

# Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània

editat per

Elisenda Marcer, Catalina Mir,  
Irene Mira-Navarro, Margalida Pons



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània

## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

33



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia  
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,  
30123 Venezia, Italia  
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360  
ISSN 2610-8844

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>



# **Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània**

editat per  
Elisenda Marcer, Catalina Mir,  
Irene Mira-Navarro, Margalida Pons

Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press  
2023

Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània  
Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons (eds)

© 2023 Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons per il testo | for the text  
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<https://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione dicembre 2023 | 1st edition December 2023

ISBN 978-88-6969-754-8 [ebook]

ISBN 978-88-6969-755-5 [print]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso  
Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia  
nel mese di gennaio 2024 da Skillpress, Fossalta di Portogruaro, Venezia  
Printed in Italy

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo di | This publication is supported by  
Ministerio de Ciencia e Innovación  
Projecte de recerca «La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius» (PID2019-105083GB-I00 / MCIN-AEI / 10.13039/501100011033), Universitat de les Illes Balears



Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània / editat per Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — viii+ 1904 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 33). — ISBN 978-88-6969-755-5.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-754-8>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-754-8>

## **Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània**

editat per Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons

### **Abstract**

This volume provides an overview of Catalan culture through the lens of Affect Studies. The goal is to examine and interpret literature, performing arts, music, and dance as reflections of contemporary emotional regimes. The essays in the book address two primary objectives regarding the presence of emotions in today's world. Firstly, they explore discourses on pain, vulnerability, anger or resilience, among other concepts, to explain how emotions and affects manifest in culture. Secondly, they examine the mechanisms by which art can either challenge or reproduce societal affective mandates.

**Keywords** Catalan culture. Contemporary literature. Art. Affect Studies. Subjectivity.



## **Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània**

editat per Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons

# **Sumari**

### **Introducció**

**La mirada com a productora d'esdeveniments  
i els estudis de l'afecte**

Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons 3

### **Hip hop, indignació i 'hàbit de l'art'**

**Lírica, actuació, afecte**

Dominic Keown 15

### **La ironia com a forma de resiliència**

**Una lectura de la poesia d'Antonina Canyelles**

Maria Palmer i Clar 35

### **«Gaudim sense metàfores»**

**Llenguatge, gaudi i subjectivitat en la poesia  
de Joan Vinyoli**

Josep-Anton Fernández 57

### **Un estiu, de Francesc Parcerisas**

**Un dol derridà per la mare i els amics**

Montserrat Lunati Maruny 73

### **Esriptura, discapacitat i afectivitat**

**Una anàlisi narratològica i discursiva  
a partir d'*El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs,  
i *Quiet*, de Màrius Serra**

Aina Gomis 105

### **Tot desestabilitzant la toponormativitat**

**Una aproximació a algunes iniciatives de resistència queer  
en l'escena catalana contemporània**

Isaías Fanlo 123

<b>«Un tortell esponjós que t’envolta i s’estufa per l’habitació» Imatges afectives del vincle feminista al teatre català recent</b>	
Adriana Nicolau	141
<b>Traçant línies afectives</b>	
<b>Moviment i (con-)tacte a <i>Trama</i>, de Roser López, i <i>Torus</i>, de Humanhood</b>	
Eva Bru-Domínguez	159
<b>La poètica de la vulnerabilitat</b>	
<b>A propòsit de la companyia de dansa Mal Pelo</b>	
Azucena Moya	175

**Mirades afectives  
sobre la cultura catalana contemporània**





**Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània**

editat per Elisenda Marcer, Catalina Mir, Irene Mira-Navarro, Margalida Pons

# Introducció

## La mirada com a productora d'esdeveniments i els estudis de l'afecte

**Elisenda Marcer**

University of Birmingham, UK

**Catalina Mir**

Universitat de Barcelona, Espanya

**Irene Mira-Navarro**

Universitat d'Alacant, Espanya

**Margalida Pons**

Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya

**Abstract** The act of looking implies an intention. In opposition to the perceptual process of seeing, which can be neutral or indifferent, looking is an event-generating action, in the inaugural sense that Alain Badiou gives to the term. Literature and the arts can contribute to document our affective norms and emotional imperatives, and –what is even more suggestive– they can deconstruct or deauthorize them.

**Keywords** Act of looking. Intention. Affect Studies. Catalan literature. Catalan art.

L'acte de mirar implica una intenció. Contràriament al procés perceptiu de *veure*, que pot ser neutral o indiferent, la mirada és una acció generadora d'esdeveniments, en el sentit inaugural que Alain Badiou (2009, 191) atorga al terme. Segons el filòsof francès, l'esdeveniment no és un succés extraordinari produït en la vida d'una persona o d'una societat. Tampoc no és la realització d'una possibilitat



**Biblioteca di Rassegna iberistica 33**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-754-8 | ISBN [print] 978-88-6969-755-5

esperable en un estat de coses vinculat a l'àmbit públic, privat, creatiu o científic. Badiou l'identifica, en canvi, amb un punt d'inflexió en el camp de coneixement d'una situació –en la manera com l'expliquem o la representem–, això és, amb un gir que desvetlla una veritat que aquest camp de coneixement no havia previst. Per això, el títol *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània* no descriu un acte passiu de contemplació, sinó que pretén designar unes perspectives capaces d'explicar de manera diferent a l'habitual els fenòmens i objectes als quals s'apliquen.

Aquesta noció activa de mirada és especialment productiva en el cas de l'anàlisi de la cultura, i l'estudi de les emocions i dels processos afectius sembla un camp privilegiat per a exercitar-la. De manera general, en la definició d'afectes i emocions prenem com a punt de partida el continuïum afecte-sensació-emoció descrit per alguns crítics (Massumi 2002, 23-8; Labany 2010, 224). En aquest continuïum, l'afecte és una commoció fisiològica no processada racionalment, la sensació és la consciència d'aquesta commoció (el fet, per exemple, de *notar* la por) i l'emoció és l'elaboració reflexiva –o la fixació sociolingüística, com en diu Massumi–, ja subjectiva, d'aquesta sensació (el *reconeixement* de tenir por). De manera més específicament orientada a aspectes cognitius, filosòfics i sociològics, i seguint un itinerari de pensament que va de Spinoza a Deleuze, entenem l'afecte com la capacitat que té un cos, un objecte o una idea d'alterar i de 'deixar-se alterar sense destruir-se' per altres cossos, altres objectes i altres idees.

Una de les preguntes més recurrents que travessen els estudis afectius és si els afectes i les emocions són innats o construïts. És una pregunta també fonamental en la interpretació de la cultura. Si ens atenem a posicions com la que defensa Barbara H. Rosenwein, per a qui afectes i emocions són «less universal than claimed (without denying their somatic substratum)» (2010, 1), podem afirmar que la manera com les emocions i els processos afectius són expressats i representats culturalment incideix en la valoració que en fan els diferents grups socials. En aquest sentit, Peter N. i Carol Z. Stearns encunyen el mot *emocionologia* per designar «the attitudes or standards that a society, or a definable group within a society, maintains towards basic emotions and their appropriate expression; ways that institutions reflect and encourage these attitudes in human conduct» (1985, 813). L'emocionologia intenta, doncs, aclarir la diferència entre els «valors professats» i l'experiència emocional (824). En paraules de Rosenwein (2002, 824), aquest nou camp d'estudi no aspira a descriure *què senten* les persones, sinó a entendre *com valoren* accions com plorar en públic o mostrar físicament la ira. A l'assaig *The Managed Heart*, la sociòloga Arlie Hochschild sosté que les emocions són socialment controlables mitjançant «normes del sentiment» que indiquen a les persones què han de sentir i com han d'expressar

el que senten. Hochschild afirma que aquestes normes de sentiment, sòlidament incorporades a les cultures, prescriuen, per exemple, que els assistents de vol han de ser amigables i empàtics, que els cobradors d'imposts han de ser malcarats, que hem de ser feliços per Nadal o que hem de mostrar aflicció als funerals. La literatura i les arts s'han fet un ampli ressò d'aquestes prescripcions, unes vegades per confirmar-les i d'altres per desbaratar-les.

En la mateixa línia de pensament, Penelope Gouk i Helen Hills, traslladant al discurs afectiu les consideracions de Foucault sobre la sexualitat, defensen que les emocions són produïdes socialment i institucionalment, i que el poder té mecanismes per inculcar «new emotional imperatives» (2005, 25). De fet, el sociòleg Norbert Elias (1994 [1936]) ha estudiat la contemporaneïtat com una època de control de les emocions: així, des de l'Edat Mitjana fins al present s'hauria produït una progressiva autocensura dels comportaments vinculats al sexe i a la violència, una restricció que Freud relaciona amb el superjò. L'hermenèutica literària i artística s'ha ocupat profusament d'identificar aquestes formes d'autocontenció, però també les seves clivelles, per on es filtren el sinistre i l'objecte.

Entenem, doncs, que la literatura i les arts poden contribuir a definir i a documentar aquestes normes afectives i aquests imperatius emocionals. I -el que és encara més suggerent- que poden desconstruir-les o desautoritzar-les. L'examen d'aquests qüestionaments és un dels propòsits d'aquest llibre.

El volum s'ocupa de diferents manifestacions de l'àmbit de la cultura catalana, i aquesta delimitació espacial mereix ser comentada. En els estudis de l'afecte s'ha parlat sovint de comunitats emocionals, que Rosenwein (2006, 2) defineix com a grups de persones que s'adhereixen a les mateixes normes d'expressió emocional i valoren emocions similars. La idea de comunitat emocional s'ha aplicat sovint al debat geoidentitari. Fa una dècada, Helena Miguélez-Carballera (2013) va discutir críticament el mite de Galícia com a «nació sentimental», i en el context de l'estudi de la relació entre Mallorca i la resta de territoris de parla catalana, l'historiador de literatura i polític Damià Pons ha proposat justament que Mallorca és una «nació sentimental» connectada amb una nació politicoadministrativa (les Balears) i amb una nació cultural (els Països Catalans). I en l'àmbit estatal, la ministra espanyola Yolanda Díaz ha defensat recentment el terme 'màtria' per designar un model d'estat no patriarcal basat en la cura dels seus ciutadans. El terme no és de Díaz, ni és nou -l'han usat Plutarco, Virginia Woolf, María Zambrano i Julia Kristeva, entre molts altres-, però, com era previsible, la proposta ha provocat la xiscladissa irada de Fernando Sánchez Dragó i altres veus de l'extrema dreta.

Tanmateix, la pretensió d'aquest llibre no és postular l'existència d'una comunitat emocional associada al conjunt de territoris de

cultura catalana. Aquesta pretensió resultaria mala de justificar no només des d'un punt de vista geogràfic –és difícil, en un món globalitzat, definir comunitats geoafectives– sinó també des d'un punt de vista històric. Com indica Peter Burke (2005, 38), sovint els historiadors clàssics que han tractat de reconstruir els «règims emocionals» de determinats períodes del passat han tractat aquests períodes com si fossin homogenis, sense prestar prou atenció a la variació de gènere, classe o edat, i sense tenir prou en compte les diferències entre la població urbana i la rural.

No ens interessa caure en aquesta mena d'homogeneïtzacions. Ara bé, és obvi que determinats fets històrics vinculats a escenaris concrets susciten entre aquells que hi participen un vincle afectiu. Per exemple, l'octubre de 2017 la repressió política i policial al voltant del referèndum per la independència de Catalunya –esmentada, significativament, en dos dels capítols d'aquest llibre– va ser un moviment cohesionador a partir de la solidaritat, la cura (es parlava de «protegir els vots») i la indignació. De fet, el sociòleg James M. Jasper ha parlat de les «solidaritats col·lectives» com un element definidor dels moviments socials: els grups es reforcen, assegura, «when they share reflex emotions in response to events and when they share affective loyalties to one another» (2011, 294). Però l'àmbit de la identitat nacional no és l'únic que crea lligams. També la lluita contra la precarietat i el feminisme són posicions aglutinants. Com s'explica en un altre dels capítols del llibre, una de les conseqüències de la crisi financera global de 2007-2008, que va tenir efectes lacerants en el món teatral, va ser l'emersió de grups que cercaren espais alternatius com els terrats dels edificis urbans per establir lligams creativoafectius fora de la norma. I, com relata una altra de les contribucions del volum, el patiment compartit que s'expressa en algunes obres de teatre català recent escrit per dones obre les portes a la fundació d'aliances feministes.

*Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània* aborda àrees diverses, des dels versos musicats del rap fins a les arts escèniques, passant per la dansa, la poesia, la narració de la discapacitat i les escriptures del dol.

Els moviments de protesta –i la música del rap es pot incloure en aquest calaix– han estat tradicionalment definits (Jasper 2014, 341) com a brots d'emocions col·lectives. Al capítol «Hip Hop, indignació i 'hàbit de l'art': lírica, actuació, afecte», Dominic Keown fa un al·legat contra la criminalització de la cultura del hip-hop en general i del rap en particular. Una de les característiques d'aquesta forma poético-musical és l'ús de l'anàfora. Keown activa el que podríem denominar una «retòrica afectiva» i utilitza el terme «ràbia anafòrica» per explicar l'impacte del poema «Explico algunas cosas» de Pablo Neruda. Segons sembla, el text del poeta xilè va servir d'inspiració a la cançó col·lectiva «Los Borbones son unos ladrones», una iniciativa del

músic i activista Pau Llonch en solidaritat amb els rapers represaliats (Pablo Hasel, Valtonyc, La Insurgencia...) que començava amb el vers «Rapear no es delito». La lectura de Keown presta atenció no només a allò que el rap *diu* sinó també al que *fa*: el tempo i l'accent serveixen per a subratllar la ràbia creativa d'aquesta música que es pot considerar una reencarnació de la *vituperatio* clàssica i que utilitza la interpel·lació al públic per a contagiar la ira. Però l'autor també deixa clar que aquest contagi es dona en el terreny simbòlic, això és, en l'àmbit de les representacions que cerquen despertar consciències, per la qual cosa els intents de vincular rap i violència física són una excusa perversa per a la repressió política de la llibertat d'expressió.

També el treball de Maria Palmer Clar «La ironia com a forma de resiliència: una lectura de la poesia d'Antonina Canyelles» incideix en l'expressió poètica de la ira, aquesta vegada canalitzada pel camí d'una ironia resilient. Palmer parteix de la idea, formulada per Cecilia Macón, que la resiliència és una forma alternativa d'agència. Si la resistència respon a una lògica binària que l'enfronta al poder, en canvi la resiliència permet subvertir l'estat de coses des d'una acceptació que no és passiva sinó crítica. La resiliència esdevé, així, una relació amb l'altre caracteritzada per l'elasticitat, que impedeix la ruptura i que és, com diu l'autora del capítol, «capaç d'obrir-se a la generositat del canvi -és a dir, l'acceptació que el canvi del món exterior passa forçosament per la modificació de la pròpia subjectivitat». Per bé que les reflexions de Macón se centren en la maternitat, Palmer les extrapola a l'art en general, a la poesia en particular -la verbalització del trauma dibuixa «un nou contorn identitari per al subjecte»- i, més en concret, a la lírica d'Antonina Canyelles, en la qual, proposa, la ironia és una forma de resiliència. L'estudi concep la ironia que amara l'escriptura de Canyelles com una manera de posar distància, però també -i tornam al títol d'aquest llibre- com *una manera de mirar* que no constitueix només una forma d'*inversio*, com volen les preceptives clàssiques, sinó una actitud molt vinculada a emocions com la compassió, el desassossec i el terror. En definitiva, el capítol proposa que la ironia és «una força cohesiva» que uneix «el dins i el fora», que resol la fractura entre el món i les instàncies socials. Segons aquesta lectura, en la poesia de Canyelles el to irònic no és tant una forma d'atac com un refugi que facilita l'expectoració -l'expulsió simbòlica d'allò que emmetzina- necessària perquè el jo pugui respirar.

Sense abandonar el camp de la poesia, el capítol «'Gaudim sense metàfores': llenguatge, gaudi i subjectivitat en la poesia de Joan Vinyoli de Josep-Anton Fernández uneix els eixos del cos, el llenguatge i la subjectivitat. Partint de les consideracions d'Antoni Defez sobre la combinació entre art poètica i sentiment, Fernández sosté que Vinyoli transforma la significació quotidiana de les paraules mitjançant l'emoció, que aporta un «plus expressiu» al poema. Certament,

algunes aproximacions prèvies a la poesia de Vinyoli han abordat la manera com el poeta tracta les emocions: Pep Solà (2006), per exemple, es refereix a la nostàlgia persistent del paradís, tot i que ho fa des d'una perspectiva sobretot biografista. La singularitat de l'estudi de Fernàndez rau en la combinació dels estudis de l'afecte amb la psicoanàlisi –no oblidem que, com sostenen Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth (2010, 7), les inquisicions psicològiques i psicoanalítiques són un camp afí a les teories afectives– des de la idea de pulsio. Sabem que la pulsio, aquest impuls que uneix el corporal i el psíquic, es pot satisfer a partir de la sublimació o a partir del gaudi. Ara bé, si la sublimació sol interpretar-se com una desexualització de la libido que la canalitza cap a activitats acceptables com l'art, Fernàndez l'entén com «la satisfacció de la pulsio sense repressió», i aquest matís és d'especial importància si tenim en compte (Rosenwein 2002, 827-8) que la història de la civilització occidental s'ha llegit habitualment com la història d'una progressiva repressió emocional. En termes d'intensitat de l'afecte i de transformació de la libido, sosté Fernàndez, no hi ha gaire diferència entre el plaer de sentir una òpera i l'èxtasi de l'orgasme. El capítol presenta, doncs, una visió no innòcua –i sexualitzada– de la sublimació. I, de la mà de Vinyoli, invita a gaudir dels cossos sense l'aparat simbòlic i el joc de substitucions que propicia la metàfora.

I al costat del gaudi, el dolor. A «*Un estiu* de Francesc Parcerisas (2018): un dol derridià per la mare i els amics», Montserrat Lunati treu el dol de l'esfera purament íntima i, en el deixant d'autores com Sara Ahmed i Judith Butler, el defineix com un procés psicosocial i, per tant, polític: els exemples inicials, que remetent al procés independentista català com a forma de gestió d'un dol antic i a la cançó de Maria del Mar Bonet «Què volen aquesta gent?», en memòria d'un jove defenestrat durant una intervenció policial, són mostres d'aquesta socialització del patiment. En llegir minuciosament el dietari de Parcerisas, Lunati invoca dues idees crucials. Per un costat, ens recorda que Mieke Bal defineix el *close reading* com un «affective engagement», una observació important perquè mostra que l'element afectiu no implica només el contingut temàtic dels llibres, sinó que impregna també el procés de lectura. Per un altre costat, adverteix que, per a René Girard, el diari íntim es caracteritza pel predomini de l'afectiu –en el dietari, en canvi, preponderaria l'intel·lectual. Aquesta distinció de Girard pot ser objecte de debat, però l'important és la defensa implícita que fa Lunati de l'afecte com a marcadors discursius que permet fer distincions entre els gèneres literaris. La singularitat del capítol té a veure amb el fet que el dol no s'hi tracta com a *tema* –o *no només* com a tema–, sinó com a productor d'identitat. Derrida és un dels puntals de l'argumentació de Lunati. El filòsof francès afirma que el dol és sempre el dol per un altre, i que quan un amic mor el portam a dins, ens l'inscrivim i el convertim en

herència (Derrida 1994, 20). Això pot aplicar-se molt bé al relat que Francesc Parcerisas construeix a *Un estiu* sobre la mare i els amics morts (Jaume Vallcorba, Josep Miquel Sobrer). L'escriptor, afirma Lunati, «mai més no serà el jo que va ser per [als] amics i per a la mare». Si la inscripció en nosaltres mateixos de la mortalitat de l'altre ens constitueix i ens transforma –que és el mateix que dir que ens afecta–, si el dol és un procés d'interioritzar l'altre, aleshores no és només un plany privat sinó una forma de vincle social.

