

XAVIER ORTELLS NICOLAU

Les ruïnes de la nova Xina



Rong Rong i inri, *Liulitun*, *Beijing* 2003 No. 8, 2003

Xavier Ortells Nicolau (Barcelona, 1979) és professor associat al Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos de la Universitat de Barcelona. Ha publicat diferents articles acadèmics sobre la relació entre la producció cultural xinesa i les polítiques urbanístiques. Com a membre del grup de recerca ALTER (UOC), també ha recuperat i divulgat l'obra fotogràfica de Juan Mencarini a la Xina del segle XIX i ha col·laborat en la recerca d'arxiu i catalogació per al repositori digital Archivo China-España, accessible en línia: <<http://ace.uoc.edu/>>

EL BARRI EN RUÏNES

A principis dels anys noranta, un jove estudiant de Zhangzhou (Fujian) anomenat Rong Rong va anar a viure a Pequín atret, com tants altres aspirants a artista, per l'emergent escena cultural de la capital. Com altres companys de generació i d'aspiracions, va anar a raure a un suburbi de lloguers baixos, on la distància del centre (i de la policia) afavoria l'experimentalisme i la disbauxa d'uns joves que tindrien un paper clau en el desenvolupament de l'art contemporani xinès. Rong Rong, que ja havia triat la càmera fotogràfica com a mitjà d'expressió artística, va esdevenir el reporter de l'autoanomenat Beijing East Village, i els seus retratats de les *performances* de Zhang Huan o Ma Liuming es van convertir en icones. L'any 1994, el Village va caure sota els bulldòzers que obrien camí al desenvolupament urbanístic, i la comunitat es va dispersar. Amb la seva xicota, la també fotògrafa japonesa inri, Rong Rong va establir un nou centre de vida i creació al barri de Liulitun; tanmateix, la seva nova llar també seria transformada en runa en pocs anys. Al voltant d'aquesta nova destrucció, íntimament sentida, Rong Rong va crear una cèlebre sèrie fotogràfica, en la qual ell i inri vagaregen enmig dels treballs d'enderroc. La parella seu de costat sobre la llinda d'una casa, única part que es manté dempeus enmig d'un ermàs, o s'agombola, amb un ram de flors blanques a les mans, sobre la runa que cobreix una habitació sense sostre. Ara com ara, el barri de Liulitun, més a prop d'un centre en expansió, és conegut pels seus conjunts residencials de gamma alta.



Imatge promocional dels apartaments Palm Springs, Liulitun, districte de Chaoyang, Pequín, <<https://bj.ke.com/>>

D'ençà dels anys noranta del segle passat, la demolició de cases i barris antics a les ciutats xineses i l'enderroc resultant han esdevingut una de les matèries més recurrents en l'art, el cinema i la literatura xinesos. La proximitat dels creadors —amb freqüència habitants de barris degradats i, per tant, testimonis directes de les reformes urbanístiques— amb aquests processos ofereix una primera explicació. Però en aquestes sèries fotogràfiques, *performances* o films, la demolició urbana ha esdevingut una metàfora de l'alienació i fragmentació identitària, de la pèrdua de memòria col·lectiva, dels canvis en els usos i el significat de l'espai urbà, i de la deshumanització d'unes reformes caracteritzades pel seu gran abast i rapidesa.

