en una escena de bombardeig dels “sinistres violins endolats” de l'aviació enemiga sobre l'edifici, evocada a un dels poemes en prosa de *Quadern de 1962*:

però arribaven també allí els sinistres violins endolats vestits com el fill aquell del taüter que tocava al roylti [sic!] i tots ens amagàvem sota les butaques i passaven pel cinema els violins i el cinema era buit i la pel·lícula era muda i al dors de les butaques es secava es cristal·litzava ràpidament el semen que esdevenia aleshores un semen immemorial cosa prehistòrica matèria de reproducció de porcar (Andrés Estellés, 2018: 369)

Generalment l'època que emmarcava les escenes era la postguerra, i els protagonistes de l'acció eren la parella de promesos que concertaven la cita, com ara en aquests versos del *Llibre de meravelles*, on els personatges són l'orb (figuració del poeta que potencia el tacte, en la foscor: “hi ha un orb les mans del qual et saben de memòria...”) i la seva enamorada. L'escenari és un cinema, a la sortida del qual, després de l'apassionada sessió vespertina, es respirava, per contrast amb l'ambient resclosit de la sala, la brisa marina:

A les quatre en el Goya, o si no l'Ideal,
o si no l'Espanyol en casos d'emergència,
per més que l'Avenida era molt més propici
a certes naturals expansions que diuen.
Eixies vacil·lant del cine; t'agafaves
a la paret. Després, venia l'avinguda,
aquell vent de la mar, la humitat de la nit.

(Andrés Estellés, 2015: 293)

Més tendres i nostàlgiques són encara les seqüències de l'Ègloga VIII d'*El primer llibre de les èglogues* on el diàleg –més exactament, el doble monòleg– entre Corinna i Nemorós deriva cap a vivències dels dies clandestins al cinema en què la noia fingia una innocència ja perduda:

No m'has telefonat. Però et recorde sempre.
 Mai no t'oblidaré. Aquell cinema, pobre,
 de corfes de cacau, on tu m'iniciaves
 en tot allò que jo tenia ben sabut
 i retrobava intacte com si els dos ho inventàssem.
 Vares ésser feliç, immensament feliç,
 mentrestant jo plorava en la foscor del cine,
 car hauria volgut ésser pura, innocent,
 com tu m'imaginaves o bé com tu em volies

(Andrés Estellés, 2015: 111)

Els exemples il·lustratius podrien multiplicar-se. En tot cas es tractava d'uns motius que incitaven la imaginació del poeta a evocar, amb curiositat morbosa però també amb tendresa infinita, diversos paratges del panorama existencial dels valencians de la postguerra, marcat per la por i les represions de tota mena. L'espectacle cinematogràfic oferia, com s'explicita en aquest passatge del *Llibre de meravelles*, una doble possibilitat d'albirar vida i llibertat, la de les il·lusions que desfilaven a la pantalla i la de les transgressions consumades en la foscor de la sala:

L'home palpava un cos adolescent, mentre ella
 es menjava un pastís sense participar
 en allò que al seu cos feroçment succeïa.
 També, veure pel·lícules, o millor somiar:
 el Colí, el Metropol, el Tyrís... “En fan dos”.
 El Goya... Quina gana de contemplar pel·lícules!
 En seguien el curs amb tota atenció
 mentre les mans anaven palpant els llocs secrets.
 Oh Súnion! La pantalla oferia una Súnion
 d'una sal exaltada, de vida i llibertat,
 de possibilitats lluminoses de viure.

(Andrés Estellés, 2015: 255–256)

Bakhtín aplicava el seu concepte de cronotop a la novel·la primordialment, però el seu abast pot eixamplar-se sense dificultat a altres gèneres. No debades Estellés és sovint un poeta narrador, que exerceix la funció de cronista del seu temps. La seva és una visió eminentment cronotòpica de les identitats que retrata. I les pràctiques identitàries que reporta, des d'una

dimensió *microhistòrica*, conformen un panorama que ens ajuda a comprendre, en l'escala *macro*, les estructures d'una època i d'un país, i el devenir dels canvis socials. Per a Blommaert i De Fina (2016), que han elaborat des de la sociologia actual la noció bakhtiniana, aquest capteniment respon a una “nano-politics of identity, so to speak”. Estellés intueix aquest abast de la identitat històrica que va contribuir a construir amb el seu trencaclosques d'anècdotes cronotòpicament situades, on la repressió sexual és només un indicatiu d'un context general de repressió política des dels poders que incloïa també —com no?— la manipulació ideològica de la literatura. Així es desprèn d'aquesta breu cita de la crònica social que és el *Llibre de meravelles*:

Trista, trista València, quina amarga postguerra!
 Ens ompliren d'espases la sintaxi, d'arcàngels
 durament immutables a la porta dels cines,
 mentre reivindicaven prades de Garcilaso