El treball d'Aina Gomis Sintès «Escriptura, discapacitat i afectivitat: una anàlisi narratològica i discursiva a partir d'*El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs, i *Quiet*, de Màrius Serra» enceta un nou enfocament de l'escriptura de base autobiogràfica a partir del vincle entre els estudis de la discapacitat i els estudis de l'afecte. De la mà de Ria Cheyne, Gomis invoca el concepte de meta-sentiments o meta-emocions, això és, la reflexió emotiva sobre els sentiments que experimentem, una reflexió que en genera de nous: molts textos sobre la discapacitat, assegura Cheyne, generen «not just affect but meta-affect: feelings about (disability) feelings» (2019, 163). El matís és important perquè sovint veiem l'escriptura literària com un vehicle d'emocions que els lectors absorbeixen sense modificar-les. Pensar, en canvi, en aquesta transmissió 'refractada' de l'emoció –que, en circular del text al lector, es modifica– potser ajuda a entendre les projeccions dels sentiments paternals que Josep Maria Espinàs i Màrius Serra dipositen, amb amor, sobre els fills discapacitats. Aquestes projeccions podrien explicar la sorpresa davant la serenitat d'Olga en el cas d'Espinàs i el neguit de Serra en veure que Llullu no pot córrer. D'altra banda, l'absència d'emocions 'identificables' en la persona discapacitada pot generar una reacció afectiva potent en aquells que l'envolten, de manera que, paradoxalment, l'aparent grau zero emocional genera sentiments. Tot plegat mena a pensar el vincle afectiu amb el discapacitat com una relació dinàmica i sorprenent. Per un altre costat, la mirada afectiva permet posar en primer terme la complexitat d'alguns sentiments –Gomis apunta, per exemple, que «l'assumpció de la dependència com a obstacle per a la felicitat és una de les idees més criticades des dels *disability studies*»– i el que per a nosaltres tenen d'ignot. Finalment, l'autora reflexiona sobre els desajustaments entre la representació textual de la discapacitat i la concepció prèvia que en té qui llegeix, una bretxa que pot afavorir l'autocrítica del lector pel que fa a les seves pròpies reaccions emocionals.

Els espais urbans han estat interpretats (Ansaloni i Tedeschi 2016, 15-16) com a llocs amb agència pròpia, afectivament inseparables dels cossos que els habiten. El treball d'Isaías Fanlo «Tot desestabilitzant la toponormativitat: una aproximació a algunes iniciatives de resistència queer en l'escena catalana contemporània» se situa en la intersecció que connecta els estudis culturals, urbans i teatrals.

A partir de l'anàlisi de l'experiència del projecte Terrats en Cultura, fundat el 2013 pel col·lectiu Coincidències, Fanlo explora a fons el concepte de toponormativitat. Una de les parts més 'esdevenimental' del seu article és l'expansió de la categoria queer fora dels límits estrictes del desig, la sexualitat i el gènere –el que denomina «la desexualització de les teories queer»– per aplicar-la a la comprensió d'insàncies com l'espai. En el seu acostament antinormatiu al *topos*, Fanlo presta atenció a pràctiques com la redefinició i apropiació d'espais, l'ocupació i la resistència. Si l'habitus toponormatiu es basa en la separació estricta entre el públic i el privat, que deriva en pràctiques com la gentrificació i la promoció del turisme massiu, la resistència a la toponormativitat articula una xarxa afectiva esperançadora en què intervenen la ira, la protesta i el somni. Usar els terrats urbans com a escenaris (per al teatre, per a la música, per a la dansa, per a la performance...) fa emergir noves maneres de crear comunitat, clivella la frontera abans esmentada entre el públic i el privat i promou «la recuperació d'afectes comunitaris històrics, uns afectes actualment tocats de mort». Sovint, l'eclosió d'aquests afectes es veu afavorida per una supressió de la separació entre espectador i intèrpret, que trenca jerarquies i situa en un mateix pla l'actor i el públic. Així, el terrat deixa de ser un lloc anodí i invisible per esdevenir un «espai liminar d'intercanvi» i de «contraban d'afectes».

No deu ser casual que, com s'ha notat (Burke 2005, 43), en la història de les emocions sovintegin les metàfores teatrals: s'ha parlat d'escenaris emocionals, de guions emocionals, de repertoris emocionals... Les arts escèniques són una plataforma privilegiada per al treball crític sobre el procés afectiu. El capítol «'Un tortell esponjós que t'envolta i s'estufa per l'habitació': imatges afectives del vincle feminista al teatre català recent», d'Adriana Nicolau Jiménez, mostra que, en el cas del teatre, els estudis afectius poden servir per repensar les possibilitats transformadores de la identificació i la comunió emotives. Si bé hi ha prou aportacions al teatre que tenen en compte el vector afectiu (Jill Dolan, Elaine Aston i Geraldine Harris o, en el camp dels estudis catalans, Isaías Fanlo i Richard Wesley Huddleson / Riocárd Uaisléigh Ó hOddail), Nicolau aporta a la conversa l'anàlisi d'una sèrie de peces que emmarquen l'emoció en el discurs feminista. Aquesta anàlisi es fonamenta en dos pilars: per un costat, la constitució de col·lectivitats afectives femenines o feministes i, per un altre costat, la consideració de l'emoció com a vehicle escènic que permet forjar una unió entre l'escenari i el públic de les sales. El corpus és integrat per obres que tracten temes com la mort perinatal i les sensacions de por i culpa que acompanyen la mare (*Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó); el silenci a què s'enfronten les persones intersexuals (*Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig* de la companyia Que no salga de aquí); l'insult, la coacció i la catarsi (*Así bailan las putas* de la companyia Sixto Paz);



el vincle intergeneracional (*Les olvidades* de Lara Díez); l'acostament als traumes, cossos i emocions de les antecessores (*Màtria* de Carla Rovira); la recuperació del passat a partir dels fantasmes de les bruixes però també, en un plantejament posthumà, dels residus materials de la Guerra Civil (*Canto jo i la muntanya balla*, adaptació de la novel·la d'Irene Solà amb dramaturgia de Clàudia Cedó i direcció de Guillem Albà i Joan Arqué); i el vent com a metàfora del passat i de la vida (*Banzo, el aliento de las ancestras* de Denise Duncan). La unió afectiva de les protagonistes de les obres amb col·lectivitats més àmplies posa en dubte la idea d'individualitat: ara el subjecte s'explica en relació a la pertinència a un col·lectiu.

«Després de tot», va escriure Foucault, «el cos del ballarí no és sinó precisament un cos dilatat segons tot un espai que li és interior i exterior a la vegada» (2014 [1966], 70; traducció nostra). I, parlant sobre els afectes de la dansa i el ball, Pedro R. Romero diu: «El retorcimiento del cuerpo en el baile alcanza por un lado un momento de terror al emparentarse con el mundo de las mercancías y, por otro, un momento de placer, al figurarse en los excesos de la convulsión erótica (2015, 257). Les dues darreres contribucions del volum s'endinsen en el món de la dansa i documenten aquesta doble dimensió, interior i exterior, terrorífica i plaent. A «Traçant línies afectives: moviment i (con-)tacte a *Trama* de Roser López i *Torus* de Humanhood», Eva Bru-Domínguez se situa en l'àmbit de la materialitat. No oblidem que, per a Anderson i Harrison (2006, 334), una teoria de l'afecte ha d'abordar necessàriament qüestions de materialitat – sigui per indagar les connexions entre cos, ment i cultura, sigui per explorar les nostres connexions amb els objectes– si no vol caure en la reïficació idealista. Acceptant la invitació de Labanyi (2010, 223), Bru-Domínguez aplica la idea d'afecte a la relació subjecte/objecte, i ho fa a partir de la idea d'intraacció, un terme clau del nou materialisme proposat per Karen Barad. Barad (2007, 141) suggereix que, així com la idea d'interacció pressuposa la idea de cossos diferenciats que entren en relació, la intraacció, en canvi, percep l'agència com a moviment de forces en virtut de la qual els objectes entren en contacte, conflueixen i divergeixen. Com a conseqüència, l'agència ja no és una capacitat individual que poden exercir únicament els humans. Així, les peces estudiades, *Trama* i *Torus*, no només investiguen «les interaccions (físiques o invisibles) entre cossos matèrics» i celebren «la potència vital que es genera a través de les relacions entre els membres del grup», sinó que també creen «una comunitat vibrant d'objectes inerts i de cossos vivents».

L'amalgama entre l'espai interior i l'exterior a què al·ludia Foucault apareix també a l'últim capítol del llibre, «La poètica de la vulnerabilitat: a propòsit de la companyia de dansa Mal Pelo», d'Azuena Moya, que s'acosta a les obres *Atrás los ojos*, *Testimoni de llops* i *He visto caballos*. En les creacions de Mal Pelo, l'espectacle no es

presenta com a producte acabat, sinó com a procés obert al dubte i al canvi, amb un imaginari que passa fàcilment del desconegut a l'explícit, de l'interior a l'exterior, de l'individual al col·lectiu, de l'humà a l'animal. Judith Butler (2016) defineix la vulnerabilitat no com una mancança o una debilitat, sinó com una forma d'obertura, i la vulnerabilitat que mostren les obres de *Mal Pelo* radica justament en aquest gest d'obrir-se. Els ballarins s'exposen constantment –a la mirada del públic, a la mirada pròpia– i exhibeixen la intimitat, el dolor i la necessitat de protecció. Si Butler es pregunta si la vulnerabilitat és també una forma de resistència, la poètica de *Mal Pelo* crea un espai acollidor contra la intempèrie de l'oblit, la mort, el domini, l'opressió o la violència. I l'espectador no és aliè a aquestes inclemències: és un espectador-nàufreg que entra de manera activa en la representació i hi empatitza. La resistència, però, s'exerceix no des de la lluita sinó des de la introspecció i el recolliment. D'aquí el títol de la trilogia: *Refugi*.

El conjunt de treballs d'aquest llibre conforma, en suma, un mosaic que certifica el potencial hermenèutic de conceptes com la ràbia, la ironia, la resiliència, el dolor, les metaemocions, la intraacció i la vulnerabilitat. I voldríem que mostràs, també, que mirar les produccions culturals des dels processos afectius –concretats en emocions o en dinàmiques relacionals de la subjectivitat– fa que n'emergeixin nous caires que permeten l'esdeveniment de nous relats.

## Bibliografia

- Anderson, B.; Harrison, P. (2006). «Questioning Affect and Emotion». *Area*, 38(3), 333-5.
- Ansaloni, F.; Tedeschi, M. (2016). «Understanding Space Ethically Through Affect and Emotion: From Uneasiness to Fear and Rage in the City». *Emotion, Space and Society*, 21, 15-22.
- Badiou, A. (2009). *L'Hypothèse communiste*. Paris: Lignes.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press.
- Burke, P. (2005). «Is There a Cultural History of the Emotions?». Gouk, P.; Helen H. (eds) (2005). *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot: Ashgate, 35-47.
- Butler, J. (2016). «Rethinking Vulnerability and Resistance». Butler, J.; Gambetti, Z.; Sabsay, L. (eds). *Vulnerability and Resistance*. Durham; London: Duke University Press, 12-27.
- Cheyne, R. (2019). *Disability, Literature, Genre. Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié suivi de l'Oreille de Heidegger*. Paris: Galilée.
- Elias, N. (1994 [1936]). *The Civilizing Process*, vol. 1. *The History of Manners and State Formation and Civilization*. Transl. by E. Jephcott. Oxford: Blackwell.
- Foucault, M. (2014 [1966]). «El cuerpo, lugar utópico». *Riff Raff: Revista de Pensamiento y Cultura*, 30, 165-72.
- Gouk, P.; Hills, H. (eds) (2005). *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot: Ashgate.
- Gregg, M.; Seigworth G.J. (eds) (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press.
- Hochschild, A.R. (2012 [1983]). *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Jasper, J.M. (2011). «Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research». *Annual Review of Sociology*, 37(1), 285-303.
- Jasper, J.M. (2014). «Emotions, Sociology and Protest». von Scheve, C.; Salmela, M. (eds). *Collective Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 341-55.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miguélez-Carballeira, H. (2013). *Galicja, A Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. Cardiff: University of Wales Press.
- Romero, P.R. (2015). «Tres excursiones. Formulaciones en torno a los efectos y afectos de la danza y el baile». Rozas, Ixiar; Pujol, Q. (eds). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre i Edicions Polígrafa, 251-66.
- Rosenwein, B.H. (2002). «Worrying about Emotions in History». *American History Review*, 107(3), 821-45.
- Rosenwein, B.H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca (New York): Cornell University Press.
- Rosenwein, B.H. (2010). «Problems and Methods in the History of Emotions». *Passions in Context. International Journal for the History and Theory of Emotions*, 1. [https://www.academia.edu/45675723/Rosenwein\\_Problems\\_and\\_Methods\\_in\\_the\\_History\\_of\\_Emotions\\_2010\\_](https://www.academia.edu/45675723/Rosenwein_Problems_and_Methods_in_the_History_of_Emotions_2010_).

- Rozas, I.; Quim P. (eds) (2015). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre i Ediciones Polígrafa.
- Solà, P. (2006). «La recurrent nostàlgia d'un paradís». Macià, X.; Solà, P. (eds), *I cremo tot en cant. Actes del 1r Simposi Internacional Joan Vinyoli*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 357-70.
- Stearns, P.N.; Carol, Z.S. (1985). «Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards». *American History Review*, 90, 813-36.

# Hip hop, indignació i ‘hàbit de l’art’ Lírica, actuació, afecte

Dominic Keown

University of Cambridge, UK

**Abstract** A key emotion privileged by Hip hop is anger, usually conveyed by hyperbole. The explosive combination has incurred severe sanction from Spain’s judiciary for its socio-political critique and prejudiced due process against exponents and fans in the USA and UK. This article reasserts the aesthetic credentials of the genre, in terms of literary tradition, performance and affect. It is argued that the passion it generates, the cause of so much offence, must be understood within the exclusive realms of a creative convention as is intuited by its audience and acknowledged by the habit of art. The essay concludes that the attempt to isolate the medium from its environment in order to criminalise its adherents is a perversion of the course of creativity.

**Keywords** Rap. Hip hop. Poetry. Art. Anger. Performance. Affect.

**Índex** 1 Introducció. – 2 El hip hop i la tradició lírica. – 3 Performance. – 4 Afecte. – 5 Conclusions.

## 1 Introducció

Hi ha llibertat d’expressió, però no puc garantir la llibertat després de l’expressió.

Idi Amin

És indubtable que l’extensa parròquia del rap és, des que es va crear a finals dels anys setanta, l’àmbit líric més impactant, popular i conflictiu que ha viscut el món. Gràcies a la seva connexió amb els sectors juvenils de la subcultura urbana, els seus protagonistes més notoris han assolit fama i riquesa. Al mateix temps, l’amenaça frontal de la seva descaradura rítmica ha alarmat els sectors conservadors

de la societat. En alguns casos, les forces de l'ordre han emprès accions repressives contra els seus exponents. Això és especialment evident a l'Estat espanyol, que l'any 2019 tenia a la presó més artistes que cap altre país: més que l'Iran o, fins i tot, que Rússia i la Xina juntes (Freemuse 2020, 13). A Espanya, durant els darrers cinc anys, el poder judicial ha condemnat catorze rapers a penes de presó arran d'acusacions d'enaltir el terrorisme i d'injúries a la corona (Freemuse 2021, 51).

Evidentment, les associacions de drets humans i els col·lectius per les llibertats civils han condemnat amb contundència aquesta repressió. La seva condemna no només es basa en el dret inalienable a la llibertat d'expressió, sinó també en la idea que la llibertat artística està garantida implícitament en aquest dret. Aquest és justament el principi que fonamenta aquest capítol, especialment pel que fa a la ineptitud dels sistemes jurídics de copsar el rap des d'aquesta perspectiva. Els criminòlegs han detectat un «desconeixement del carrer» generalitzat (Conquergood 2005) entre els cossos policials i judicials respecte al món del hip hop; i també una incapacitat pel que fa a la mera exegesi: una mancança crítica «per captar la diferència entre la hipèrbole, la fanfarroneria i les amenaces de debò per part d'aquells que no coneixen prou bé aquest món» (Ilan 2020, 998).<sup>1</sup>

Davant d'aquesta pràctica arbitrària, la nostra intenció és reivindicar la naturalesa predominantment estètica del hip hop, tot abordant el tema de la indignació i la ràbia des de tres perspectives interrelacionades: la tradició poètica, els estudis de la performance i l'afecte. A partir d'un discurs fermament inscrit en els canons poètics heretats de l'Edat Clàssica, es postularà que el hip hop engendra una reciprocitat afectiva entre els intèrprets i el públic –un hàbit de l'art enriquidor. Això queda ben lluny de l'*habitus* (Bourdieu 2002, 27) vigent en el sistema legal que es caracteritza per la literalitat d'una lectura atomitzada motivada per fins tendenciosos.<sup>2</sup>

---

**1** Es recomanen als tribunals les orientacions següents per contrarestar el desconeixement bàsic del tema: «(1) Les lletres de rap sovint recorren a metàfores; (2) les lletres de rap sovint fan servir frases hiperbòliques; (3) els jurats no han de considerar la lletra de les cançons com una confessió dels actes que descriuen; (4) els jurats no han de permetre que el menyspreu general envers les lletres del rap pesi sobre la seva decisió en el cas; (5) els jurats no han de considerar que el que diu l'acusat a les cançons sigui veritat» (Carter 2018, 943; 945).

**2** En *The Habit of Art* (2009), Alan Bennett recorre a aquesta frase per tal de descriure la mentalitat que no pot posar fre a la seva creativitat. En aquest capítol, la disposició s'amplia per aplicar-se també al públic receptor d'aquesta activitat, que hi respon de manera afectiva. El contrast amb l'*habitus* repressiu dels tribunals és evident, especialment en els casos de Pablo Hasél i Valtònyc.

## 2 El hip hop i la tradició lírica

L'adhesió d'aquest gènere a l'àmbit de la poesia és del tot incontestable. El rap és vers musicat, ben igual que qualsevol romanç dels trobadors o que qualsevol balada dels bards, que normalment imaginem acompanyats de la lira. Diversos crítics han destacat els trets específics d'aquesta modalitat, així com també la pertinença orgànica respecte a l'experiència en el seu conjunt. Mtume ya Salaam en destaca una determinada qualitat tonal, sorprenent en la seva execució, que considera que és part essencial de l'estil d'un raper. Juntament amb el ritme i el tempo de la dicció, aquests trets determinen el *flux* personal de cada intèrpret, tot creant un *so* intangible que els diferencia com ho faria una *empremta digital*. Salaam també hi identifica el ritme preprogramat i el cant sincopat del tambor, els ritmes de la veu i les rimes, amb la corresponent eliminació dels èmfasis, «often to the point of exclusion, of harmony and melody» (1995, 305-6).

El tempo i l'accent són amplificats per l'anàfora. La repetició, sobretot amb les tornades de rima interna, no només enriqueix el ritme, sinó que també confereix una estructura a les llargues divagacions verbals i serveix de crossa mnemotècnica a l'intèrpret. Les conseqüències d'aquesta assignació de prioritats són estructuralment significatives. En la seva meditació sobre la creativitat poètica, Hans Ulrich Gumbrecht va plantejar la hipòtesi que «all prosody can be subsumed under rhythm»; és més, «It must have form, stability. [It] cannot morph» (Gumbrecht 2016, 35). I la reiteració és precisament el recurs que aquest crític imagina per aconseguir-ho. Aquesta especulació recorda el relat de Samuel Taylor Coleridge sobre l'acte de llegir poesia: un procés d'avanç retroactiu, semblant «al moviment d'una serp». A cada pas, el lector «pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward» (Coleridge 2009).