Les imatges que han sorgit d'aquest encontre entre artistes i realitat social i econòmica han presentat un repte interpretatiu interessant, il·lustratiu d'algunes de les dinàmiques epistemològiques que sovint entren en joc davant la producció cultural xinesa en un context globalitzat. Per als lectors d'aquestes línies, les fotografies de Rong Rong, els films de Jia Zhangke o els relats de Bei Dao segurament remetent a l'estètica de les ruïnes, la bellesa d'atmosferes nostàlgiques i l'atractiu, potser morbós, davant certes textures i composicions gairebé abstractes; i també a la reflexió, resignada, sobre la futilitat dels treballs humans. *Memento mori, sic transit gloria mundi*. En la tradició pictòrica xinesa, no obstant, no hi trobem un Lorrain o un Poussin que hagin convertit les pedres caigudes d'antics edificis (l'etimologia de la *ruïna* llatina) en un preuat recurs estètic, ni viatgers que hagin plorat davant les restes de palaus i temples, com tants ho feren a Palmira o a Roma. Fins i tot la megalomania d'emperadors i dictadors xinesos no es va projectar en un futur on els edificis que construïen esdevindrien belles ruïnes, com en el cas del Tercer Reich i el seu arquitecte Albert Speer. Al llarg de la història de la Xina han desaparegut ciutats, palaus i fins i tot cultures senceres, i hom les ha plorades, recordades, invocades. Però els palaus de l'antigor xinesa, de fusta i terra piconada, van cremar o erosionar-se sense deixar restes o fragments, com succeïa amb els edificis de marbre, granit o marès. I així, quan els poetes i pintors xinesos volgueren cantar —i ho feren a desdir— les glòries de dinasties i glòries pretèrites, o l'exemple de poetes i regents de l'antiguitat, van parlar necessàriament del buit, de la planúria on abans s'erigia una ciutat, ara coberta de males herbes; es van prostrar davant d'esteles —aquestes sí, de pedra— erigides en record i lloança d'allò que ja no existia. Arribats a la determinació de preservar el llegat antic, la solució que la tradició xinesa ha preferit ha estat la d'erigir de nou palaus o pavellons, una pràctica que, mantinguda fins avui, xoca sovint amb la nostra sensibilitat, o la de la UNESCO. Sense capitells o trossos de volta clivellats per herbots que reclamen de tornada les obres de la cultura i de l'*hybris* humana; sense fragments de temples o castells que serveixen

a l'arqueòleg i el col·leccionista per a reconstruir un temps antic o on es negocien l'eternitat i la finitud —l'urna de Yeats, el Súnion de Riba—; sense aquestes pedres, els poetes i filòsofs xinesos es fixaren en l'arbre corsecat, l'arbrissó de tronc rebregat i mig agostejat d'on sorgeixen nous brots (com de l'*olmo seco* de Machado), però no com a reflex del malmès cor del poeta o per a celebrar-ne l'antic vigor, sinó per a destacar-ne la resiliència i adaptabilitat, la permanència metonímica d'un ordre natural etern i els seus cicles, una distinta ruïna, viva i vegetal, que presenta una metàfora escaient al pensament religiós i ètic de la tradició xinesa.



Li Hua, *Refugiats que fugen*, tinta sobre gravat de fusta, 1944

Els antecedents estètics de les imatges contemporànies de l'enderroc i la ruïna arriben a la Xina amb la modernitat i les avantguardes: la destrucció de la guerra i els bombardejos, junt amb noves idees estètiques arribades de fora, faran emergir imatges de ruïnes emparentades amb les de les avantguardes europees. Es tractarà d'un art de vinculació política i patriòtica, amb una funció de denúncia i mobilització que caracteritzarà la tasca d'artistes i intel·lectuals xinesos durant el segle XX. El maoisme suposarà un lapse pel que fa a l'ús de les ruïnes, en tant que aquestes no s'adeien amb la lògica revolucionària del realisme socialista, que exigia visualitzar la utopia imminent. Les ruïnes tornaran amb l'obertura i els canvis dels anys vuitanta, quan els artistes, corpresos i espiritualment invàlids, com el país,

després del caos de la Revolució Cultural, aniran a buscar-les prop de Pequín: a la Gran Muralla, restaurada en seccions com a símbol del país-civilització, s'hi faran *performances* innovadores. Igualment, les restes del Palau d'Estiu dels emperadors Qing, dissenyat com un Versalles en miniatura per jesuïtes residents a la cort imperial en el segle XVIII, atrauen pintors, *performers* i escriptors. Allí hi trobem, d'una banda, el factor material: voltes i columnes de marbre, decorades i historiadades, que van resistir el foc i el temps. D'altra banda, l'ideològic: destruït el Palau d'Estiu el 1860 per tropes anglofranceses durant la Segona Guerra de l'Opi, les seves runes permeten bastir un discurs patriòtic i vindicatiu. Trobem així els dos elements —restes materials i voluntat política— necessaris per erigir el victimari patriòtic —com en el Born Centre Cultural de Barcelona. Els artistes xinesos dels inicis de les reformes troben així pedres antigues sobre les quals es pot articular el lament pel destí del país i per la seva joventut truncada. El protagonista d'un relat de Bei Dao («A les ruïnes», 1978), escriptor clau en aquest període de represa, veu en les ruïnes del Palau d'Estiu els elements següents: «La història de la Xina, la de les darreres dècades i fins i tot la dels darrers segles i mil·lennis. L'urc sense fi i la revolta, la malversació i el vici, rius de sang i muntanyes d'ossos; opulentes i solitàries ciutats, palaus i tombes; miríades de cavallers reflectits en els cels alts; la destralt a la soca de l'execució, gotejant sang; la tija d'un rellotge de sol circulant sobre la pedra polida, manuscrits relligats i apilats en cambres secretes plenes de pols, el llarg i penós crit d'un vigilant que fa dringar un sonall..., tot això formava aquestes ruïnes desolades». Bei Dao ens remet a un univers conegut, el de les ruïnes del pas dels segles, índex de la sedimentació d'un passat que genera reflexió històrica. És propi dels anys vuitanta xinesos, d'energies culturals desfermades i noves ambicions pel país, d'una modernitat intel·lectual assedegada de traduccions d'autors estrangers, de Freud a García Márquez.