(Andrés Estellés, 2015: 255) ■

■ Bibliografia

- Andrés Estellés, Vicent (2003): *Obra periodística* (edició a càrrec de Víctor Mansanet), València: Denes.
- (2015): *Obra completa. Nova edició revisada*, vol. II (edició a cura de Ferran Carbó), València: Tres i Quatre.
- (2018): *Obra completa. Nova edició revisada*, vol. V (edició a cura de Jordi Oviedo), València: Tres i Quatre.
- Augé, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil.
- Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bakhtín, Mikail [Bajtín, Mijail] (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Barber, Stephen (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Blommaert, Jan / De Fina, Anna (2016): “Chronotopic identities. On the timespace organization of who we are”, *Tilburg Papers in Culture Studies* 153, <www.tilburguniversity.edu/upload/ba249987-6ece-44d2-b96b-3fc329713d59_TPCS_153_Blommaert-DeFina.pdf> [15/02/2018].

- Bou, Enric (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València: PUV.
- Cresswell, Tim (2004): *Place. A short introduction*, Malden: Blackwell.
- Duarte, Fábio (2017): *Space, place and territory. A critical review on spatialities*, London: Routledge.
- Foucault, Michel (1994 [1984]): “Des espaces autres”, dins: *Dits et écrits : 1954–1988*, t. IV, Paris: Gallimard, 752–762.
- Ghavimi, Mahvash / Basirzadeh, Elham (2014): “La description et sa place primordiale dans le récit”, *La Poétique* 4, 41–55.
- Kotatkova, Adela (2018): “El sanatori en la novel·lística contemporània. ‘El mar,’ de Blai Bonet”, *Mètode* 96, 85–90.
- Marçal, Maria Mercè (1999): *Llengua abolida (1973–1988)*, València: Tres i Quatre.
- Marqués, Josep (2016): “El ‘cosit’ i el ‘trecat’ en l’obra de Jordi Pere Cerdà. Aspectes sobre l’espai en una literatura de frontera”, *eHumanista-IVITRA* 10, 208–220, <www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/10> [10/01/2017].
- (2017): “Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica”, *Cultura, Lengua y Representación* 17, 9–20, <www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/175> [21/12/2017].
- Mira, Irene (2016): “Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés”, *eHumanista-IVITRA* 10, 234–245, <www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/10> [10/01/2017].
- Mira, Joan F. (2007): *Identitat i territori: els cercles de la consciència*, València: PUV.
- Mouesca, Jacqueline (2003): *Cuentos de cine*, Santiago de Chile: Editorial Lom.
- Pérez Fernández, Irene (2009): *Espacio, identidad y género*, Sevilla: ArCiBel Editores.
- Pérez Grau, Daniel (2017): *El dit sobre el mapa. Joan Fuster i la descripció del territori*, València: PUV.
- Piquer, Adolf (2010): “L’altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes”, dins: Salvador, Vicent et al. (eds.): *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 45–56.
- (2016): “Identitats urbanes en la narrativa catalana contemporània”, *eHumanista-IVITRA* 10, 259–271, <www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/10> [10/01/2017].

- Puente Lozano, Paloma (2007): “Espacio y lugar en el pensamiento contemporáneo”, dins: Paül, Valerià / Tort, Joan (eds.): *Territorios, paisajes y lugares: trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Barcelona: AGE, 555–567.
- Roselló, Ramon (2017): “Al voltant de la desaparició dels ‘patis de veïns’ en *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 17, 73–92, <www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/175> [21/12/2017].
- Ryan, Marie-Laure (2012): “Space”, dins: *The living handbook of narratology*, <www.lhn.uni-hamburg.de> [12/10/2016].
- Salvador, Vicent (2016): “Identitat i perifèries urbanes: el barri valencià del Cabanyal”, *eHumanista-IVITRA* 10, 272–285, <www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/10> [10/01/2017].
- (en premsa): “L’assaig com a gènere discursiu i com a gènere literari”, dins: DDAA: *L’assaig: pensament en diàleg i models de llengua*, Castelló de la Plana: Fundació Germà Colón / UJI.
- Serra, Sergi (2017): “La construcció dels espais de la bibliofília en l’articulisme de Joan Francesc Mira”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 17, 37–56, <www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/175> [21/12/2017].
- Soja, Edward (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford: Blackwell.
- Tally, Robert T. (2013): *Spatiality*, London / New York: Routledge.
- Tuan, Yi-Fu (2007): *Space and place. The perspective of experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tejedor, Miguel (2013): *El libro de los cines de Valencia (1896–2014)*, L’Eliana: Carena Editorial.
- Westphal, Bertrand (2016): *La Cage des méridiens*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Vicent Salvador, Universitat Jaume I, Departament de Filologia i Cultures Europees, Avda. de Vicent Sos Baynat s/n, E-12071 Castelló de la Plana, <vicent.salvador@uji.es>.