El cabdal poema «Explico algunas cosas» de *Tercera residencia* de Pablo Neruda, el seu diari poètic de la Guerra Civil espanyola -i un text al qual tornarem com a referent-, ofereix un exemple pertinent d'aquesta articulació amb la represa del motiu de la casa, el carrer, el barri. Aquí la colpidora meiosi de la iteració que denuncia la barbàrie feixista -«y por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños»- es veu amplificada per la ràbia anafòrica i tumultuosa del final: «Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!» (Neruda 1947, 40).

El poema va servir d'inspiració per a «Los Borbones son unos ladrones», una videoperformance organitzada l'any 2018 per Pau Llonch en defensa dels rapers processats. El conflicte violent al carrer és un material de hip hop per excel·lència; i, en aquesta apologia col·lectiva de la llibertat d'expressió, el conjunt del patrimoni nacional -simbolitzat

per la llar poètica de Neruda destruïda per la guerra llampec de Hitler el 1937- es divideix ara entre palaus reials i presons, les residències respectives dels plutòcrates i dels pobres. El vídeo, rodat de manera molt escaient a la desactivada presó Model de Barcelona, és una crida apassionada, tant en castellà com en català, als perdedors de la Guerra Civil perquè es reenganxin a la història i s'incorporin a la lluita contra els hereus monolingües de la monarquia franquista, l'elit governant i la seva maquinària de repressió. Al bell mig del panòptic, la garita dels guardes posa de relleu la nuclearitat decadent del centralisme. En canvi, els artistes –panhispànics i racialment diversos– encarnen el pluralisme. Les intèrprets femenines són presents al vídeo en peu d'igualtat i evocuen directament la participació de les seves àvies (per extensió, líders com ara La Pasionaria i Federica Montseny) en la lluita contra el feixisme i el masclisme persistents de l'opressió actual.

Aquest exercici d'agitació política planteja la presó abandonada com una sinècdoque de l'Estat postfranquista i la seva contínua negació de la llibertat d'expressió, tal com demostra la infame 'lleï mordassa' del 2015.<sup>3</sup> En oposició a l'immobilisme del monòlit, els rapers desprenen vitalitat: el grafiti és mutable i evolutiu; el break-dance, espontani i alliberat; els cantants es mouen en cor, emmirallats per l'staccato dels ràpids canvis de pla, inevitablement horitzontals arran de terra i en sincronia amb cada frase: els moviments de base, la panoràmica lateral de la democràcia, mai la tendència vertical de la jerarquia i el poder. Si, com el *Gernika* de Picasso, Neruda ens convida a presenciar la barbàrie del feixisme pel sentit de la vista («Venid a ver...»), aquest oferiment recorre a la hiperestèsia com a motiu contra l'homogeneïtat. Enginy oral i auditiu contra la imposició del silenci amb la consigna «No callarem!» Els esquitxos de pintura a les parets mig esbucades evocuen una resposta tàctil i visual, que imposa un pluralisme sinestèsic al monocrom esmorteït de l'edifici franquista. L'extrem primer pla sostingut de la seqüència final proporciona una imatge de resistència multitudinària, dinamisme i insurrecció, ja que, insultant la monarquia i defensant la llibertat d'expressió, tots se solidaritzen amb els seus companys artistes en la comissió del mateix delictes.

Encara que rudimentari, el rap és d'una polifonia desafiant. L'estil, l'estat d'ànim i l'emoció que evoca són idèntics a l'original de Neruda en una remescla de ritme, cadència vocal i síncopes. En termes crítics, la peça estableix un diàleg amb la convenció d'acord amb la noció de tradició de T.S. Eliot (2009), la influència de Bloom (1973), la dialèctica bakhtiniana (1982) i la intertextualitat de Julia Kristeva

---

**3** Organitzacions de drets humans, la Comissió de Venècia i el comissari europeu de Drets Humans han criticat la Llei de Seguretat Ciutadana (lleï mordassa) per les seves restriccions arbitràries a les llibertats d'expressió i reunió i l'ampli marge de discrecionalitat que atorga a les forces policials en la seva aplicació.



(1986). De fet, una indicació de la veritable sofisticació del gènere es manifesta en el nombre de vegades que Salaam considera que el hip hop és «mal entès» o que el seu significat «s'escapa a la majoria de la gent». Aquest hermetisme es pot combinar amb «a celebration of self through inventive wordplay» (Salaam 1995, 308). Les implicacions afectives d'aquest esteticisme s'avaluaran en un apartat posterior; però el valor del rap com a art en el seu context és del tot palès.

La poesia mai no és unívoca i el hip hop no n'és una excepció. La fanfarroneria associada al gènere no és única. Santos Unamuno (2001, 235) ha revelat que l'origen de la petulància, la indignació i la increpació es troba en les arrels profundes de la tradició oral de l'Amèrica Negra. Aquesta rivalitat, però, no és més que una repetició, en la cultura de carrer, d'un tret central de la convenció literària. Des de temps immemorials, la competició ha estat fonamental en la poesia. Els concursants dels Jocs Pítics panhel·lènics es disputaven el premi d'una corona de llorer. Als Jocs Florals medievals, els trobadors competien per *les violetes d'aur* com a manera d'afirmar la seva preeminència. En l'àmbit popular -tot recordant el raper com el 'juglar de nuestros tiempos' (Santos Unamuno 2001, 240)-, els bards celtes desafiaven els contrincants a *feiseanna* i *eisteddfodau* en diversos camps artístics. Els slams poètics són una versió moderna i *prêt à porter* d'aquesta contesa. La competència es troba al cor de l'experiència lírica; de fet, és una fricció de la qual depèn la poètica bloomiana.

Així doncs, el menyspreu verbal del rap vers els adversaris és un renaixement de la *vituperatio* clàssica. El poema XVI de Catul ofereix un exemple pertinent del seu ferotge atac a rivals i crítics. G.M. Palmer en fa una colorista interpretació en anglès que, malauradament, omet els insults personals adreçats a Aureli i Furi, però conserva l'exageració i els improperis tan característics de la lírica actual.

Pēdicābō ego vōs et irrumābō  
Aurēli pathice et cinaede Fūrī.  
qui mē ex versiculīs meīs putāstis  
uod sunt molliculī parum pudicum.

I'll fuck your ass and rape your face  
Cock-gobbling, power-bottom poets  
Who say my fancy, fluffy measures  
Make me a flaccid, fluffing fag. (Palmer 2012)

En català, tot seguint Palmer:

Us donaré pel sac i us violaré la cara  
Poetes xuclavergues amb el cul sempre disposat  
Que dieu que la meva mètrica fina i flonja  
Fa de mi un flàccid i flonjo faldilletes.

El verí de la *vituperatio* també pot derivar cap a la sàtira -un altre tret distintiu de l'era grecoromana, especialment en l'àmbit públic-, on la befa continua sent un recurs apreciat fins avui dia. El càustic Rochester (2019) va veure la Gran Bretanya com una illa «breeding the best cunts in Christendom» i el seu monarca com «a prick like the buffoons at court [...] the sauciest prick that e'er did swive, / The proudest, peremptoriest prick alive». En aquesta tradició s'inscriuen Bob Dylan and the Elastic Band. La coberta del seu àlbum del 2003 mostra el grup al llit amb el papa Joan Pau II, una ovella i Hugh Grant, entre d'altres. En un dels temes, l'estimada reina mare, que havia mort feia poc, és lloada com una candidata perfecta per a la sodomia. Aquesta mena de sàtira també és característica a Espanya, com ara en «El rey Borbón» de Valtònyc:

El Rey Borbón y sus movidas  
no sé si era cazando elefantes o iba de putas,  
son cosas que no se pueden explicar,  
como para hacer de diana utilizaba a su hermano.  
[...]  
Haremos que Urdangarín curre en un Burger King,  
que la Infanta Elena pida disculpas, (puta),  
por ser analfabeta y no ir a estudiar a Cuba.<sup>4</sup>

La polifonia s'amplifica per la duplicitat dels temes. L'amor i l'elogi de l'ideal femení és un *topos* de la literatura i la música. La seva antítesi també és una constant. De fet, la intenció misògina és sovint una invectiva furibunda que ja anticipa la fatxenderia masclista del hip hop nord-americà. En aquest sentit, els *Èpodes* d'Horaci són especialment extremats. I malgrat tota la seva idealització de les *Midons*, un corrent clarament masclista impregna la lírica trobadoresca, com es veu en el corrent *maldit* (Archer 1991). Sentiments idèntics abunden en l'època moderna, com ho demostra la violència nociva de «Las furias y las penas» de Pablo Neruda, secció II de la seva *Tercera residència*. El joc sexual surrealista, esgotador, hiperbòlic en el seu retret venjatiu, conserva tot el despit tòxic dels seus predecessors.

Tanmateix, un problema amb la difamació és la incredulitat que pot produir. L'excés de protesta, com ens recorda Gertrude a *Hamlet*, pot semblar vacu. I més que confirmar el domini masculí, la veheència expressada contra la dona tendeix més aviat a plantejar dubtes sobre la confiança en si mateix i l'autoritat de la masculinitat

---

<sup>4</sup> La paròdia i la ràbia satírica no estan criminalitzades a Gran Bretanya. La condemna que es va imposar al baixista de l'Elastic Band va ser la de resultar elegit diputat al Parlament i ascendir després a ministre de la Constitució i vicepresident del Partit Conservador (Bloom 2017).

(Emamzadeh 2021). S'aprecia un recel idèntic en l'àmbit de la denúncia social. El to excessiu el marca la diatriba de Neruda. Aquí el xilè desfoga la seva indignació personal contra el rei i el seu següici («lacayos del rey del inmenso culo»), Franco i els seus companys colpistes, Sanjurjo i Mola («el Mola Mulo [...] con llamas en la cola y en el culo»), els quals sotmet a impropis ben càustics. El seu insult juganer i rítmic -ric en invenció, al·literació i hipèrbole- anticipa el flux sardònic dels atacs verbals de Valtònyc contra l'estatu quo d'Espanya, els seus defensors i agents:

Dicen que pronto se traspasa la cloaca de Ortega Lara  
y muchos rumorean que Rubalcaba merece probarla,  
complejo de zulo mi casa a ver si un día secuestro alguno  
y le torturo mientras leo al Argala.  
(«Deben tener miedo»)

Mi puta lengua envenena la fuente de la que bebéis,  
si contagia la rabia resurgida del treinta y seis.  
(«Valtònyc y Marchena»)

De tota manera, l'esquema retòric que adopta qüestiona més que no pas afirma. L'empoderament que suposa la força expressiva es veu compromès per una incomoditat persistent de fanfarroneria, hipòtesi i apel·lacions en va a la justícia sumària de grups guerrillers desapareguts.<sup>5</sup> Per tant, la impressió d'autonomia es veu subvertida pel que McGregor descriu com a «defensively zealous reactions to re-engage feelings of hope and strength in the face of anxiety provoking threats [...] a strategy for alleviating preoccupation with threatening information» (2006, 299-300). La insatisfacció subjacent en aquesta manobra compensatòria es veu encara més aguditzada per la hipèrbole.

Gérard Genette parla del malestar que produeix aquest mode exagerat. Aïlla la pressió disjuntiva (*opposition sommaire*) entre allò real i allò ideal, tot posant aquests contraris molt junts: «on appellerait hyperboles les effets par lesquels le langage, au contraire, rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité» (1966, 252). D'aquesta manera, al cor mateix de l'expressió del hip hop es troba una ambivalència conflictiva. L'artista de la paraula parlada George the Poet ha desgranat

---

**5** Els tribunals espanyols criminalitzen el suport a grups terroristes inactius en lletres i cançons, a diferència dels països anglòfons on la llibertat d'expressió veu com les cançons elogien l'IRA als mitjans de comunicació i als locals nocturns més freqüentats. Versos com els següents de «I Love You» dels Diplomats no van patir cap mena de sanció oficial: «Venero el profeta / El gran Mohammed Omar Atta / Pel seu coratge al volant de l'avió / Em recorda quan jo passava coca». Si la lletra es va canviar posteriorment va ser per motius de màrqueting (Urella 2019).

aquesta ambigüitat fonamental de manera pertinent: «There are two ways of listening to rap. You can focus on what's missing or take a deeper look at what's there» (Mpenga 2019a). La invectiva òbvia, portada al sùmmum de l'exageració, es veu compromesa per un subtext d'incertesa que qüestiona la legitimitat del seu propi discurs d'una manera profundament humana i crítica. Per això, resulta irònic que un gènere que qüestiona implícitament la validesa del seu propi discurs hagi de veure els seus exponents condemnats per un tribunal que fa una lectura literal de les seves lletres.

### 3 Performance

El recital, és clar, dinamitza el personatge i la veu, tot dotant la interpretació de cançons d'una qualitat dramàtica; Nicola Hodges Pearsley veu el rap com «an act of storytelling that is inherently theatrical» (2015, 85). Reflexionant sobre la mecànica del teatre, David Osipovich considera que la fabulació és fonamental per a qualsevol procés d'escenificació, ja que «performers pretend that the interaction is something other than what it actually is and that the observers are aware of this pretense» (2006, 461). En el hip hop l'element més conegut d'aquest pacte de fingiment mutu és el joc de rols. L'ús tan estès de pseudònims artístics és, sens dubte, un indicador del caràcter dramàtic del gènere. Als Estats Units, el personatge més habitual era un camell de barri. El bergant, el que es busca la vida pel carrer, va sorgir, és clar, de les pel·lícules canalles del *Blaxploitation* dels anys 1970 i va inspirar el *gangsta rap* d'una dècada després; però aquest estereotip va acabar sent polèmic i finalment va caure en el pastitx (Engels 2014). També hi ha un precedent llunyà i literari d'aquest personatge marginal i delinqüent que és l'amo del seu propi relat. El *pícaro*, que vivia del seu enginy, tan esmolat com la seva verborrea, va ser un antiheroi habitual de la ficció renaixentista; la seva «actitud jovial», segons Hans Ulrich Gumbrecht, continua fascinant fins al dia d'avui (2012, 35). Tot i que el rebuig de les classes marginals dels valors de l'ordre establert pot ser més una reminiscència de l'estètica del punk rock, no hi ha dubte que detestaven profundament els guardians de l'ordre social, tal com expressa la tornada de la cançó «Cop Killer» d'Ice Tea: «Die. Die. Die. Pig, die! / Fuck the police! (× 4)», una actitud que comparteixen els rapers d'avui arreu del món.

El gust per aquest personatge no pot ser més persistent que en l'anàfora de Rick Ross a «Everyday I'm hustlin', Everyday I'm hustlin'». Tanmateix, l'artista també és un gran exponent de la ficció de l'experiència. Actuant sota un heterònim robat d'un *capo* de la droga, el personatge líric adopta la fatxenderia d'un traficant gallet: «I know Pablo, Noreaga, the real Noreaga. He owe me a hundred favors». En realitat, però, el cantant, que es diu William Roberts de nom real, no

és un narcotraficant, sinó un antic funcionari de presons, respectuós de la llei que, irònicament, va fer mans i mànigues per guardar el seu bon nom en secret (Wilson 2014). Amb passat delictiu o no, la dolorosa indagació d'aquestes qüestions duta a terme per George the Poet desemmascara tota aquesta simulació des d'un punt de vista ètic: «Did you really sell all those drugs just to get famous?» (Mpenga 2019a).

És evident que aquesta és la mateixa inseguretat que s'amaga sota la fanfarroneria del personatge que s'interpreta i que abans s'ha evidenciat en el gust per la hipèrbole. Per a Gumbrecht, tot i que l'«actitud jovial» de l'antiheroi picaresc atrapa la imaginació moderna, el que realment fascina és «their capacity for disguise, which seems limitless» (35). Aquesta condició evoca d'alguna manera «the astonishing human capacity for self-deception, as well as the impossibility of ever practicing self-deception to the point of absolute (self-)certainty» (35); una habilitat que és especialment punyent en un moment en què:

Existential philosophy of the mid-twentieth century [...] and contemporary analytic philosophy seem to have cycled through nearly all the variants of this predicament. The conclusion seems to be that we are stuck - between the poles of unattainable transparency and complete delusion - in a state of varying degrees of self-inflicted error. Even when we discern the difference between truth and illusion - as the fictional Lázaro does in writing his story - a note of uncertainty vibrates in every affirmation. (Gumbrecht 2012, 35-6)

Una inseguretat idèntica desestabilitza l'aplom i la confiança del paper de l'interpret a Espanya on, en la nostra selecció, la disfressa es modula lleugerament per anar del *pícaro* a l'agitador polític. Pel que fa a la història de l'art, el raper hereta el mantell del poeta de la revolució, a la manera de Maiakovski. Militant, marginat i indignat són epítets que uneixen les sensibilitats d'avantguarda i del hip hop. En tots dos casos, els valors establerts, els tresors nacionals i la civilitat són un objectiu constant de vilipendi. La incisiva diatriba de Val·tònyc contra Jorge Campos, del centre cultural neofranquista *Círculo Balear*, exemplifica aquesta actitud. En el seu rap homònim, la croada que lliura aquesta fundació contra la llengua catalana és atacada còmicament en el vers: «Queréis recortes a la lengua, pues llegaremos a la nuez de tu cuello». Tanmateix, en citar només la segona part de la frase, els tribunals van passar per alt l'humor implícit en la metàfora i van considerar que constituïa una amenaça física contra aquest polític d'extrema dreta.

Ses senyories també van passar per alt l'extravagància juganera de la seva pròpia tradició artística. La burla satírica és típica de la «violenta hostilitat», destinada a representar un estat mental higiènic en el famós *Manifest groc* (1928) de l'*enfant terrible* Salvador Dalí i personificada en la seva escandalosa conferència a l'Ateneu Barcelonès

el 1930. Aquí el surrealista denuncià l'apreciat dramaturg Àngel Guimerà com a «gran porc, pederasta i immens putrefacte pelut»; i, com qualsevol raper que se'n vulgui, va ser degudament expulsat de l'edifici (Santamaria 2008, 88). L'escàndol i la pseudoviolència formen part del panorama artístic. Els surrealistes es van delestar amb la profanació col·lectiva del venerable premi Nobel Anatole France, en un opuscle de títol vergonyós, *Un Cadavre*, publicat en «celebració» de la mort de l'autor l'any 1924. Aquest mateix grup també va fer crides a agressions gratuïtes que crearia la mar d'inseguretat entre el públic amb el seu terrorisme d'espardenyeta. En el *Second Manifeste du Surréalisme* (1929), André Breton afirmava, com a bon terrorista de *salon*, que «l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (Breton 1988).

D'altra banda, l'artista de rap a Espanya pot optar per interpretar el màrtir que sacrifica la felicitat personal per la causa. Els últims enregistraments de Pablo Hasél abans de ser empresonat són un exemple d'aquesta postura. El planyívol «Ahora» conté el vers: «Por eso aunque te ame con todo el corazón, aún amo más la Revolución». Aquest trop és tan antic com la poesia mateixa, com es pot veure en l'agitador contemporani Lluís Llach, qui, el 1975, va marcar època amb *Viatge a Ítaca*. Aquesta emotiva reelaboració de l'original de Kavafis, que es va convertir en un himne antifrancista amb el seu recurs reiterat de rebutjar la realització personal perquè «encara hi ha combat», fa referència a la mateixa Odissea i al compromís d'Ulisses amb el seu vagareig bel·licós, malgrat l'enyorança que sentia dels confortos de la llar.