Després que a la plaça de Tiananmen es marquessin violentament els límits a aquestes esperances, les fotografies d'enderrocs ruïnosos de Rong Rong dels anys noranta ja no remetent a segles passats ni es vinculen a la nació, ja no vindiquen la noblesa o el llegat d'un passat —a menys que sigui el passat d'abans-d'ahir. Rong Rong i inri es passegen entre els treballadors per les restes de casa seva a Liulitun, quan la pols encara flota a l'aire; no hi ha temps —no n'hi haurà— per a estabilitzar el memorial, per a la cartel·la explicativa, per a cobrar entrada. La parella d'artistes sosté flors blanques, color xinès del dol: presenciem un funeral, la vetlla d'un mort present i calent. Sense temps perquè emergeixi un lloc de la memòria (Pierre Nora), l'única opció serà un petit ritual, casolà i improvisat, de comiat a les il·lusions i les vivències que l'espai —domèstic, de veïnatge— encapsulava.

LES RUÏNES COM A MÈTODE

És conegut el cas del polític i historiador francès Alexis de Tocqueville, que, en els seus viatges pels Estats Units per a conèixer les característiques de la llavors jove república, se sorprengué de trobar-hi ruïnes. En un illot enmig dels boscos de l'Estat de Nova York, Tocqueville hi descobreix una cabana abandonada que la natura ja ha començat a reabsorbir: troncs convertits en parets i teulada començaven de nou a borronar. «Durant una estona vaig admirar en silenci el poder de la natura i la petitesa de l'home, i quan vaig haver de marxar d'aquella solitud encantadora, vaig exclamar amb melangia: "Així doncs, aquí ja hi ha ruïnes!"».

Les restes d'enderroc de la Xina contemporània produeixen una sensació semblant si les pensem des del present, és a dir, com a ruïnes d'un temps històric ben jove: el de la reforma xinesa. Com a l'Amèrica que visita Tocqueville, sembla que a la Xina la societat ha avançat tan de pressa que el desert que s'havia conquerit reapareix darrere seu. Els deserts, en aquest cas, són les enormes extensions d'enderroc i runa que conviuen amb nous *skylines* de vidre i formigó. El pensador francès no podia saber que el que estava descrivint no era un mer epifenomen de la compressió temporal, una acceleració causada per l'energia dels pobladors del nou país i les noves estructures econòmiques. No es tracta només que les noves tecnologies de la modernitat (urbana, industrial, bèl·lica, artística) siguin capaces de generar efectes de ruïna (Yablon) per als quals abans era necessari el transcurs de segles o l'extinció de civilitzacions. En el cas de la Xina, les «ruïnes d'un dia» (de nou, manllevo de Tocqueville) que hom descobreix a qualsevol ciutat no són excepció, sinó mètode: són la forma amb què la destrucció creativa (Schumpeter) de la postmodernitat global, en un context polític molt determinat, dona lloc a una nova normalitat productiva. En el període de la post-Guerra Freda, com apunta l'acadèmica Dai Jinhua en el text que s'inclou en aquest volum, s'inicia un nou temps sense passat, s'inaugura una temporalitat ateleològica: les restes del cartell que Dai troba amb la línia marxista «la base determina la superestructura» són una ruïna separada de la continuïtat temporal («una fita històrica al final de la història»), pur rebuig.