Davant de la presó imminent, la seguretat i la confiança que mostra el raper són sorprenents, com es fa palès en la ràbia justiciera de «Volcán»: «en su calle sin salida soy dinamita indispensable. / Abono mi orgullo, con la mierda que hablan, / sé que ante algo tan duro, no son nada». Tanmateix, McGregor (2006, 300) ha indicat que la fixació en conviccions idealitzades actua com a mecanisme de defensa. En altres paraules, tant si l'autoestima és alta com si és baixa, la desviació compensatòria de l'abatiment i la derrota impregna l'expressió d'un punt d'incertesa o de dubte sobre si mateix. Sota la «transparència» de l'actuació, no és difícil detectar una qualitat d'«incertesa» o «deliri» similar a la de Meursault en la construcció del subjecte líric. En el seu escrit sobre les emocions que exterioritzen els participants en actes tensos de protesta política, Deborah Gould ha parlat d'una «contradictory constellation of sentiments» (constel·lació contradictòria de sentiments) que és producte de la incapacitat de fer una «simple rational assessment of their situation». L'efecte visceral pot ser intens, desconcertant i aclaparador; i la seva conclusió subratlla la impossibilitat d'imposar una lectura única en aquest context.

I would propose that ambivalence about self and society frequently comes into being and intensifies at that sensory level, and, by shaping a sense of political (im)possibilities, these nonrational affective states can have tremendous influence on political action and inaction. (Gould 2010, 30)

#### 4 Afecte

Els principals pensadors sobre la *performance* han subratllat la complexitat i la latència de l'experiència. El moviment s'aïlla com a factor clau; i Lauren Berlant ens insta a «reduir la velocitat» durant la situació intensificada i a percebre «how people ride the wave of the happening, shifting it and themselves around in it, and sometimes making an event out of it. For the affective event is an effect in a process» (com la gent s'enfila a l'onada del que està succeint, desplaçant-la i desplaçant-se dins ella, i de vegades fent-ne un esdeveniment) (2010, 229). L'atenció de la crítica s'ha ampliat recentment cap a l'audiència i la seva sensibilitat, sobretot a la interacció entre intèrprets i observadors. Erin Hurley i Sara Warner s'han referit a la «dimensió experimental de les trobades intersubjectives de l'art»; una sèrie de «tecnologies del sentiment [que defineixen] allò postdramàtic enfront d'un aristotèlic 'teatre del sentit i la síntesi'». Els estudiosos ens recorden que Gumbrecht ens va retornar a l'element essencial d'aquesta equació mitjançant la seva indagació sobre com «events and processes in which the impact that 'present' objects have on human bodies is being initiated or intensified as nonhermeneutic and antimetaphysical» (2012, 100; 102). I les seves reflexions sobre els inicis del teatre modern ens permeten apreciar la càrrega addicional que aquesta presència corporal aporta a l'activitat provocativa del joc de rols.

Gumbrecht (2004, 31-2) comenta, per exemple, com els textos revelen una autèntica copresència corporal dels actors i els espectadors. En aquest escenari, «la situació teatral primària», els cossos dels actors no estaven separats per un teló dels cossos dels espectadors. Per això, la interacció era sovint física i, a la *commedia dell'arte*, obscena, grotesca i inventiva. I la sensibilitat postdramàtica tornarà a provar de propiciar aquest acostament, revitalitzant la còpula corporal, salvant la divisió entre intèrpret i públic, entre ment i sentits; en definitiva, eliminant la invenció teatral del teló o, com l'anomena Gumbrecht, aquella «innovation of early modern scenography» (2004, 30).

En la seva reflexió posterior sobre la sensibilitat informada per criteris no hermenèutics, l'alemany elabora la noció de *Stimmung* que, en la seva referència a la sensibilitat, busca combinar el cos i la seva presència amb elements de l'ambient, l'estat d'ànim, la fisicitat i l'entorn. Un element crucial, però, és el potencial de l'estimulació auditiva:

I am most interested in the component of meaning that connects *Stimmung* with music and the hearing of sounds. As is well known, we do not hear with our inner and outer ear alone. Hearing is a complex form of behavior that involves the entire body. Skin and haptic modalities of perception play an important role. Every tone we perceive is, of course, a form of physical reality (if an invisible one). Toni Morrison once described the phenomenon with the apt paradox of 'being touched as if from inside'. (Gumbrecht 2012, 3-4)

Amanda Glauert ha documentat la mateixa interacció emotiva dels valors externs i interns de la *Stimmung* en una hipòtesi ben coneguda pels estudiants de l'afecte. «Tocada com des de dins» en un concert, aquesta crítica parla d'un esfondrament estètic dels límits entre el llenguatge i la melodia en l'acte de cantar, ja que, en pur estil Swingles, «the lyric draws on the sound of syllables rather than the meaning of words, then at its most distinctive it dissolves into the condition of music [...] the words are uttered to be glided over and absorbed as musical experience» (2013, 69). L'elevació estètica del llenguatge, però, només és una part de l'equació, ja que tota l'experiència pot implicar una elevació comunitària que allunyi encara més l'esdeveniment artístic de l'àmbit del dia a dia. La comentarista també fa referència al «reconeixement mutu» al qual aspira el lletrista, l'interpret, i la seva comunió amb l'oient en la mesura intersubjectiva en què «singer, and listener, poet and composer, can seem to blur into one communal identity» (Glauert 2013, 72; 78).

Tot i que les reflexions anteriors es refereixen a Goethe i l'òpera, la naturalesa transformadora del recital, ja sigui musical, dramàtic o alguna forma híbrida, no és de cap manera exclusiva de l'àmbit dels concerts de l'elit. La *Stimmung* pot resultar igual d'eficaç en un entorn de hip hop. George the Poet ha compost una imatge igualment íntima i poderosa de l'efecte somàtic que té el rap sobre la persona en aquest sentit:

Music can support you like you're on crutches. Look how many parts of my life that song touches [...] The serotonin makes you smile. The adrenalin makes you wild. The oxytocin makes you want to make a child [...] How can sound waves physically make you move? As soon as the song starts it just makes you feel good. (Mpenga 2019b)<sup>6</sup>

---

**6** Tal com indica el títol d'aquesta reflexió, «Press Play», moltes crítiques recents han posat de manifest que la fisicitat no ha de ser presencial. Aquests mateixos valors es poden transmetre virtualment a través d'internet i de les xarxes socials (Elleström 2021). Els mitjans digitals i la tecnologia tan sols «disfressen el caràcter físic de l'experiència» (Corness 2008, 21).



La dialèctica entre «sentit i síntesi» convencional i les «tecnologies del sentiment» de l'afecte queda cristal·litzada a «Flawless» de Beyoncé. El tema s'obre i es tanca de manera racional amb el llenguatge del patriarcat, ja que una superposició del programa de televisió *Star Search* anuncia que una banda de nois són els guanyadors d'un concurs enfront d'un grup de noies. Hi ha intercalada una crítica feminista al sexisme institucional i racista. No obstant això, la resposta demòtica del rap és dissonant amb aquests modismes i el «binarisme de bona-dolenta» convencional de la identitat de les noies negres (Payne 2020, 31). L'anàfora en *staccato* i la insistent rima monosil·làbica subratlla l'empoderament emfatitzat per la indignació de l'imperatiu, el lèxic i el to: «Bow down, bitches, bow down, bitches (crown) / I'm so crown crown, bow down, bitches». El cant actua com un encanteri, amplificat per l'al·literació i el crescendo coral que acompanya la consciència de l'autoritat femenina cristal·litzada pel repetit «Flawless», entonat divuit vegades: «You wake up, flawless. / Post up, flawless. / Riding round in it, flawless, etc.».<sup>7</sup>

L'efecte atàvic queda accentuat pel caràcter il·lògic de la sintaxi i la semàntica. L'*Encyclopedia Britannica* (2020) recull que «el llenguatge dels encanteris de vegades és arcaic i no sempre l'entén el recitador». L'enunciat màgic, amb la seva «declaració simbòlica per analogia», busca transferir la qualitat del material (diamant, roca, corona) al referent; exactament l'efecte de valor i solidesa que s'aconsegueix aquí. L'ambient que crea aquest estat com a de trànsit es veu afavorit en el vídeo per l'atavisme que evoca l'escenari il·luminat amb torxes i la dansa primitiva, que suscita, un cop més, una resposta somàtica més completa que el missatge estrictament racional. Intuïtivament, es postula una alternativa d'empoderament de les noies negres, alternativa tan contundent com autònoma.

El paper que adopta l'artista de rap espanyol és, com ja hem vist, més compromès políticament. D'aquí que la seva producció sigui més contundent en la seva crítica i denúncia social. La ràbia revolucionària i justiciera pot ser una constant; encara que certament també s'aprofiten els recursos d'altres elements no hermenèutics. Fins i tot l'autoproclamat revolucionari Pablo Hasél, tan aficionat a al·ludir a Roque Dalton, insurgent i màrtir marxista, no és contrari a deixar de banda la cerebralitat materialista. El ganxo hipnòtic de la tornada de «Delincuentes» («Nos llaman delincuentes / quienes ni cumplen sus leyes») converteix la venjativa enumeració d'injustícies en un salm de lament col·lectiu i recitació gairebé mística. Un efecte semblant de transcendència acompanya la tornada somnàmbula d'«Indomables», amb l'enginyós muntatge i els trepidants canvis de pla sobre un fons de xarxes de comunicació, en què la lletra es fa ressò del moviment

<sup>7</sup> Significativament en aquest context, un sinònim de *flawless* és *immaculada*.

massiu d'acció col·lectiva. Les manifestacions amb les seves consignes i els crits de batalla que les acompanyen formen part, és clar, de la lletania del hip hop a Espanya i es coregen *ad nauseam*. Curiosament, Gumbrecht (2016) detecta una qualitat anàloga a un mantra darre-re d'aquestes exclamacions i troba que una rima tan bàsica com «El pueblo unido jamás será vencido» pot ser un bon exemple de la res-posta emotiva subliminal que estem tractant quan l'entona una mul-titud amb ritme i convicció.

La ira i la ràbia també ocupen un lloc destacat en l'experiència del contagi mutu. Double (2007, 46) exemplifica aquest intercanvi amb l'esbroncada (a la comèdia *stand-up*) o les capbussades des de l'es-cenari (en el punk) en què els espectadors passen a formar part de l'espectacle. Els Sex Pistols, no cal ni dir-ho, eren obertament provo-cadors i, amb els insults que adreçaven al públic, fins i tot entraven a barallar-s'hi. Els artistes de rap també «challenge the established boundaries of theater by pushing audiences to interact with them as members of a shared community» (Hodges Persley 2015, 88). A la se-va fascinant monografia *Ugly Feelings*, Sianne Ngai tracta la comu-nicació d'aquests sentiments i, en un resum de la història de la filosofia, es remet a Aristòtil per determinar que «el sentiment d'injustícia» és la font de la ràbia creativa (2005, 185). Un simple cop d'ull a les lle-tres dels subgèneres *gangsta* i *drill* del rap, juntament amb la diatri-ba política del rap a l'Estat espanyol, fa que l'equació sigui evident. Amb tot, el que és fascinant des del punt de vista afectiu és la capa-citat de l'emoció per provocar una reacció immediata; i la reciproci-tat de la resposta. El gràfic de Silvan Tomkins indica les possibilitats de la ràbia per estimular i revifar la resposta, juntament amb la du-rada perllongada de l'emoció (Tomkins 2008, 139) [fig. 1].

Les actuacions dels rapers a Espanya tipifiquen «the rage against those who are perceived responsible for the distressing limitations of human freedom. [...] In all of these cases angry revolution has swamped the original slower remediation of distress at enforced and unjust limitation» (Tomkins 2008, 747). Les seves contribucions s'ajusten a un patró constant: denúncies rítmiques d'opressors, paràsits i institucions: la corrupció denunciada juntament amb els perpetradors, neofranquistes i feixistes. Les composicions semblen enganyosament senzilles, però sempre van acompanyades d'un gan-xo melòdic fresc, una síncope enganxosa, un impacte al·literatiu i un «postureig» conscient, tot plegat una fórmula que porta a la respos-ta emocional.

En aquest sentit, la ràbia en tota regla s'explota al màxim. Segons Tomkins, quan es genera en l'actuació, es pot «reclutar a demanda» i pot arribar a ser «as infectious as a comedian can generalize laugh-ter» (Tan contagiosa com un còmic sigui capaç de generalitzar el riure) (Nathanson 2008, xvii). Un festival a Marinaleda el març del 2018, on van actuar Valtònyc i Pablo Hasél, ofereix un bon exemple

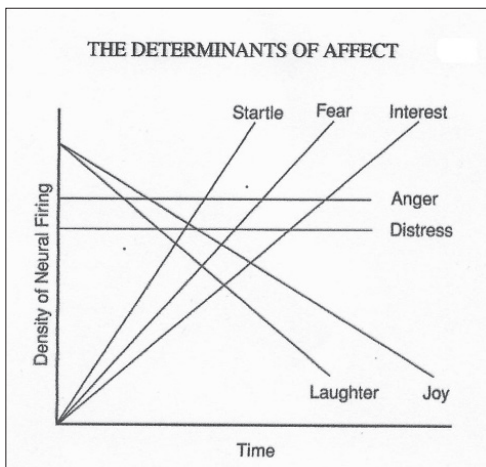


Figura 1  
Representació gràfica d'una teoria  
dels activadors innats de l'afecte

d'aquest contagi. La reacció positiva del públic al rap de denúncia del mallorquí el va incitar a un esclafit furiós en què exhortava al públic: «Matad a un puto guardia civil esta noche»; i «poned una puta bomba al fiscal de una vez!». Aquesta bravata, que va servir d'excusa per a encara més processos judicials, s'ha d'entendre en el context de la mutualitat afectiva.

Fins i tot entre cançó i cançó, l'interpret representa un paper: «soy un puto pesado que sólo doy la chapa en los conciertos». De fet, el seu discurs entronca amb aquell moment clàssic de les pel·lícules de Hollywood de 'Mata'l per mi!' dels gèneres *noir*, gàngster i d'acció. Els bons («Pablo y yo») acabaran a la presó i clamaran venjança (Sáiz-Pardo 2018). Com totes les crides exaltades a la justícia, aquesta petició indignada és, paradoxalment, una afirmació d'imptència - a les pel·lícules la solen proferir dones, incapacitats, vells o malalts-, una amenaça tan melodramàtica com la definició de Breton de l'acte surrealista perfecte. Es tracta, com l'anomenaria McGregor, d'un estratagema de «defensa ofensiva» dins d'una estratègia de «zel compensatori»: una maniobra escènica identificada com a tal pels espectadors. Reconeguda intuïtivament com a fictícia, se li atorga així una resposta vociferant propiciada pel vincle intersubjectiu. Tot parafrasejant Osipovich, aquest acte és una tramoia teatral, de la qual tant el públic com l'interpret són conscients i en la qual tots dos participen plenament.

## 5 Conclusions

El hip hop és art. Per això resulta tan mal d'entendre que es criminalitzi. Fins al dia d'avui no s'ha trobat cap prova psicològica que corrobori la conjectura que la ràbia present a les seves lletres acaba donant lloc a cap agressió (Frank, Wilson 2020, 65). Els sociòlegs també han rebutjat la facilitat de qualsevol vincle causal directe entre el rap i la violència (Kleinberg, McFarlane, 10). I els estudis criminològics recents conclouen que l'apreciació judicial es beneficiaria d'entendre-ho així: «By understanding that drill is primarily performance and that it is more likely a step away from violence than an attempt to precipitate it» (Ilan 2020, 1009).

Més important encara, el gènere s'inscriu directament dins les convencions de la literatura i la música. A *L'home de la guitarra blava* (1937) de Wallace Stevens, una reflexió notable i ekfràstica sobre el famós quadre de Picasso, el públic representat en el poema es fixa justament en la dimensió transformadora de l'art i en la separació entre el seu discurs i la realitat quotidiana: «Ells digueren: "Tens una guitarra blava, / no toques les coses tal com són". La resposta del músic confirma la metamorfosi: «Les coses tal com són / es transformen a través de la guitarra blava». El vers següent és crucial per entendre la qüestió que ens ocupa: «La poesia és el tema del poema, / d'ella surt el poema i / a ella torna».

Mai més ben dit. El rap, com tota forma de versificació, es remet exclusivament al seu propi ethos: literatura, actuació i impostura intersubjectiva. El seu medi és la virtuositat: una sensibilitat i un exercici elaborats amb passió pels seus practicants i compartits de manera no menys emocional pels seus devots. Com a via d'expressió de l'impuls creatiu, el hip hop ofereix un repte estètic i dinàmic, que tant els intèrprets com els espectadors viuen de manera lliure i plena: en altres paraules, l'hàbit d'art. L'intent de separar el mitjà d'expressió del seu entorn i situar-lo parcialment en el discurs de la factualitat, atomitzant i extrapolant la seva lírica per criminalitzar els seus adeptes, no fa altra cosa que pervertir el flux de la creativitat.

## Bibliografia

- Archer, R. (1991). «Tradition, Genre, Ethics and Politics in Ausiàs March's 'maldit'». *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 371-82. <https://doi.org/10.1080/1475382912000368371>.
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Berlant, L. (2010). «Thinking about Feeling Historical». Staiger, J. et al. (eds), *Political Emotions: Affect and the Public Sphere*. New York: Routledge.
- Bennett, A. (2009). *The Habit of Art*. London: Faber.
- Bloom, D. (2017). «Tory Minister's University Band Sang Lurid and Sexist Songs and Mocked the Queen Mother's Death». [www.mirror.co.uk/news/politics/tory-ministers-university-band-sang-11739171](http://www.mirror.co.uk/news/politics/tory-ministers-university-band-sang-11739171).
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2002). «Habitus». Hillier, J.; Rooksby, E. (eds), *Habitus: A Sense of Place*. Burlington, VT: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315253701>.
- Breton, A. (1988). «Second Manifeste du surréalisme». *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 787-8.
- Coleridge, S.T. (2009). «From Biographia Literaria, Chapter XIV». [www.poetry-foundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv](http://www.poetry-foundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv)
- Carter, B. (2018). «Lyrics for Lockups: Using Rap Lyrics to Prosecute in America». *Mercer Law Review*, 69(3), 917-946.
- Conquergood, D. (2005). «Street Literacy». Flood, J.; Heath, S.; Lapp, D. (eds), *Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts*, London: Routledge, 354-75. <https://doi.org/10.4324/9781410611161>.
- Corness, G. (2008). «Why Live? Performance in the Age of Digital Reproduction». *Leonardo Music Journal*, 18, 21-4.
- Dalí, S. et al. (1928). «El manifest groc». [http://www.conseil-desarts.org/documents/Manifeste/manifeste\\_jaune%20\(espagnol\).html](http://www.conseil-desarts.org/documents/Manifeste/manifeste_jaune%20(espagnol).html)
- Double, O. (2007). «Punk Rock as Popular Theatre». *New Theatre Quarterly*, 23(1), 35-48. <https://doi.org/10.1017/S0266464X06000613>.
- Eliot, T.S. (2009). «Tradition and the Individual Talent». <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>.
- Elleström, L. (2021). *Beyond Media Borders*, vols 1-2. London: MacMillan.
- Emamzadeh, A. (2021). «The Insecurity That Drives Misogynists». <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/finding-new-home/202108/the-insecurity-drives-misogynists>.
- Engels, D. (2014). «Baadaasss Gangstas: The Parallel Influences, Characteristics and Criticisms of the Blaxploitation Cinema and Gangsta Rap Movements». *Journal of Hip Hop Studies*, 1(1), 1-19.
- Frank, A.; Wilson, E. (2020). *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freemuse (2020). *The State of Artistic Freedom 2019*. Copenhagen: Freemuse.
- Freemuse (2021). *The State of Artistic Freedom 2020*. Copenhagen: Freemuse.
- Genette, G. (1966). *Figures*. Paris: Éditions du Seuil.
- Glauert, A. (2013). «'Do You Know the Land?' Unfolding the Secrets of the Lyric in performance». *Music Performance Research*, 6, 68-96.

- Gould, D. (2010). «On Affect and Protest». Staiger, J. et al. (eds), *Political Emotions: Affect and the Public Sphere*. New York: Routledge, 18-44.
- Gumbrecht, H.U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Redwood: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Transl. by E. Butler. Redwood: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2016) «Why Prosody and Rhythm Matter in Poetry and in the Humanities at Large». <https://www.youtube.com/watch?v=sndKn4mQh4I>.
- Hodges Persley, N. (2015). «Hip-hop Theater and Performance». Williams, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, 85-98. <https://doi.org/10.1017/CC09781139775298.009>.
- Hurley, E.; Warner, S. (2012). «Affect/Performance/Politics». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(2), 99-107.
- Ilan, J. (2020). «Digital Street Culture Decoded: Why criminalizing drill music is Street Illiterate and Counterproductive». *The British Journal of Criminology*, 60(4), 994-1013. <https://doi.org/10.1093/bjc/azz086>.
- Kleinberg, B.; McFarlane, P. (2020). «Violent Music Vs Violence and Music: Drill Rap And violent Crime in London». <https://research.tilburguniversity.edu/en/publications/violent-music-vs-violence-and-music-drill-rap-and-violent-crime-i>.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Ed. by T. Moi. New York: Columbia.
- Llonch, P. (2018). «Los borbones son unos ladrones» [www.youtube.com/watch?v=ySxLQ-UsNo&ab\\_channel=PropagandapelFet%21](http://www.youtube.com/watch?v=ySxLQ-UsNo&ab_channel=PropagandapelFet%21).
- McGregor, I. (2006). «Offensive Defensiveness: Toward an Integrative Neuroscience of Compensatory Zeal After Mortality Salience, Personal Uncertainty, and Other Poignant Self-Threats». *Psychological Inquiry*, 17(4), 299-308.
- Mpenga, G. (2019a). *Have You Heard George's Podcast?* Chapter 1. Part 1. «Listen Closer». [www.bbc.co.uk/sounds/play/p07mk7cx](http://www.bbc.co.uk/sounds/play/p07mk7cx).
- Mpenga, G. (2019b). *Have You Heard George's Podcast?* Chapter 1. Part 5. «Press Play». <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p07mk6gk>.
- Nathanson, D. (2008). «Prologue». Tomkins, S.S. *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company, xi-xxvi.
- Neruda, P. (1947). *Tercera residencia*. Buenos Aires: Losada.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Osipovich, D. (2006). «What is a Theatrical Performance?» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 461-70. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2006.00224.x>.
- Palmer, G.M. (2012). «Catullus 16 Translated by G.M. Palmer». <https://burlesquepressllc.com/2012/05/12/catullus-16-translated-by-g-m-palmer/>.
- Payne, A. (2020). «The Cardi B – Beyoncé Complex: Ratchet Respectability and Black Adolescent Girlhood». *Journal of Hip Hop Studies*, 7(1), 26-43.
- Ritter, J.R. (2010) *Recovering Hyperbole: Re-Imagining the Limits of Rhetoric for an Age of Excess* [PhD Thesis]. Atlanta: Georgia State University. [https://scholarworks.gsu.edu/communication\\_diss/22](https://scholarworks.gsu.edu/communication_diss/22)
- Sáiz-Pardo, M. (2018). «El rapero 'Valtonyc': '¡Matad a un puto guardia civil esta noche!'». <https://www.diariosur.es/nacional/denuncian-valtonyc-animar-matar-guardia-civil-20180518135147-ntrc.html>. Vídeo de l'esclat d'ira de Valtonyc. [www.youtube.com/watch?v=8LnmvI9B8Uw&ab\\_channel=GrupoJoly](http://www.youtube.com/watch?v=8LnmvI9B8Uw&ab_channel=GrupoJoly).

- ya Salaam, M. (1995). «The Aesthetics of Rap». *African American Review*, 29(2), 303-15. <https://doi.org/10.2307/3042309>.
- Santamaria, V. (2008). «Salvador Dalí: Posició moral del surrealisme». Malé, J.; Borràs, L., *Poètiques catalanes del segle XX*. Barcelona: UOC, 87-97.
- Santos Unamuno, E. (2001). «El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap». Cancellier, A.; Londero, R. (a cura di), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, vol. 2. Roma: Associazione ispanisti italiani, 235-42.
- «Spell» (2020). *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/spell>.
- Stevens, W. (1937). *The Man with the Blue Guitar*. <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/blueguitar.html>.
- Tomkins, S.S. (2008). *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company.
- Urella, M. (2019). «Hip-Hop Lyrics Embracing Acts of Terrorism, a Brief History». <https://djbooth.net/features/2016-09-06-hip-hop-terrorism>
- Wilmot, J. (2019). «A Satyr on Charles II». <http://jacklynch.net/Texts/charles2.html#:~:text=By%20John%20Wilmot%2C%20Earl%20of%20Rochester&text=For%20breeding%20the%20best%20cunts,and%20best%20bred%20man%20alive>.
- Wilson, P. (2014). «Who Owns The Name 'Rick Ross'? The 1980s Cocaine Kingpin? Or The Popular Rapper (Who Also Used To Be A Prison Guard)?». *Celebrity Net Worth*. <https://www.celebritynetworth.com/articles/entertainment-articles/strange-case-freeway-rick-ross-vs-rick-ross/>.





# La ironia com a forma de resiliència

## Una lectura de la poesia d'Antonina Canyelles

Maria Palmer i Clar

Universitat de les Illes Balears, Espanya

**Abstract** The purpose of this article is to analyse the poetic work of Antonina Canyelles from an approach that is rooted in affective theories. From the idea of resilience as a form of agency, promoted by Cecilia Macón, it examines the ubiquitous irony in Canyelles' poetry as a form of resilience that grants agency. First, a review of the impression shared by critics with respect to Canyelles' poetic texts is carried out. Then, Macón's idea of 'resilience', as opposed to the notion of 'resistance', is presented in detail. An overview of literary approaches to the concept of resilience follows. Finally, we apply the extended approach of Macón's reflection in Canyelles' poetry from the understanding of 'resilience' as a tool of activation of the capacity of agency.

**Keywords** Antonina Canyelles. Resilience. Agency. Irony. Affect.

**Índex** 1 La poesia d'Antonina Canyelles, «un tret»? – 2 Resiliència és agència? – 3 De l'art resilient. – 4 Ironia és resiliència? – 5 Notes de cloenda.

### 1 La poesia d'Antonina Canyelles, «un tret»?

Com que no em deixen suïcidat,  
dispar trets de Cristasol  
contra els vidres.  
«Teràpia», de Nus baixant una escala  
(Canyelles 2015, 89)

Bona part de la crítica detecta el tall afilat, potencialment feridor, de la poesia d'Antonina Canyelles i Colom (Palma 1942). Albert Mesres parla de la seva obra com de «l'art del fibló» ([2011] 2020, 9)

pel caràcter espinós dels poemes, dels quals, per aquesta naturalesa esmolada i atacant, sovint en diuen «fletxes» (Canyelles 2016, 26) o «ganivetes» (Ripoll 2013, 18). Altres vegades, se'n recalca sobretot la virulència destructora i es qualifiquen de «forces colpidores» (Oriol 2015, 14) reduïdes a «un atac frontal» que «no deixa canya dreta» (Perelló 2015, 124). Per extensió, Antonina Canyelles esdevé una «francitiradora de la subversió» (Perelló 2015, 125), parer coincident amb la il·lustració de Marc Gil que ornamenta la portada de la tercera edició de *Putes i consentits* i que, a dins l'antologia, acompanya uns versos extrets de *Quadern de conseqüències* que diuen així:

Vaig néixer rossa,  
condreta  
i per empenyar la voga.  
Vaig créixer.  
M'enviaren a escola  
i a la merda.  
D'ambdues coses  
no vaig sortir-ne il·lesa.  
(Canyelles 1980, s.p.)

El dibuix de Gil crec que vol ser un retrat d'aquesta veu lírica –la qual es confon fàcilment amb la veu autorial per les notes autobiogràfiques. Representa una al·lota d'expressió indignada, gairebé rabiosa, que engrapa una arma de foc –correlat de la seva ira– i va carregada de metralla. Com a contrapunt, a la mà que li queda lliure, hi duu una piruleta. Tot plegat –dibuix i opinions– conforma una mostra de la impressió generalitzada: la consideració de l'obra d'Antonina Canyelles com una força punyent, furiosa i violenta.

Certament, la veu lírica es desplega al poema en qüestió amb una resolució tenaç que pot interpretar-se com una escomesa, ni que sigui pel to. Ara bé, pel que fa al contingut, s'hi confessa la modificació que pateix el subjecte líric –«no vaig sortir-ne il·lesa»– a causa de la influència de forces externes, o tal vegada com a conseqüència irremediable del fet mateix de créixer. En tot cas, el poema conclou amb el que pens que n'és el tema central: la confessió del canvi substancial que l'experiència educativa («M'enviaren a l'escola») i social («i a la merda») imprimeixen damunt la veu lírica. Aquesta distància entre el significat que desprèn la imatge de la francitiradora i el missatge que traspua el poema em fa plantejar-me si aquesta violència definidòria de Canyelles és present a la majoria de la seva obra o si, en canvi, en deixa fora bona part. D'altra banda, en aquests termes, sobreix la vehemència de la ironia, l'envestida de la «forma exacerbada de

---

Aquest treball ha estat possible gràcies a l'ajut a la formació de personal investigador (FPI) concedit per la Conselleria d'Educació, Universitat i Recerca de les Illes Balears.

*moquerie*» (Perelló 2015, 125) que caracteritza la poesia de Canyelles. Llavors, pot representar la ironia quelcom més que un atac contra l'opressió, entès dins les coordenades de la 'resistència'? O pot ser una alternativa resilient davant el desencant –la desmotivació o la indignació– induït per la contemplació del món i l'experiència vital?

El propòsit d'aquest estudi és provar d'esbrinar si l'acte d'escriptura de Canyelles, més enllà del «tret»,<sup>1</sup> pot ser el «caragol silent» que en preserva la subjectivitat:

Avui tenc un dia mal de viure.  
Em suen les parets  
i em cedeixen els canyissos.

Silent, un caragol  
em repassa la silueta  
perquè no m'escapi.  
(Canyelles 2005, 64)

## 2 Resiliència és agència?

El meu cor pateix de mi.  
Jo patesc del cor dels altres.  
*Quadern de conseqüències*  
(Canyelles 1980)

En aquest capítol provaré de traslladar a la poesia de Canyelles la idea de resiliència que Cecilia Macón suggereix a partir de l'anàlisi d'algunes fotografies d'Adriana Lestido. A «Resiliencia como agencia o de la maternidad como desposesión», Macón revisa el concepte d'agència en la maternitat i n'exposa una forma alternativa, sorgida dels afectes: la noció de 'resiliència', la qual ubica més enllà de l'agència fonamentada en la 'resistència' –defensada pel feminisme d'arrel beauvoiriana– i més enllà de l'agència de la mare-natural, producte de la reprivatització de la dona –impulsada pel feminisme 'sentimental'.

Primerament, Macón es remunta a la creença, promoguda pel relat heteropatriacal, segons la qual la maternitat se sosté per un amor incondicional, naturalment femení, protector i nodridor, un amor que, d'altra banda, ha justificat durant molt de temps la reclusió domèstica de la dona. De Beauvoir qüestiona obertament aquest relat i teixeix un discurs antinatalista en què la maternitat no sols esdevé una realitat separada de la identitat de la dona, sinó que és

---

<sup>1</sup> Citació extreta de la contracoberta de *Putes i consentits* ([2011] 2020), redactada per Jon López de Viñaspre.

obra del seu egoisme, parasitària, estranya i horrorosa. El feminisme dels anys setanta és parcialment contrari a aquesta visió, i tot plegat desencadena un debat prolífic que s'estendrà al llarg de les dècades successives.

D'entrada, es proposa l'esbucament de la frontera entre els àmbits privat i públic amb la politització de la dona, qui irromp dins l'esfera pública des de la contestació, des de la resistència. Macón apunta que, anys després, cristal·litza una nova generació de pensadores concentrades sobretot en la cura. Carol Gilligan teoritza que la dona actua segons un paradigma oposat al de la lògica de la justícia: obra segons la lògica de la cura. Aquest pensament potencia la mitificació del vincle instintiu de la dona amb la maternitat i sorgeixen moviments diferents –com el de 'mares naturals', que defensa des del part domiciliari fins al *homeschooling*– amb els quals es reubica la dona dins la domesticitat. Cecilia Macón desconfia d'aquests feminismes de la 'sentimentalitat' –terme encunyat per Lauren Berlant– en tant que l'activisme domèstic torna a recloure la dona dins la llar.

Per tant, Macón creu que concebre que l'única forma d'agència és la resistència és totalment insuficient, i, tot i no decantar-se completament per l'agència de la politització de l'àmbit domèstic, n'aprofita el vincle amb la cura per, des dels afectes, formular una modalitat d'agència alternativa, molt més integradora i productiva: la resiliència (2017, 207-11). Com a punt de partida per a aquesta reflexió, es fixa en l'obra fotogràfica d'Adriana Lestido.<sup>2</sup> Clarament, hi ha imatges que s'ajusten a l'esquema de la resistència, com aquella, que retrata la revolta de les mares de Plaza de Mayo, d'un primer pla de mare i filla en actitud combativa –crit contundent, puny en l'aire. La contestació es llegeix en clau de subversió directa contra la imposició del model de 'bona mare', aquella que no depassa el recinte de la llar i roman en silenci. Val a dir que Macón reconeix la riquesa del terme 'resistència' sota l'anàlisi d'Arendt, Virno, Bourdieu, Foucault, Negri o Rancière, però conclou que, en darrera instància, aquest concepte descansa en el binarisme poder/resistència, massa limitat per abastar la complexitat de l'agència de la maternitat i, per extensió, ineficaç per a una anàlisi profunda i total de l'obra artística d'Adriana Lestido.

Els conceptes de 'resistència' i 'resiliència', si bé comparteixen una voluntat d'indagació en les condicions d'emergència de comportaments subversius, es diferencien en una qüestió que toca la identitat i que esdevé determinant. De la resistència diu que:

---

**2** Concretament es concentra en la fotografia «Madre e hija en la Plaza de Mayo» i altres imatges pertanyents a les sèries «Madres e hijas» i «Madres adolescentes». L'obra fotogràfica completa d'Adriana Lestido és accessible en línia a l'enllaç <http://www.adrianalestido.com.ar/es/fotografias.php>.

ese binarismo [poder/resistencia] es heredero de una noción clásica de autonomía, cuyo objetivo es evitar la propia transformación para lograr la transformación del mundo. Contiene además una dimensión espacial: se trata también de resistir a una intromisión ideológica y mantener un cierto espacio preservado como punto de partida para habilitar la acción. (Macón 2017, 211-12)

Per tant, des de la resistència, s'entén que cal conservar una certa fermesa en la identitat contra les pressions externes perquè es doni la possibilitat de l'acció transformadora del món. Aquesta visió és aplicable a l'agència que revela l'activisme de «Madre e hija en la Plaza de Mayo», però és incapaç d'atorgar sentit d'agència a altres fotografies de Lestido. En primer lloc, les imatges que escull Macón per a reflexionar-hi són retrats de mares i filles en la més estricta intimitat, confinades dins les parets de la llar: al menjador, a una habitació, al bany. Lestido captura moments quotidians, regits per la monotonia. Són rostres esgotats, atabalats, tips: una mare banya la seva criatura agafant-la sols d'un turmell i d'un canell, com si la llançàs; una altra, cercant un moment de descans, s'aïlla del seu infant, a qui dona l'esquena; una altra, en companyia de dues joves i un nadó, juga a ser filla amb la seva nina, qui li entafora un xumet; una jove de rostre esqueixat de cansament bressola el seu fill... Segons Macón, aquestes fotografies depassen la voluntat de generar consciència i el seu propòsit no és exclusivament la promoció d'una sentimentalitat retòrica, sinó que més aviat volen «pertorbar»:

perturbar en términos de una aproximación posthumanista a los derechos humanos (Hesford 2011, 194), es decir una concepción sostenida en el cuestionamiento al ser sujeto humano. (2017, 214-15)

La intenció de les imatges és replantejar-se, doncs, el subjecte-mare i el subjecte-fill, reinventar-ne els límits. Macón proposa el terme 'resiliència' com a clau de lectura, en tant que les fotografies cerquen respondre a la qüestió de «cómo sobrevivir plástica y activamente a esos momentos en los que de manera esencial se cuestiona la propia subjetividad» (2017, 214).

Val a dir que, des de la branca de les ciències socials, la resiliència ha estat un concepte molt productiu als darrers anys que s'ha ramificat en nocions de diferent índole. Fröhlich-Gildhoff i Rönnau-Böse apleguen aquesta diversitat de definicions a partir d'un eix comú: es pot parlar de resiliència quan una persona gestiona adequadament l'estrès i les condicions de vida difícils «und sich trotz dieser Risiken positiv entwickeln» (2018, 62).<sup>3</sup> Així doncs, es ressalta

---

**3** «i, malgrat aquests riscos, evoluciona de manera positiva».

el desenvolupament positiu de la persona resilient, malgrat tots els obstacles que ha de superar:

Resilienz ist also immer an zwei Bedingungen geknüpft. Erstens: Es besteht eine Risikosituation. Und zweitens: Das Individuum bewältigt diese dennoch positiv. (Fröhlich-Gildhoff, Rönnau-Böse 2018, 62)<sup>4</sup>

Aquest desenvolupament individual és vist per Macón com una oportunitat d'agència en reconèixer-ne la influència transformadora tant en el món com en la pròpia subjectivitat:

implica no solo aferrarse a la posibilidad de introducir cambios sobre el mundo sino también aceptar la propia transformación generada por ese mundo, y así subvertirlo de manera más eficaz. (Macón 2017, 215)

Ser resilient consisteix, per tant, a adaptar-se al motlle de la realitat, assumint la forma que des de l'exterior s'imposa, però desajustant uns mil·límetres aquest motlle durant l'encaix. Així ho il·lustra Macón a l'anàlisi de les fotografies de Lestido, sobre las quals afirma que els límits s'esborren i els afectes contradictoris es barregen, però sense endevinar-hi passivitat. La resiliència és plàstica i permeable (2017, 217) i s'emmarca dins les coordenades del gir afectiu perquè desorganitza, desbarata i regira els papers adscrits a cada afecte. Dins la proposta conceptual de la resiliència,<sup>5</sup> l'agència és fonamentalment negociació (2017, 222). Tot plegat, s'inscriu dins la lògica problematitzadora de l'agència –la qual no es veu simplement com l'altra cara de la victimitat, sinó que s'escau un tema molt més complex– i es dissolen els límits dins/fora, públic/privat. Es tracta d'«un agenciamiento que incorpora el cambio y la incertidumbre como variables no necesariamente desempoderadoras» (Macón 2017, 218).

El canvi i la incertesa deixen de ser valors associats al desequilibri, a la confusió o a la pèrdua i esdevenen eines per al creixement

---

**4** «Per tant, la resiliència està sempre vinculada a dues condicions. En primer lloc, existeix una situació de risc. En segon lloc, l'individu, això no obstant, afronta la situació de manera positiva» (traducció de l'autora).