La legitimitat contemporània del Partit Comunista es basteix sobre el creixement econòmic, en un contracte social establert sobre un sacrifici terceritzat, per a crear —i les estadístiques així ho avalen— la classe mitjana més gran del planeta. No hi ha massa lloc, en aquest ordre de coses, per a actituds nostàlgiques, ja sigui pel barri on vas néixer i créixer o per l'època revolucionària i la seva cobertura universal —precària però gratuïta. A trams geogràfics i socioeconòmics, i de manera gradual —primer la costa, primer la ciutat, primer les poblacions més educades—, però sempre endavant, sempre més extens i inclusiu, el creixement econòmic xinès

s'ha disparat d'ençà de les reformes impulsades per Deng Xiaoping i l'aval del neoliberalisme global.

Dir que la ruïna ha estat un dels mètodes més rellevants d'aquest progrés econòmic no és una metàfora postmoderna. Les ruïnes han estat literalment, i en molts sentits, un autèntic motor de la nova economia xinesa, i la seva producció ha estat, a més del resultat material, la condició de possibilitat de la marxa endavant de l'economia. Pel que fa als incentius, la requalificació de sòl urbà i les inversions immobiliàries han estat una de les principals vies de generació d'ingressos per a les entitats municipals, ja que els projectes urbanístics no havien de constar en els pressupostos i quedaven exempts de taxació per Pequín. Per la seva banda, les empreses estatals de l'època maoista, la gran indústria però també els hospitals, les universitats, l'exèrcit i, en definitiva, qualsevol «unitat de treball» que aglutinés habitatges, escoles, llocs de treball, etc., esdevenen, quan s'inicien les reformes i la privatització, propietaris de grans parcel·les en el centre de les ciutats («terratinents socialistes», el terme de You-tien Hsing), la venda de les quals generarà ingents fortunes. S'afavorirà així l'emergència de nous actors econòmics de titularitat mixta publicoprivada, característics d'una economia de mercat que tanmateix es declara socialista, en la qual, per exemple, l'Estat continua essent propietari únic de la terra (només es comercialitzen usdefruits de durada variable).

En contrast amb una visió simplificada, sovint presentada pels mitjans de comunicació occidentals, d'un règim monolític i unidireccional, la política xinesa es caracteritza per grans tensions i discrepàncies internes. En el camp que ens ocupa, i d'ençà que les reformes urbanístiques van agafar embranzida, els xocs d'interessos han esdevingut particularment forts entre diferents actors polítics i econòmics: els interessos d'un alcalde, per a qui el desenvolupament d'un *downtown* modern o la reconstrucció d'un centre històric per a atraure el turisme podien suposar una passarel·la d'ascens polític (és el cas de Datong, il·lustrat pel recent documental *The Chinese Mayor*, dirigit per Zhou Hao), podien xocar amb els d'una empresa estatal en procés de privatització; la secció provincial del Ministeri d'Indústria podia entrar en disputes amb la de Medi Ambient o de Preservació Cultural; el Ministeri de Finances podria voler contenir la despesa mentre a escala local s'iniciaven inversions milionàries. I sempre, a més, amb el nivell de decisió paral·lel que suposen les estructures del Partit Comunista.

Les negociacions entre actors públics, privats i semiprivats, sovint llargues i opaques, han afavorit, per exemple, que s'iniciessin els treballs de demolició abans d'obtenir-se permisos o llicències d'obra, amb l'inici subsegüent de l'espiral especulativa amb el preu del sòl o per forçar la mà en la negociació. Aquests interessos contraposats, i un característic sistema de presa de decisions, en què connexions

personals, prevaricació i agenda política pesen molt, multipliquen tant les preses com les dilacions, tant la improvisació com la desmesura. I al seu torn, aquestes dinàmiques donen lloc a projectes de demolició que avancen a batzegades, que se superposen amb construccions a mig aixecar, o a esquelets de formigó abandonats a mig construir (els *lanweilou* o «edificis podrits», és a dir, interromputs) quan el crèdit o el suport polític no ha arribat; de manera general, el context politicoeconòmic ha generat una ubiqua i constant presència física de la demolició, paisatges arrasats similars als que cineastes europeus van capturar després de la Segona Guerra Mundial (com a *Alemanya, any zero*, de Rossellini). Finalment, també cal esmentar la ubiqüitat metonímica de la demolició, en forma del caràcter xinès *chai* («demolició») escrit en grossos traços blancs als murs de les cases per a anunciar la (més o menys propera però indefugible) demolició de l'edifici en qüestió. Com ha escrit Adam Yuet Chau, un acte d'escriptura violent, marca de poder i autoritat, forçada, amb la seva omnipresent visibilitat, sobre els ciutadans.