**5** Això no obstant, val a dir que el terme 'resiliència' participa d'una gran polèmica. Sovint s'ha desconfiat o sospitat d'aquesta noció, llegida com un concepte neoliberal, de tall postmodern, que pot desembocar en actituds conservadores. Els defensors d'aquest posicionament el rebutgen a favor de la noció de resistència, la qual és entesa com l'única via possible de generació d'alternatives, mentre que associen la resiliència a l'ansietat i el conformisme, a la passivitat. Tanmateix, Macón insisteix en la funcionalitat de la resiliència tot distanciant-la de la lògica neoliberal amb la seva adscripció a l'esquema de pensament afectiu. Aleshores, esdevé una eina que atorga agència a la dona perquè l'ajuda a adaptar-se a les circumstàncies vitals, a adaptar-se, a créixer i a sobreviure i, a més, a incidir en el món.

personal de la mare. Fröhlich-Gildhoff i Rönnau-Böse plantegen que, des d'una visió més àmplia, la resiliència pot ser entesa com una competència conformada per diverses habilitats individuals amb les quals no només resoldre situacions de crisi, sinó també gestionar circumstàncies 'notwendig', de la quotidianitat, tasques periòdiques, conflictes del dia a dia. En aquests moments menys greus, es desenvolupen les habilitats personals que es desplegaran en situacions realment estressants, crítiques, «und manifestieren sich dann als Resilienz» (2018, 62).<sup>6</sup> Per tant, la resiliència és una eina latent que emergeix quan les circumstàncies la reclamen.

Macón, seguint Hutchings, també entén la resiliència com una 'competència' o, en termes de Butler i Athanasiou, una 'disposició'. Gràcies a aquest plantejament, supera l'esquema de la resistència, el qual es fonamenta en la resposta a la coerció. Des de les idees de 'desposseïció'<sup>7</sup> i 'supervivència' i des de la interpretació de la 'cura' spinoziana, entre d'altres, entén la resiliència com un camí d'exploració del vincle molt més complex i enrevessat, més contradictori, fins i tot, que dota d'agència l'individu. Tot plegat, implica l'establiment d'un marc nou des del qual repensar la maternitat. Sota aquests paràmetres, l'afectació és producte d'una obertura cap a l'alteritat que oscil·la entre la fermesa i la generositat. En la mateixa línia, Sánchez-Ruiz, López i Duran assenyalen que «por una parte, la resiliencia significa que una condición normal antes de una rotura se ha reestablecido; por otra, las actitudes resilientes afloran porque hay una necesidad de cambio» (2017, 20).

Així doncs, ambdues postures coincideixen a observar certa fermesa en l'acte resilient que impedeix la ruptura, però és una fermesa elàstica o flexible, capaç d'obrir-se a la generositat del canvi –és a dir, l'acceptació que el canvi del món exterior passa forçosament per la modificació de la pròpia subjectivitat. En la resiliència, hi té lloc una inversió de valors d'entrada negatius que es reformulen i es transformen en eines per a millorar-se i millorar la realitat que ens envolta: el món deixa de ser un obstacle que cal superar i esdevé una oportunitat de transmutació.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> «Es manifesten llavors com resiliència» (traducció de l'autora).

<sup>7</sup> La idea de 'desposseïció' prové de Judith Butler i Athena Athanasiou (2013), una definició que Macón recull al seu article: «somos desposeídos por otros, movidos hacia otros y por otros, afectados por otros y capaces de afectar otros. Somos desposeídos por las normas, prohibiciones, la culpa autopolicial y la vergüenza, pero también por el amor y el deseo. Al mismo tiempo somos desposeídos por los poderes normativos que definen la distribución desigual de las libertades: el desplazamiento territorial, la evisceración de los medios de vida, el racismo, la pobreza, la misoginia, la homofobia, la violencia militar» (Butler i Athanasiou 2013, 55). Segons Macón, la desposseïció genera ansietat, però és així mateix una 'disposició', és a dir, «una nueva manera de abrirse a la acción» (2017, 219). Aquesta és la clau de l'agència.

<sup>8</sup> Aquest afany de millora no ha de confondre's amb la progressió adscrita a l'èxit, sinó que s'identifica amb el creu d'aspectes que poden fer més agradable la convivència amb la resta i amb un mateix.

### 3 De l'art resilient

- Ai.  
- I jo també.  
*Nus baixant una escala*  
(Canyelles 2015, 105)

Crec que una bona metàfora del concepte de resiliència que manegem és la imatge d'un ametller [figs 1-2] ubicat en una finca adjacent al camí de Son Campà, a Ruberts. És un ametller sembrat arran d'una paret seca que, en lloc d'oposar-hi resistència dràstica i esforçar-se per rebentar les pedres de la construcció, serpenteja per sobre de la paret. Ha adoptat una forma recargolada, tortuosa, que li ha permès adaptar-se a l'edificació i expandir-s'hi a sobre. La convivència queda assegurada i, en comptes d'haver-hi ruptura, hi ha l'acolliment d'un canvi en l'arbre -aquest recargolament tan singular del tronc- que el modifica però respecta la seva vitalitat i promou la coexistència entre ell i la paret, la qual abandona la funció exclusiva de partió i esdevé alhora la crossa en què l'arbre se subjecta per a poder escampar-se en horitzontal. Crec que s'hi detecten elements de despossessió, supervivència i, fins i tot, estirant molt del fil i en un sentit figurat, de cura. Hi té lloc una conversió de l'obstacle en una oportunitat d'adquisició d'una nova forma: estranya, bella i, en definitiva, resilient.

La resiliència ha estat tractada per l'art des de diverses perspectives. D'una banda, com a representació. A tall d'exemple, un cas força evident és el reportatge «Resiliència, sobreviure després d'un incendi», en què es recull el paisatge del bosc de Capmany després d'haver patit un incendi, amb fotografies de Francesc Carbonell i un diàleg poètic sobre les imatges entre Maria Rosa Cullell i Núria Viñas. Sembla que el propòsit principal consisteix a destacar la capacitat regeneradora del bosc carbonitzat, la qual és contemplada com una habilitat resilient, però s'hi apleguen altres formes de resiliència i no sempre es tracta estrictament aquest tema. La fotografia [fig. 3] d'un brot que rebenta la roca per arrelar-hi es descriu així:

R - Brota el cor jove en l'abrupta vida  
N - que desafia l'adversitat i no sucumbeix a cap derrota.  
(Carbonell, Cullell, Viñas 2013, 34)

En la percepció poètica hi predomina una imatgeria que apel·la a la violència -específicament al bel·licisme, amb els mots 'adversitat' ('sort adversa' segons el DCVB, fàcilment reconduïble a 'adversari', 'contrari d'algú, en una lluita') 'sucumbir' ('esser vençut' DCVB) i 'derrota'. Aquesta interpretació de l'obstinació en la lluita del brot a mantenir-se ferm crec que, en la distinció de Macón, s'associa més a la idea de resistència que no a la de resiliència, en tant que el





**Figura 1** Sense títol. Fotografia de Maria Palmer i Clar feta a Ruberts (2022)

brot s'oposa amb ímpetu a la fortalesa de la pedra, fins aconseguir fer-s'hi un lloc, esmicolant-la a força d'empentes dèbils però perseverants. El paradigma de fons és el de poder/resistència. En canvi, crec que la resiliència es tematitza prou bé a la fotografia d'una de les escultures de Mercè Ribera i Carlos Maronna després de l'incendi al bosc de Capmany [fig. 4],<sup>9</sup> en la qual hi figura un arbre proba-

<sup>9</sup> L'exposició, impulsada per Populart, duia per títol *Després del foc: art al bosc* i va inaugurar-se el dia 28 d'octubre de 2012. Constava d'una vintena d'instal·lacions



**Figura 2** Sense títol. Fotografia de Maria Palmer i Clar feta a Ruberts (2022)

blement calcinat -com manifesta la blancor de l'escorça-, amb una branca esqueixada però unida encara al tronc, amb llucs llargs i erectes que apunten cap al cel, una direcció que mai haguessin seguit si la branca hagués romàs intacta, ben subjectada al cos principal de l'arbre. D'una banda, malgrat que l'arbre ha estat devorat pel foc i que la branca penja just d'un fil del tronc, llucs esponerosos s'estiren amb una orientació inesperada, motivada per la nova horitzontalitat de la branca, en un esforç de supervivència que és una mostra clara de resiliència. Des d'un altre punt de vista, emperò, la fotografia de l'arbre socarrat però fèrtil serveix no sols per a tematitzar artísticament la resiliència, sinó per a construir una obra d'art que és una canalització emocional del drama de l'incendi. És a dir, l'escultura és en si un acte resilient, l'obra d'art esdevé *per se* un exercici de resiliència en tant que creació sorgida de la destrucció, amb la funció de sublimar la pèrdua, la qual queda transformada en producte artístic.

En aquest sentit, hi ha força estudis que se centren en l'art com a forma de resiliència, atents sovint a l'àmbit de l'escriptura, en el qual les anàlisis atenen sobretot aquells textos que presenten un grau

---

escultòriques repartides pel bosc cremat. Se'n pot obtenir més informació a l'enllaç <https://blog.assumpciomateu.com/art-al-bosc-bosc-de-capmany>.

elevat d'autobiografisme.<sup>10</sup> A tall d'exemple,<sup>11</sup> Reza Maqueo s'ocupa d'un conjunt de memòries d'individus que, tot i haver viscut una infantesa en risc d'exclusió social, aconseguiren esdevenir adults resilients. En un moment determinat reflexiona sobre la força creadora de la paraula, la qual atorga identitat i reorganitza les emocions:

Toda palabra dice, trata de iluminar una porción de lo real. Pero al hacerlo, transforma el acontecimiento, ya que su objetivo es esclarecer algo que, sin la palabra, permanecería en la esfera de lo confuso, o de la percepción sin representación. Decir lo que ha sucedido es ya interpretarlo, atribuir un significado a un mundo conmocionado, a un desorden que no se comprende bien y al que no somos capaces de responder. Huir de la realidad o someterse a ella son dos mecanismos de defensa tóxica. Por el contrario, protegerse de una realidad que nos agrede y extraer del imaginario algunas razones para transformarla, constituye un mecanismo de defensa resiliente. De sus heridas infantiles, del peso de los recuerdos enterrados, los artistas extraen nuevas fuerzas al reinventar su historia. Lo que no puede decirse, puede «para-decirse». Este juego de palabras permite indicar el desafío que representa la transformación cuando una desventaja, un sufrimiento o una vergüenza se transmutan, tan pronto como se les hace frente, en un florecimiento personal. La labor de narración produce un doble efecto. En primer lugar, porque ejerce una función de identidad. En segundo lugar, porque posee la función de reorganizar las emociones. (Reza Maqueo 2018, 556)

La paraula és constructora i, en conseqüència, pot edificar una altra realitat, en aquest cas, saludable. La narració del trauma és una forma terapèutica i sanadora de superar-lo, un acte de resiliència que, per mitjà de la paraula, dibuixa un nou contorn identitari per al subjecte -n'és el caragol silent que en repassa la silueta (Canyelles 2005, 64)- que fa ús del mot i en reorganitza les emocions, sovint extraiant de les males experiències lliçons reparadores. Aquesta doble funcionalitat de la narració em sembla extrapolable a l'art en general, i concretament a la poesia, que entén que el procés de creació

**10** Segurament perquè permeten que s'escurci la distància entre veu lírica i veu autorial i que sigui més senzill parlar d'un aspecte que afecta la subjectivitat, com és la resiliència.

**11** N'hi ha molts d'altres. Un de molt actual que es concentra en rescatar veus subalternes -les de pacients d'un centre de salut mental que confeccionen còmics per contar llurs històries- i que presenta idees que poden connectar-se amb la resiliència és l'article «Superando la patografía. La honestidad del relato no fiable en tres historias gráficas sobre salud mental», de Mercè Picornell. Disponible en línia: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/perifrasis202213.25.07>.

artística és fonamental per a redreçar l'emoció i transmutar el dolor en artefacte artístic.

De fet, Antonina Canyelles sembla ser d'aquest parer. En una entrevista, afirma que l'atmosfera en què va créixer, dominada pel *nacionalcatolicismo*, comportava una repressió ofegadora:

No us podeu imaginar com ens varen educar. No sé com no acabàrem tots els de la meva generació en un psiquiàtric, no sé com encara tenim el cap tan ben compost. I què t'he de dir. Jo em vaig anar fent. I m'adono que tenc una espècie de ràbia, que l'he de vehicular. (Ballbona 2014, 55)

En el seu cas en particular, sembla haver pogut canalitzar tota aquesta ira per mitjà de la poesia:

A dalt de tot, la lluna,  
trinxet sense mànec  
enrevoltada de bombetes  
celestials o celestes.

A baix, carn vestida  
i gent deshabitada  
és el que veig des del balcó  
d'un cinquè pis on he sortit  
a fumar-me la salut  
i la vida.

Estic constipada i expector  
aquestes coses.  
(Canyelles 2021, 25)

L'expectoració consisteix a 'treure mucositats dels bronquis' (DCVB), a expulsar esputs. Canyelles hi estableix una analogia amb la creació de versos. La pràctica expectorant és essencial per a no emmalaltir-se, és determinant en la recuperació del pacient. Anàlogament, la creació poètica és la canalització d'unes emocions que, si quedaven a dins, emmetzinarien el subjecte que les experimenta. I en el cas particular de Canyelles, la poesia esdevé una descàrrega d'aquelles emocions que neixen de la comprensió de la injustícia del món, i la ironia hi juga un paper decisiu.

Això no obstant, hi ha una obvietat que problematitza la nostra tasca: la poesia és un artifici literari. El trasllat d'un concepte com el de resiliència -que afecta sobretot la subjectivitat i explora les conseqüències dels vincles interpersonals- a l'anàlisi literària serà sempre un exercici d'abstracció d'aplicació discutible, sobretot per la





**Figura 3** Francesc Carbonell. Sense títol (2013). *Revista de Girona*, núm. 279



**Figura 4** Francesc Carbonell. Sense títol (2013). *Revista de Girona*, núm. 279

distància entre l'autora i la veu lírica.<sup>12</sup> Tanmateix, malgrat que les anècdotes o les imatges dels poemes puguin ser estrictament fruit de la imaginació de l'escriptora, Canyelles conrea una poesia de denúncia, que arrela en la indignació davant de la injustícia, amb la qual cosa pot dir-se que, en definitiva, sol utilitzar com a matèria primera del poema l'emoció de la realitat històrico-social que la neguiteja. Amb aquest dolor o enuig impulsa la creació poètica, la qual es presenta molt sovint des de la ironia. Per exemple, al poema:

Dona'm les mans,  
amor,  
i així tendré  
vint dits.  
(Canyelles 2021, 162)

Canyelles inventa una mena d'acudit aparentment banal sota el qual batega una protesta contra la concepció de l'amor romàntic i la idea implícita de possessió que hi va adherida. La crítica queda velada per l'humor -Jankélévitch sosté, en efecte, que la ironia és «un pudor que, para tamizar el secreto, recurre a una cortina de bromas» ([1964] 1982, 146)- i la indefinició que implica la ironia concedeix una gran obertura a la interpretació. Aquest és el sistema del qual Canyelles fa ús sempre seguit durant la cavil·lació sobre temes transcendentals: el masclisme, el capitalisme, la religiositat repressora... Temàtiques que es tracten sovint des de la broma volàtil, però que oculten un crit contundent contra el sistema -si es vol sentir. La ironia tenyeix aquests textos més enllà del seu caràcter de figura retòrica, de trop, com l'acte enunciatiu mateix, és una 'modalitat' literària que pot fer ús de tots els gèneres i composicions verbals (Ballart 1994, 295). És una visió del món en la qual governa la paradoxa i el qüestionament de la realitat (295), pròpia de la modernitat.

---

**12** De fet, si escoltem Canyelles, és agosarat recercar en la seva poesia lligams amb la biografia, perquè separa categòricament l'experiència vital de la inventiva poètica. A «Conversa amb Antonina Canyelles» (Barberà 2017) -una entrevista audiovisual d'accés obert i en línia: <https://www.youtube.com/watch?v=jf7ZgnqMYgA->, l'autora es desmarca de la poesia confessional i declara que la seva poesia neix de la imaginació. Diu: «no parl de la meua vida, molt poques vegades. A mi m'agrada inventar».

## 4 Ironia és resiliència?

Brillen tant  
les rajoles del meu pis  
que si vaig sense bragues  
m'hi veig la cotorra.  
*Exercicis d'una mà insomne*  
(Canyelles 2021, 32)

Ballart (1994, 192), un dels grans teòrics contemporanis de la ironia, tot seguint Muecke, afirma que la ironia no existeix com a qualitat inherent a cap situació ni enunciat, sinó que, com la bellesa, la ironia és a la mirada, una mirada profundament subjectiva i estètica que funciona «com una ullera de llarga vista girada del revés, gràcies a la qual tot allò que ens concerneix passem a veure-ho molt més petit, més insignificant» (2007, 122).<sup>13</sup>

Canyelles en reconeix la presència sistemàtica als seus poemes: «la ironia és la sal que no puc prendre com aliment», un regust que adoba tots els seus versos: «a vegades amb petits pessics i, a vegades, a grapades» (2017).<sup>14</sup> En efecte, hi és arreu i, en conseqüència, és freqüent que esclati una riallada col·lectiva després de sentir recitar Antonina Canyelles i que, en llegir-ne els poemes, se'ns esbossi si més no un somrís. I és que bona part de la seva obra cerca el trasbals de la rialla: «el lector descobreix sorprès que després de l'operació mental té davant un fibló punxent que de vegades pica allà on cou i de vegades provoca un dolor agut, tant en un cas com en l'altre sempre acompanyat d'un somriure si no una riallada» (Mestres [2011] 2020, 10).

Ara bé, el ventall d'emocions que conté el riure és molt ampli. Ballart (1994) parla de la «coloració afectiva» de la ironia,<sup>15</sup> una gamma dilatada d'emocions: compassió, desassossec, terror, hilaritat, compromís... En la mateixa línia, Graciela Reyes (2018) -una altra investigadora eminent en l'àmbit de la ironia- defensa que aquestes emocions són l'objecte que pretén assolir l'ironista, allò que realment vol provocar -i no la senzilla *inversio* amb la qual s'ha reduït erròniament la ironia molt sovint-, les quals considera que, per norma general, a pesar del somriure que provoquen, solen ser negatives: burla,

<sup>13</sup> Aquesta reflexió és una paràfrasi del pensament de Jankélévitch, com declara Ballart.

<sup>14</sup> Fragments de l'entrevista audiovisual «Conversa amb Antonina Canyelles» (Barberà 2017).

<sup>15</sup> És una de les sis qüestions tècniques que Ballart estableix com a principis de la naturalesa irònica, juntament amb el domini o camp d'observació, el contrast de valors argumentatius, el determinat grau de dissimulació, l'estructura comunicativa i la significació estètica. Ballart els desplega detalladament al seu llibre (1994, 313-24). Respecte de la pluralitat afectiva, n'opina que és tasca de l'investigador de la ironia determinar quin capital emocional posa en joc la ironia en cada context determinat.

crítica, hostilitat, menyspreu, reserva, rebuig, escepticisme o resignació (2018, 212).

Per a Ballart, des d'aquest estímul emocional, la ironia, d'una banda, pot bastir ponts entre l'emissor i el receptor si el sentiment provocat és jovial i amable, i, d'altra banda, pot esbucar-los amb una «hiriente carcajada» que trenca la relació amb el lector en sentir-se acusat per la reprovació de la ironia. Així mateix, pot fer experimentar «el fognazo lúcido» que sumeix en «la inquietud existencial más desazonadora» (Ballart 1994, 93).<sup>16</sup> I és que, dins la seva concepció inclusiva de la ironia, s'hi compten tota mena de moviments: «de lo cómico a lo serio o de lo serio a lo cómico» (1994, 95). Per tant, la riulla pot emergir també de la seriositat més greu i, en extensió, pot ser compatible amb la denúncia:

### JOGUINES

Són de carn i ossos,  
es diuen empleats  
i funcionen amb monedes.  
(Canyelles 2021, 48)

A «Joguines» Canyelles reflexiona sobre el sentit de l'existència humana i l'esclavatge alienador de la persona dins l'engranatge del sistema capitalista. En aquest cas, el lector sofreix la inquietud existencial plena de neguit en sentir-se identificat amb la vida de la jugueta, una existència de titella, governada per la necessitat de capital. Aquesta emoció es trasllada al lector i n'apella la capacitat de qüestionament crític des de la ironia i, en conseqüència, fomenta la identificació amb un grup -molt probablement l'oprimit. En aquests termes, cal rememorar la funció cohesionadora que posa en relleu Reyes al seu estudi sobre la ironia, emmarcat en les teories pragmàtiques, segons el qual la ironia és una implicació conversacional que ha de recuperar-se a partir d'una entesa amb l'interlocutor:

Recuperar esta implicatura requiere un alineamiento con el lector, una complicidad en lo tácito, un reírse junto con otro: por eso la ironía configura y refuerza relaciones sociales. (2018, 207)

Per tant, es pot entendre bona part de l'ús de la ironia en Canyelles com una força cohesionadora,<sup>17</sup> la creació d'un espai de pertinença

<sup>16</sup> Ballart s'inspira, aquí, en la pluralitat afectiva que Schopenhauer detecta en la ironia.

<sup>17</sup> Val a dir que Reyes ho exemplifica amb la funció de cohesió que fomenten els discursos polítics, els quals sovint fan de la ironia una arma per a la segregació a partir de la qüestió identitària.



compartit que pot desembocar en la vindicació d'uns drets comuns que no són respectats en el context històric-social. Aleshores, la trapasseria, la broma i l'acudit –en conjunt, l'aparent humorisme banal– característics de la seva poesia serien sols el vernís que cobreix la denúncia política, oculta rere la trivialitat.

Així, la ironia esdevé el fil que ajunta el dins i el fora, que resol la fractura del món líric íntim i les instàncies socials i, en termes formals, ho aconsegueix des dels dos plans possibles: des del pla verbal –aquell que afecta el mot perquè en fa un ús específic, des de la retòrica o l'estil, dins el marc sintagmàtic (Ballart 1994, 50)– i des del pla situacional<sup>18</sup> –el tractament irònic d'una qüestió de tall filosòfic que afecta a nivell de discurs (1994, 314). De vegades, fins i tot, amb l'ús d'ambdues formes en un mateix poema:

La psicòloga diu  
que aquesta dona maltractada  
necessita suport emocional.

I pasta, dic jo.

Idò també li donarem farina,  
diu ella.  
(2021, 94)

La polisèmia del mot «pasta» és una ironia verbal que juga amb les dues accepcions: diners i cereals. Més enllà d'aquest humor epidèmic, hi ha també una ironia situacional a través de la qual es treu a la llum la violència institucional latent en el fet de no dotar les víctimes de violència masclista d'una sèrie de recursos necessaris per a poder continuar amb llurs vides. Es palesa així la dependència econòmica de la dona vers l'home –encara– i s'apunta al feminisme com una alternativa necessària per al canvi de model social.

Així doncs, a partir de recursos literaris ben diversos –els quals solen recórrer al trencament de les expectatives del lector amb l'efecte de la ironia–, Canyelles dessacralitza constantment la maternitat, la religiositat, la poesia... i, en definitiva, qualsevol forma de convenció amb una voluntat de crítica. Això no obstant, la ironia pot presentar altres aspectes que cal tenir en compte dins una anàlisi panoràmica i que, en aquest capítol, vull connectar igualment amb la resiliència.

---

**18** Ballart (1994) s'inspira en molts de crítics a l'hora de distingir la ironia en aquesta doble tipologia, començant per Ciceró, que es fixava en si la rialla tenia un origen còmic o verbal.

Per exemple, l'obra de Canyelles<sup>19</sup> actua freqüentment com un element regulador, un exercici de control o un «principio de inhibición de los sentimientos», una particularitat que ja recull Jankélévitch a la seva proposta teòrica sobre la ironia:

Como hay en nuestras ideas una tendencia a llegar hasta el final de las antítesis intransigentes, como hay en nuestros sentimientos una inclinación pasional que los volverá obsesivos y, por decirlo así, cancerosos, como hay, por último, en nuestros actos una disposición a convertirse en hábitos o ideas fijas, necesitamos un elemento moderador que, con cierta frivolidad benigna, compense el triple «frenesí» de la lógica, la memoria y el sueño. (Jankélévitch [1964] 1982, 143)

Carme Gregori aposta també per la funció estabilitzadora de l'humor «en les situacions de desbordament emotiu» (2002, 38)<sup>20</sup> i Ballart contempla la ironia com «el único antídoto para no caer en la locura y la desesperación» (1994, 139) que emergeixen davant les transformacions constants i radicals del món contemporani, davant la incertesa de la vida, davant la caducitat de l'ecologia i l'albir de l'apocalipsi (Ballart 1994, 139). En aquests moments, la ironia regula l'escepticisme i atorga a l'escriptor una capacitat renovada d'interessar-se pel món (1994, 414). Aquest ús de la ironia, l'entenc com un gest resilient que, en el cas de Canyelles, canalitza la desesperació, la ràbia o la impotència que experimenta davant les injustícies de la realitat que la circumda.

Així mateix, s'ha comptat també la funció protectora, motivada per la multiplicitat interpretativa:

tantas veces entendida como arma arrojada contra quienes se abanderan en la necedad, tiene en el fondo [la ironía] un valor mucho más defensivo: es el escudero que detiene cualquier golpe, que preserva al que lo lleva de ser cogido en falso por parcial o por incauto y que, en definitiva, ampara al ironista ocultándole a los ojos de todo posible detractor que, si bien podrá leer en lo escrito por aquél más de una crítica, no sabrá a ciencia cierta desde dónde ha sido pronunciada. (Ballart 1994, 415)

**19** De fet, per als romàntics, la ironia ja era una mirada desapassionada que comportava un distanciament entre l'afectació de l'autor i l'obra d'art, com exposa Ballart (1994).

**20** Concretament, a través de l'anàlisi de l'humor que Pere Calders desplega a *Unitats de xoc* com una «defensa per enfrontar-se als tràngols del moment [del conflicte bèl·lic], com una mena d'equilibri psicològic col·lectiu que garanteix un comportament ponderat enmig de les tensions i els riscos de la guerra» (Gregori 2002, 38).

Aquesta lectura convida a interpretar la ironia de Canyelles més enllà de l'atac,<sup>21</sup> com una empara amb la qual protegir-se de l'acusació: gràcies a «su decir oblicuo, no puede tomarse como base para una discusión» (Ballart 1994, 415) no pot considerar-se un argument sòlid de recriminació perquè sempre es pot refugiar en la broma innòcua, en la inofensiva ironia verbal, en definitiva, en el joc de paraules.

A més, a més, contemplada des d'una altra òptica, la ironia contribueix a la reversió de l'emoció negativa:<sup>22</sup>

Em vaig fer pallassa de la poesia  
per dissimular que tenia els peus grossos.  
(Canyelles 2021, 7)

Amb la veu  
he foradat una muntanya.  
Ara és la meva cova.  
(Canyelles 2005, 65)

Ara que sé que el mal em  
ve de la columna,  
li faré un capitell corinti  
i així podré presumir  
de qualque cosa.  
(Canyelles 2021, 181)

Canyelles fa del defecte virtut; de l'entrebanc, oportunitat; del plany, ufanor. En lloc de posar-hi resistència, es deixa afectar resilientment per la realitat i, en acceptar-la i representar-la amb aquest embolcall irònic, també aconsegueix modificar-la: la rialla dels peus grossos ja no és per l'excés del volum del peu, sinó per la gràcia de l'actuació poètica; la muntanya passa d'obstacle a cau; el dolor esdevé secundari perquè s'estetitzava i en lloc de compassió provoca admiració.

A pesar de tot aquest ventall de possibilitats iròniques, permeteu-me insistir en la meua proposta principal: entendre la ironia en Canyelles com un mecanisme que facilita aquella 'expectoració' necessària per a la respiració saludable de què parlàvem més amunt i que, altra volta, esdevé una pràctica resilient de primer ordre.

<sup>21</sup> Una concepció ben estesa entre la crítica, com hem pogut observar a la introducció.

<sup>22</sup> Seria interessant contrastar la subversió de la idea de felicitat que Maria Sevilla plasma a *Dents de polpa* (2015) i a *Kalàixnikov* (2017) –que vaig revisar a la comunicació «La recerca de la infelicitat a la poesia de Maria Sevilla» (2019), durant el Seminari «Subjecte, gènere i emoció», organitzat per Margalida Pons a la Universitat de les Illes Balears– amb aquesta tendència en Antonina Canyelles.

## 5 Notes de cloenda

Davant la qüestió inicial de si la ironia més que una contestació contra l'opressió dins les coordenades de la 'resistència' pot ser una alternativa resilient davant el desencant o la indignació induïts per l'experiència vital, sembla que, en consonància amb els exemples exposats, puc respondre afirmativament: Canyelles, en efecte, fa un ús estratègic de la ironia com a solució resilient. A la seva obra es tematitza la resiliència i, a més, en conjunt, la seva poesia mateixa esdevé una forma de resiliència a través de la qual Canyelles s'enfronta al món de manera elàstica i flexible, oberta al canvi recíproc: tant de la pròpia subjectivitat, afectada per la contemplació del món, com de la realitat que l'envolta, la qual convida a canviar a partir de l'afectació de la persona lectora a través de la ironia.

Tal vegada, arribats a aquest punt, sigui interessant d'establir un paral·lelisme entre la recuperació del concepte de 'resiliència' de Macón de les urpes de la incertesa postmoderna i la rehabilitació del concepte d'ironia que Ballart –seguint crítics com Bourgeois– salva del final anàrquic, caòtic i erm –que tant angoixava Hegel– al qual estava condemnat com a procés negatiu permanent «que no tolera, por vacua, toma de partido alguna» (1994, 84).<sup>23</sup> La ironia de la poesia de Canyelles no és impostura, no és joc àrid: conforma una mirada que filtra la seva relació amb la realitat externa –sempre problemàtica, sempre criticable– per oferir just després una alternativa encaminada a l'actuació –una vegada la persona lectora s'ha incommodat, entristit, indignat, o ha assumit qualsevulla dels colors de la pluralitat afectiva. En conseqüència, la ironia en la poesia de Canyelles esdevé una forma de resiliència que atorga agència, tant a l'autora com als possibles lectors:

Qui t'ha dit  
que les aranyes no tenen mal de cap  
Qui t'ha dit  
que el vent no té un diapasó  
Qui t'ha dit  
que l'aigua no té fred  
Qui t'ha dit  
que la cendra no sap parlar en present  
Qui t'ha dit  
que la pedra ignora la tendresa

<sup>23</sup> En treballs futurs, trobo que seria interessat indagar en aquest punt i afegir a aquesta relació d'idees de rescat del caos postmodern la proposta de Perejaume fonamentada en el *collage*, que encunya a Ludwig Jujol. *Què és el collage, sinó acostar sol·dats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol* (1989).

Qui t'ha dit  
que un gra d'arena no sap mesurar el temps  
Qui t'ha dit  
que un bisturí no sap anatomia  
Qui t'ha dit  
que la ironia no pot salvar el món  
Qui  
(Canyelles [2011] 2020, 67)

En una paraula, Canyelles aposta per l'ús de la ironia com una forma de resiliència amb la qual assoleix un doble efecte. D'una banda, *afecta* la persona lectora a partir de l'obertura d'aquesta vers l'emoció –la ira, la indignació o la tristesa, la perplexitat o la indiferència–, la qual engresca, en darrera instància i a través del cop irònic, a voler canviar algunes de les dinàmiques que regeixen el món amb la idea de millorar-lo. D'altra banda, gràcies a l'activitat poètica, l'autora s'alça per sobre de la quotidianitat més insulsa, i la realça des de la clucada d'ullet irònica:

Escric de pensament  
mentre pel pebres  
i albergínies  
i escolt el violí  
d'Ida Haendel  
i sent centrifugar  
la rentadora  
i veig la punta  
d'un xiprer verdíssim  
i roba estesa de colors  
des de la cuina  
(Canyelles 2021, 53)

Pelar verdures, posar rentadores, contemplar les vistes escapçades que emmarca la finestra de la cuina... Vida diària, tasques banals que són, al cap i a la fi, el poema en si, i que estan sublimades pel fet mateix d'esdevenir material poètic i destacar-se en una enumeració irònicament gens jeràrquica que inclou des de les activitats més tedioses fins a les melodies excelses d'Ida Haendel. Hi ha un canvi en l'estat de Canyelles que s'apuntala per mitjà de la poesia: com el tronc de la paret seca del camí ruberter de Son Campà, la poesia de Canyelles es torça i es retorça amb la força de la ironia per sobre de la vida dura, la qual en lloc de ser-li obstacle o impediment, li és estaló des d'on eixamplar-se creativament.

## Bibliografia

- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ballart, P. (2007). «Ubiqüitat de la ironia –o si més no, alguns dels seus usos entre els poetes actuals». *Caplletra*, 41, 111-30.
- Ballbona, A. (2014). «La poesia també ha de tenir un caire una mica menfotista». *El temps*, 1572, 55. [https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/temps/2014/temps\\_a2014m7d29n1572p55.pdf](https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/temps/2014/temps_a2014m7d29n1572p55.pdf).
- Barberà, E. (2017). «Conversa amb Antonina Canyelles». *IEC i l'illenc* (Institut de Llengua i Cultura de les Illes Balears). Palma: Astrolabi Films. <https://www.youtube.com/watch?v=jf7ZgnqmYgA>.
- Canyelles, N. (2016). «Antonina Canyelles (o la llengua pròpiament dita)». *Serra d'Or*, 682, 26.
- Canyelles, A. (1980). *Quadern de conseqüències*. Palma: ACC.
- Canyelles, A. [2011] (2020). *Putes i consentits. Antologia poètica*. Barcelona: Lapslàtzuli.
- Canyelles, A. (2015). *Nus baixant una escala*. Barcelona: Lapslàtzuli.
- Canyelles, A. (2021). *Exercicis d'una mà insomne*. Barcelona: Lapslàtzuli.
- Carbonell, F.; Cullèll, M.; Rosas i Viñas, N. (2013). «Resiliència, sobreviure després d'un incendi». *Revista de Girona*, 279, 30-5. <http://www.revistadegirona.cat/rdg/sumari.seam?numero=279>
- Fröhlich-Gildhoff, K.; Rönnau-Böse, M. (2018). «Resilienz, Resilienzförderung und Personenzentrierter Ansatz». *Gesprächspsychotherapie und Personenzentrierte Beratung*, 2, 18, 62-8.
- Gregori, C. (2002). «L'humor de Pere Calders en la guerra». *L'Avenç*, 265, 37-42.
- Jankélévitch, W. [1964] (1982). *La ironía*. Trad. de R. Pochtar. Madrid: Taurus.
- López de Viñaspre, J. [2011] (2020). «Un tret». Canyelles, A., *Putes i consentits. Antologia poètica*. Barcelona: Lapslàtzuli, contracoberta.
- Macón, C. (2017). «Resiliencia como agencia o de la maternidad como desposesión». Abramowski, A.; Canevaro, S. (eds), *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 203-31.
- Mestres, A. [2011] (2020). «Antonina Canyelles o l'art del fibló». Canyelles, A., *Putes i consentits. Antologia poètica*. Barcelona: Lapslàtzuli, 11-15.
- Oriol, N. (2015). «Nuses poètiques i forces colpidores». *Caràcters. Segona època*, 72, 14.
- Perelló, S. (2015). «Epíleg. L'os fora de lloc». Canyelles, A., *Nus baixant una escala*. Barcelona: Lapslàtzuli, 121-8.
- Reyes, G. (2018). «Ironía». *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 205-17.
- Reza Maqueo, T. del Niño Jesús (2018). «Literatura y resiliencia. Un estudio a partir de memorias literarias». Ruiz, R.A.; Köppen, E. (coord.) *La construcción social desde el discurso, la escritura y los estudios visuales*, 16. México: COMESCO, 543-60.
- Ripoll Sintés, B. (2013). «Paraules com a ganivetes». *Caràcters. Segona època*, 65, 18.
- Sánchez-Ruiz, J.; López, E.; Duran, J.A. (2017). «Brillarán como diamantes. Un programa de resiliencia budista en arte». (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, 18, 16-31.

# «Gaudim sense metàfores» Llenguatge, gaudi i subjectivitat en la poesia de Joan Vinyoli

Josep-Anton Fernández

Institut Ramon Llull, Barcelona, Espanya

**Abstract** This chapter proposes a meditation on poetic activity by exploring the dialectic in Joan Vinyoli's poetry between *jouissance* and sublimation, and its relation to language. Vinyoli's poetry expresses a desire for communion with the other, an ineffable experience that shatters the limits of the subject. Vinyoli's lyrical subject is not a stable, coherent self, but a medium that channels an unconscious, impersonal force. The poet in Vinyoli's work approaches an inner void and takes on the risk of subjective fragmentation in order to access an impersonal otherness inside himself.

**Keywords** Joan Vinyoli (1914-84). Catalan literature. Psychoanalysis. Affect theory. Jouissance. Sublimation.

**Índex** 1 Introducció: el cos i el gaudi, entre la psicoanàlisi i la teoria dels afectes. – 2 Sublimació, gaudi i expressió poètica en Joan Vinyoli. – 3 Conclusions.

## 1 Introducció: el cos i el gaudi, entre la psicoanàlisi i la teoria dels afectes

La recepció crítica de l'obra poètica de Joan Vinyoli ha estat en els darrers vint-i-cinc anys més que considerable, i ha situat fermament el poeta barceloní en una posició canònica. Al mateix temps, però, aquesta resposta crítica confirma, des d'uns altres paràmetres, la diagnosi que recentment ha fet Margalida Pons (2021) en relació amb la producció poètica posterior a l'any 2000. Tot centrant-se en l'ús de les teories sobre les emocions i els afectes en els estudis literaris catalans, Pons afirma:

el punto de vista afectivo a penas se ha aplicado a la interpretación de la literatura y las prácticas culturales catalanas contemporáneas. La poesía catalana posterior al 2000 se ha abordado preferentemente [...] desde un punto de vista histórico-estético, que ha concentrado el debate en torno a categorías como las de post-modernidad, formalismo, realismo, experimentalismo o experiencia y ha valorado críticamente su pertinencia. (Pons 2021, 139)

De fet, i malauradament, aquesta diagnosi sobre la pobresa dels estudis afectius en la literatura catalana es podria ampliar a qualsevol altre enfocament teòric centrat en qüestions de subjectivitat. I en el cas de Vinyoli, la seva recepció crítica segueix gairebé fil per randa la descripció de Pons. En efecte, els principals estudis publicats -i aquí cal esmentar molt especialment miscel·lànies com ara les editades per Macià i Solà (2006) i per Casacuberta i Juan (2016)-són fidels a un paradigma historicoestètic enfocat cap a l'adscripció post-simbolista de l'autor (Marrugat 2016; Julià 2006; 2016), cap a l'anàlisi de les influències d'altres autors (Ballart 2016) i de la intensa relació intertextual que Vinyoli manté amb Hölderlin (Christ 2016) i especialment amb Rilke (Geisler 2016; Ruiz Soriano 2006; Škrabec 2019), o cap a la categoria d'experiència (Parcerisas 1979; 1991; Benjam Cobb 1987); o bé segueixen un paradigma lingüístic i formalista (Carbó 1989; 1990). Són excepcions a aquesta tendència estudis amb un biaix més filosòfic com ara Defez (2006), Llevadot (2017) i Sala-Valldaura (2020).