La transformació urbanística sovint s'ha articulat al voltant de benintencionats plans de renovació dels barris més antics i degradats. Però la necessària modernització d'infraestructures i del parc d'habitatges s'ha dut a terme de manera ràpida i enèrgica en virtut del despotisme del règim i les noves oportunitats especulatives obertes per la privatització. Més enllà de la negociació per l'expropiació, en la qual els veïns no han tingut massa a dir, els habitatges oferts en compensació, si bé han permès de gaudir de la novetat d'un bany privat i una bona calefacció, han plantejat dificultats d'adaptació als residents tant per la seva tipologia (grans i anònims blocs verticals) com per la localització en suburbis de nova construcció lluny del centre on, a més, els comerços també demolits no obtindran, evidentment, els mateixos ingressos. Hi ha hagut moltíssimes queixes i alguns casos de resistència dramàtica, com els dels tossuts inquilins que s'han atrinxerat dins les seves llars —les anomenades «cases clau», aïllades en parcel·les arrasades, com si es resistissin a ser «amartellades»—, però la força de l'autoritat del règim, dels fets consumats i de grups de pressió sovint violents ha posat fi a les bosses de resistència.

A banda d'aquests factors *macro*, a l'altre extrem de la cadena econòmica i tròfica de les ruïnes hi trobem elements més modestos, però d'una gran capacitat destructora. La demolició també avançarà lenta perquè equips de demolició, en un treball intensiu amb malls i piques, rescaten materials amb valor com totxos, bigues o acer corrugat. Qui no els vengui, els usarà per a construir afegitons precaris a cases (terrasses i voladissos, remuntes o porxos) que ja s'albiren víctimes de les següents onades de destrucció, en tant que les compensacions es calculen per superfície habitable. L'enderroc reciclat que genera l'enderroc del futur proper.



Fotograma de *Natura morta* (Sanxia Haoren), dirigida per Jia Zhangke, 2005

LES RUÏNES COM A MITJÀ

Aquests escenaris de runa, tan ben capturats en els films eminentment urbans dels cineastes de l'anomenada «sisena generació» (com Jia Zhangke, Zhang Yuan i Ning Ying, entre d'altres), van oferir als joves artistes xinesos, en plena onada d'aprenentatge de corrents estètics internacionals, el terreny, les textures i els temes per a les seves experimentacions. En aquest sentit, van repetir el procés d'importants artistes euroamericans dels seixanta i els setanta, com Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o els New Topographics, que van aproximar-se a entorns industrials per a experimentar amb nous llenguatges i mitjans artístics. És simptomàtic que els mitjans que els artistes xinesos han sovintejat més en relació amb les ruïnes hagin estat la instal·lació i la *performance*, que els han permès utilitzar la materialitat de l'enderroc per a realitzar petits rituals on la connexió entre l'espai urbà i el cos esdevenia crucial. Un cas paradigmàtic és el de Zhan Wang, que el 12 d'octubre de 1994, tot aprofitant una pausa en els treballs de demolició d'una cèntrica àrea residencial de Pequín, entra al solar mig enrunat carregant raspalls, detergent i pintura, i comença a netejar i repintar les parets i pilars que es mantenen dempeus: feina efímera que el mateix vespre els buldòzers enderrocaven. Un altre artista, Zhang Dali, va conèixer l'art del grafit durant el seu exili post-Tiananmen a Itàlia. En tornar a Pequín i constatar la magnitud de la destrucció, va començar a dibuixar un perfil humà calb en murs de la capital. Més endavant, va començar a enderrocar l'interior d'aquests caps i obrir així una mena de finestres antropomorfes amb què volia contribuir al debat sobre el creixement urbanístic, tot emfatitzant la seva afectació

en els ciutadans. En els casos més reeixits, les testes buides esbotzades per Zhang Dali es juxtaposaven a edificis en construcció, obrien esvorancs antropomorfs que competien amb els dels bulldòzers o emmarcaven, com finestres que uneixen temporalitats diferents, els escassos edificis històrics que quedaven dempeus.



Zhan Wang durant el seu projecte de neteja efímera de l'enderroc

La fotografia conceptual i experimental ha estat un dels camps on han concorregut les noves línies de treball artístic i l'interès per la demolició. Dels nombrosíssims casos que podríem esmentar —es va generar una certa moda—, l'obra de Rong Rong és segurament la de més volada i solidesa. Les seves primeres fotografies es van fixar en els pòsters i calendaris que romanien enganxats en els murs de cases en procés de desconstrucció. Les imatges de cantants i models famoses esdevenien, en aquelles parets mig derruïdes, testimoni i metonímia dels afectes i desitjos dels antics residents. Durant les seves exploracions, Rong Rong va trobar un sobre amb negatius fotogràfics retallats en tiretes. Quan els va revelar a l'estudi, hi va descobrir una sèrie de nus que hom havia volgut destruir, potser en el moment d'abandonar la seva llar. Impresos per l'artista, i exposats en juxtaposició amb les fotografies de les cases mig enrunades, aquests pedaços de cossos abandonats entre la runa esdevenen part de l'enderroc, una destrucció i fragmentació que no afecta només el teixit urbà de la ciutat, sinó el mateix cos i la intimitat dels seus habitants.

Com és natural, els Jocs Olímpics de Pequín i l'Expo de Xangai van suposar cims en la intensitat de la demolició urbana, però aquesta continua fins avui amb grandiosos plans del govern per reurbanitzar o edificar noves ciutats. Durant les darreres dècades, també s'han culminat els treballs preparatoris de la immensa presa de les Tres Gorges. Com que es planejava que l'ingent reservori d'aigües fos navegable, calia demolir i enretirar la runa dels pobles i ciutats que quedarien negats per l'ascens del nivell del riu Iangtsé. Mentre s'enderrocava i s'edificaven nous pobles i ciutats vessant amunt, els paratges a la ribera van esdevenir nous i dantescs paisatges de destrucció, ben explorats per Jia Zhangke a *Natura morta* (2005), i per nombrosos fotògrafs i *performers*, com Chen Quilin. Actualment, les noves tecnologies digitals a l'abast dels artistes permeten jocs de miralls entre les textures de malsons distòpics i el formigó i el vidre rutilant del Somni Xinès de Xi Jinping. Els grans murals de Yang Yongliang, que imiten pintures clàssiques a còpia de combinar i texturitzar fotografies d'enderroc i construcció, en són un dels exemples més reconeguts internacionalment. Noves generacions d'artistes, crescuts en la normalitat de les ruïnes urbanes, s'hi han aproximat amb cinisme i humor, com l'artista multimèdia Cao Fei. La seva ciutat virtual a *Second Life*, RMB City, dugué a l'extrem el vertigen de la velocitat amb què l'entorn urbà xinès es fa i es desfà, mentre que el vídeo *Rumba II: Nomad*, en què la càmera segueix les evolucions de dos robots aspiradors en un paratge d'enderroc, sembla gravar una invasió alienígena.



Yang Yongliang, *Time Immemorial—Old Pine*, 2016

Més enllà de la quantitat (abassegadora), la qualitat (variable) i la importància (indiscutible) com a mitjans per a l'experimentació artística contemporània, les ruïnes de la producció visual xinesa del canvi de segle han esdevingut un símbol indefugible per a entendre els canvis en l'estructura socioeconòmica de la Xina. Revers d'una nova realitat urbana de gratacels, centres comercials i noves residències verticals, l'enderroc i la runa són un excrement d'impossible ocultació, la cara bruta, polsegosa i sovint violenta del Janus que són les reformes xineses. Si bé arreu es demoleix per obrir pas a allò que és nou —pensem en el Raval de Barcelona que retrata *En construcció*, de José Luís Guerín—, l'enderroc urbà xinès s'ha distingit per la seva ubiqüitat, permanència i visibilitat. Més que una fase —dolorosa però breu—, la ruïna xinesa ha estat i és mètode i afirmació, ferida oberta que recorda constantment tant l'ambició absoluta del procés de modernització com l'externalització del sacrifici en una població fenomenalment vasta. Ruïnes sense referent històric, el present en transició s'estintola precari sobre un futur tan ambigu com capitalitzable. ◀