En aquest capítol, em proposo explorar la poesia de Joan Vinyoli en relació amb la manera com el poeta articula problemes fonamentals vinculats al cos, el llenguatge i la subjectivitat. I és que, al meu entendre, són aquests problemes els que susciten alhora l'interès i la dificultat de la poesia de Joan Vinyoli, que rauen en les seves qualitats enigmàtiques i paradoxals, així com en la dialèctica que s'hi estableix entre el gaudi sexual i la sublimació poètica, i la relació d'aquesta dialèctica amb el llenguatge. En efecte, en la poesia vinyoliana s'expressa un desig de comunió amb l'altre desitjat i amb els objectes del món, una experiència que transcendeix i destrueix els límits del subjecte, i que el llenguatge és incapaç d'expressar en la seva totalitat. D'altra banda, el subjecte líric que es construeix mitjançant el llenguatge en la poesia de Vinyoli no és un jo estable, coherent i autoconscient, sinó que apareix com un mitjà que canalitza una força inconscient i impersonal. Mitjançant l'activitat poètica (la sublimació de la pulsio sexual), el poeta s'atansa a un buit interior i amb les metàfores assumeix el risc de l'esmicolament del subjecte per tal d'accedir a una dimensió d'alteritat impersonal al seu propi interior. És especialment remarcable la relació entre l'art poètica segons Vinyoli i la categoria d'emoció. Segons Antoni Defez:



Per a Vinyoli, la poesia era expressió verbal, un art de la paraula no del so –que estaria caracteritzat per transformar-se en cant. Un art que arrenca i depèn de la significació i la intel·ligibilitat quotidianes de les paraules, però que, per arribar a ser cant, ha de transfigurar aquestes significacions inicials, tot potenciant llurs valors no intel·ligibles, mitjançant el ritme i, sobretot, l'emoció, l'emoció amb què usem les paraules, l'emoció també que creen en nosaltres les paraules [...] [L]a finalitat del llenguatge poètic és el poema mateix, i això només en tant que el poema –gràcies, diguem-ne, a l'emoció i als valors no intel·ligibles o quotidians de les paraules– evoca o remet a una altra realitat que no és la que el poema d'una manera literal presenta. (Defez 2006, 206-7)

Com indica Defez, doncs, és l'emoció –o si ho preferim, el contingut afectiu de la paraula– allò que aporta el plus expressiu i significatiu del poema, allò que dona accés a una altra realitat.<sup>1</sup> Però cal insistir en el caràcter impersonal i inconscient d'aquesta força subjectiva vinculada amb els afectes, perquè, com veurem, no es tracta de «la expresión coherente de un yo bien delimitado» sinó que dona peu a «una forma de subjetividad intrincada y a veces problemática» (Pons 2021, 130). La meua referència a l'inconscient és rellevant, perquè el meu enfocament en aquest capítol és fonamentalment psicoanalític; però al mateix temps parteixo de la premissa que existeixen punts de contacte crucials entre la psicoanàlisi i la teoria dels afectes que les fan complementàries per a l'estudi de la subjectivitat en la literatura.<sup>2</sup>

El principal d'aquests punts de contacte és el paper del cos en la construcció del subjecte. Brian Massumi, el principal exponent dels estudis afectius d'inspiració deleuziana i spinozista, defineix l'afecte com una sensació física preconscious i prelingüística, una energia que travessa els cossos: l'afecte és una «bodily intensity» que és producte de la capacitat del cos d'entrar «into relations of movement and rest», i aquesta capacitat, segons Spinoza i Deleuze, és el potencial «to affect or be affected» (Massumi 2021, 16) que fa possible l'esdevenir. D'altra banda, el cos és evidentment central en la psicoanàlisi a partir de la idea freudiana de pulsó, entesa com a punt d'articulació entre allò somàtic i allò psíquic. La diferència entre totes dues teories sembla ser més aviat d'èmfasi. La teoria dels afectes posa l'accent en la relacionalitat; com afirma Stephen Ahern, «the most fundamental insight of affect theory» és que «no embodied being is independent,

**1** Labanyi (2010, 224) comenta la dificultat de traduir al castellà els termes anglesos *affect* i *emotion*, i afirma que el terme espanyol *emoción* (i entenem que això és també aplicable al terme català 'emoció') expressa una idea més pròxima a la idea d'*affect*.

**2** Estic agraït a Antoni Maestre Brotons per la seva ajuda amb aquesta part d'aquest capítol.

but rather is affected by and affects other bodies, profoundly and perpetually as a condition of being in the world» (Ahern 2019, 4-5).

Per la seva banda, la psicoanàlisi –que a diferència dels estudis afectius, cal puntualitzar-ho, no és tan sols una teoria sinó fonamentalment una clínica– posa l'èmfasi més aviat en la relació entre el cos i els efectes del llenguatge, i per tant en la diferència, l'alteritat i la dialèctica entre interioritat i exterioritat. Diferents crítics literaris i culturals han explorat el paper dels afectes des d'aquest punt de vista. José Esteban Muñoz, per exemple, ha establert ponts entre la psicoanàlisi i els estudis afectius d'inspiració deleuziana i assenya-la que tots dos enfocaments critiquen el dualisme «between the psychic and material reality», i que aquesta complementarietat té el potencial d'oferir-nos amplis recursos per a una «material critique of both reality and the material world» (Muñoz 2008, 124). El crític de poesia John Steen, que defineix l'afecte com un «felt unknown» (Steen 2018, 4), s'inspira en el concepte d'objecte transicional de Winnicott per definir «a theory of the transitional site of aesthetic experience» que doni compte de la distinció entre art i món «without neglecting the ways in which they are inextricably bound» (2018, 6). Aquest enfocament psicoanalític, doncs, aspira a explorar la relacionalitat de la poesia: mitjançant l'anàlisi del rastre que afectes com ara l'angoixa, la vergonya, la ràbia o el dol deixen en el text poètic, és possible llegir els poemes

as dyads that consistently emerge in order to acknowledge and experience –or suffer– a gap that separates, though never absolutely, the poem and the poet, reader and poem, work of art and world. (Steen 2018, 7)

Un altre exemple el tenim en Charles Shepherdson (2008), que segueix una orientació lacaniana i situa l'afecte fermament al costat de la pulsíó. Això permet distingir clarament les diferències entre afecte i emoció:

affect and emotion are distinguished as a charge of energy is distinguished from an articulated and meaningful relation to the other. [...] [I]n Lacan's terminology, it is a question of the border between the real and the symbolic. An affect presents us with a charge of *jouissance* and a dimension of bodily suffering that is quite distinct from an emotion, which entails, to be sure, a strong bodily dimension, but which maintains a symbolic link. (Shepherdson 2008, 83)

Aquesta càrrega d'energia que és l'afecte està directament vinculada amb la pulsíó i la seva satisfacció. Per a Shepherdson, hi ha una clara diferència entre el plaer o el dolor que sent el jo i la satisfacció sexual de la pulsíó, perquè la pulsíó «entails a particular mode

of enjoyment», el gaudi, descrit com «an affective discharge that lies outside the sphere of the ego» (Shepherdson 2008, 90); el jo, per contra, és la instància que experimenta emocions com la culpa o la vergonya. I com dèiem més amunt, l'element clau en la perspectiva psicoanalítica és la relació entre el cos i els efectes del llenguatge. La pulsíó, com a punt d'articulació entre allò somàtic i allò psíquic, se situa en la frontera entre el real i el simbòlic; i com explica Lacan, el real és resultat de l'impacte del llenguatge en el cos, és «an effect of symbolization, an abyss in the field of meaning» (Shepherdson 2008, 94).

## 2 Sublimació, gaudi i expressió poètica en Joan Vinyoli

Serà aquesta darrera perspectiva la que adoptarem en aquest capítol, i partirem de la següent constatació: en l'obra de Vinyoli l'activitat poètica és una reflexió sobre l'enigma. En efecte, com diu al poema que encapçala *Encara les paraules* (1973): «tot són preguntes | que mai no tenen resposta» (Vinyoli 2008, 181). El poeta acudeix a la crida d'una instància desconeguda i misteriosa –no és casual que el poema que obre el llibre *El callat* (1956) dugui per títol «Algú m'ha cridat» (2008, 79)– i esdevé un mitjà, l'instrument d'una força impersonal i inconscient.<sup>3</sup> Com ens diu al poema «Crip-ta», del llibre *El griu* (1978):

I ja no sabem res,  
i ja no volem res,  
llevat del somni que ens tornava  
tecles d'harmonium, cordes  
de violí, campanes  
de carilló.

Quina mà ens prem?  
Quin arc ens esgarrifa? (2008, 285)

---

**3** La poesia de Vinyoli, de fet, es podria considerar un exemple de la teoria de la vocació poètica que proposa Allen Grossman (2019) com un esquema dialèctic en quatre moments de crida, invocació i resposta. En un primer moment, una instància transcendent no humana interpel·la el subjecte i l'insta a cantar. El segon moment és la invocació del subjecte a la veu que l'ha cridat, com un intent de reconstruir el missatge perdut i impossible que li ha transmès. En tercer lloc, el poeta s'adreça al món dels humans, que escolta el seu poema: és el moment de la construcció institucional que ha de sostenir la creació poètica, però que alhora mostra la violència i la lògica de l'exclusió inherents en el llenguatge i la representació. Finalment, la quarta crida l'adreça als humans al poeta, tot transmetent-li la demanda impossible de cantar una nova cançó que curi el efectes de la violència de la representació en el món. Una anàlisi de la poesia de Vinyoli a partir d'aquest esquema podria enriquir la nostra comprensió de la seva obra.

L'experiència que formalitza aquest poema és alhora vital i estètica: no en va conté una referència directa al famós «Liebeslied» de Rilke, que Vinyoli mateix va traduir (2008, 420); però si en el poema de Rilke l'amor és un instrument que uneix els amants, com l'arquet d'un violí uneix les cordes en un sol so, aquí es tracta d'una força misteriosa que despersonalitza els amants i els separa d'ells mateixos.<sup>4</sup> Com indica l'esgarrifança en aquest poema, aquesta força té un cert efecte sacsejador, que porta el subjecte líric (i també els lectors, inclosos amb els amants en la primera persona del plural) al límit de la seva pròpia dissolució i el confronta amb una alteritat enigmàtica al seu interior. I paradoxalment, aquest sacsejament produeix un intens plaer, en primer lloc d'ordre estètic, com indiquen els instruments musicals. Vinyoli sembla expressar un èxtasi, una revelació que, a través del llenguatge, assoleix alguna cosa més enllà del llenguatge.

He parlat de plaer, però, com he dit més amunt, no és la paraula adient. Com argumenta Freud (2003a, 47), el principi de plaer va orientat a minimitzar la quantitat d'excitació en l'aparell psíquic, i per tant, a la reducció de la intensitat dels estímuls. La paraula 'gaudí' potser seria més correcta. Perquè el gaudi és radicalment diferent del plaer: és l'experiència d'un èxtasi tan intens que amenaça amb la nostra pròpia destrucció –llum engegadora a l'alba, el cos esclatat des de dins i obert a l'univers, erupció d'un volcà, supernova. Com expressar aquesta experiència si no és mitjançant les metàfores, com acabo de fer jo? I no és el cas que, tan bon punt usem metàfores, aquesta experiència esdevé mediada, i per tant perd el seu caràcter absolut? Per la seva pròpia naturalesa, doncs, la poesia seria incapaç d'expressar-la.

I tanmateix, al poeta no li queda més remei que usar les metàfores, la seva matèria primera: la font de producció de sentit en el poema, l'origen del plaer estètic. I aquí rau una paradoxa, un dels enigmes més crucials de la poesia de Joan Vinyoli. El trobem, per exemple, en un extraordinari poema del llibre *Cercles* (1979), que duu per títol «Damunt la sorra»:

Quedem-nos abraçats damunt la sorra  
dos en un sol, del tot.

Llavis extensos

com una migdiada.

---

<sup>4</sup> La crítica vinyoliana ha invertit molts esforços a traçar i fer evident la influència de Rilke sobre Vinyoli. Tanmateix, i com suggereix aquest poema, potser seria també interessant explorar de quines maneres Vinyoli se separa de Rilke i, per tant, se singularitza en la seva veu poètica.



poemes.<sup>5</sup> Aquí es tracta d'un moviment ascendent –cap al sublim, cap al somni, cap a una realitat inconscient– en una escala «que inventarem» en un acte, doncs, de creació. El que queda per esbrinar és què hi ha al «zenit del nostre somni», i si és alguna cosa assolible. Sigui com sigui, arribats en aquest punt de màxima elevació, els amants retrobaran la realitat quotidiana i els seus petits objectes, aquells que proporcionen una satisfacció més enllà de l'atenció a una necessitat.

I és aquí que trobem l'enigma que ens planteja aquest poema, l'extraordinari imperatiu «Gaudim sense metàfores». De fet, aquest imperatiu és força desconcertant si tenim en compte el següent comentari de Jordi Marrugat a propòsit del poema «El bany» (2008, 280), del llibre *El griu* (1978). Tot analitzant l'ús de les metàfores en aquest poema per representar el sexe i el contacte eròtic, el crític escriu:

El sexe, l'experiència més vital, té el seu complement natural en la llengua metafòrica, en la poesia. És l'única manera de parlar-ne. De fet, tot el poema està construït amb metàfores: quan descriu l'acte sexual en present i quan en parla després d'haver succeït. Perquè la poesia és indestriable de la vida, és vida ella mateixa, n'és el complement indissociable. (Marrugat 2016, 83)

Semblaria, doncs, que Vinyoli ens exhorta a gaudir sense metàfores, però que ell no en pot prescindir a l'hora de parlar de l'experiència del gaudi sexual. I d'altra banda, és enormement problemàtic que un poeta, algú que treballa amb les metàfores, ens convidi a prescindir-ne. Ens està demanant que abandonem la poesia? I des del moment que el llenguatge no pot capturar l'experiència del gaudi, no seria tota una obvietat proposar que gaudim sense metàfores? La possibilitat de redescrivre (no de resoldre) aquest enigma requereix tenir present aquest doble moviment d'elevació cap al sublim i de descens cap al món dels objectes, en relació amb el llenguatge i el procés de creació poètica. És a dir, la invitació a gaudir sense metàfores és també una invitació a plantejar-nos el problema de la sublimació. Vinyoli ens planteja la relació entre gaudi i sublimació, entre la creació poètica i aquelles experiències que van més enllà del principi de plaer.

A diferència de com sovint s'entén, la sublimació no és una mena de desexualització de la libido, que es canalitzaria cap a activitats creatives o socialment preuades, en comptes de satisfer-la en l'acte sexual. Ben al contrari, com diu Freud (2003b, 24), la sublimació és satisfacció de la pulsio sense repressió: és a dir, que no hi ha gaire diferència, pel que fa a la intensitat de l'afecte i a la transformació de la libido,

<sup>5</sup> Sobre el tema bíblic de l'escala de Jacob i la lluita amb l'àngel en la poesia de Vinyoli, vegeu Marrugat (2016, 75). Sobre el motiu del capbussament, vegeu Carbó (1990, 41).

entre el que sentim quan cuinem un plat especialment refinat, quan escrivim un poema, quan participem en un projecte social que ens sembla personalment rellevant o quan escoltem «Nessun dorma» de *Turandot*, posem per cas, i l'èxtasi de l'orgasme en l'acte sexual. Com afirma Leo Bersani, «[f]ar from being a transcendence of the sexual, sublimations are [...] grounded in unalloyed sexuality» (1990, 37).

I com ens adverteix Joan Copjec, la sublimació no és una cosa que li passi a la pulsíó en circumstàncies especials, sinó que «it is the proper destiny of the drive», i per tant la idea que mitjançant la sublimació «a more socially respectable or refined pleasure» en substitueix «a cruder, carnal one» (Copjec 2002, 30) no és altra cosa que un malentès. La diferència és un canvi en l'objectiu, la meta de la pulsíó. Com explica Lacan:

Sublimation is represented as distinct from that economy of substitution in which the repressed drive is usually satisfied. A symptom is the return by means of signifying substitutions of that which is at the end of the drive in the form of an aim. (Lacan 1997, 110)

Per entendre'ns, doncs, la sublimació és un orgasme sense sexe: la pulsíó sexual s'ha satisfet sense la mediació d'un símptoma en la repressió (la manera neuròtica, és a dir normal, de satisfer una pulsíó és reprimir-la i després satisfer-la indirectament mitjançant un símptoma). I la paraula «substitució» és crucial en aquest context, perquè la substitució és, precisament, el mecanisme pel qual funcionen les metàfores.<sup>6</sup> La sublimació, com el gaudi (en tant que totes dues són satisfacció de la pulsíó), és aliena la metàfora. I és en aquest sentit que dir «gaudim sense metàfores» és una obvietat.

Tant sublimació com gaudi comporten la satisfacció de la pulsíó – però ahora són radicalment diferents. La sublimació és estrictament cultural i pertany a l'ordre de la significació, mentre que el gaudi és extradiscursiu, no simbolitzable, incompatible amb el llenguatge, i si el trobem en el discurs, és com un «enigmatic discursive effect whose cause remains extradiscursive» (Dean 2000, 125). D'altra banda, mentre la sublimació se centra en un objecte (l'obra d'art, el poema), el gaudi persegueix una altra Cosa, inexpressable i inassolible, al centre del nostre ésser, un buit radical al nostre interior, «something strange to me, although it is at the heart of me» (Lacan 1997, 71). La sublimació se centra en una representació que l'home crea a imatge d'aquesta Cosa, però aquesta Cosa, que és la causa del desig, és una exterioritat al nostre propi interior, no pertany a la realitat però és real, no és simbolitzable però és un efecte de la simbolització, i no és representable segons les regles del camp visual.

6 Sobre l'ús del concepte de metàfora en Lacan i Jakobson, vegeu Grigg (2008, 151-69).

Si seguim l'imperatiu de Vinyoli («gaudim sense metàfores») i per tant considerem la relació entre sublimació i gaudi, se'ns plantegen tres problemes importants. El primer és que gaudi i agressió són inseparables. Com diu Leo Bersani, la sexualitat no és una relació, sinó «the fantasized ecstasy of a oneness gained by the simultaneous destruction of the self and the world» (2006, 172). El segon problema és que la sublimació és inseparable d'elaboracions culturals i imaginàries, les quals «colonize [...] with imaginary schemes» (Lacan 1997, 99) el camp d'aquesta cosa inassolible al nostre centre buit, i aquests esquemes imaginaris -dins l'àmbit d'un jo que es referma en la seva diferència respecte dels objectes del món que li és exterior- poden portar el subjecte a desitjar aquest èxtasi de fusió destructora amb el món. I en tercer lloc, la sublimació té els seus límits. Com ens diu Lacan:

There is something that cannot be sublimated; libidinal demand exists, the demand for a certain dose, of a level of direct satisfaction, without which harm results, serious disturbances occur. (Lacan 1997, 91-2)

L'enigma que ens presenta Vinyoli al seu poema, «gaudim sense metàfores», segueix en peu, doncs. Per acabar aquest intent de redescriure -i insisteixo, no de resoldre- aquest enigma, proposo de tornar a allò que ens diu Vinyoli sobre el llenguatge i la creació poètica. Ho farem en referència a un dels últims poemes que va publicar, «Sense mans» (Vinyoli 2008, 390-4), del llibre *Passeig d'aniversari* (1984). Es tracta d'un llarg poema en cinc seccions on Vinyoli reflexiona sobre la impossibilitat d'aprehendre el temps, sobre la pèrdua i la mortalitat, i sobretot sobre el llenguatge, el sentit i el subjecte.

El poema comença afirmant la paradoxal temporalitat humana, que resulta en un continu i fracassat afany per defugir la fugacitat de les coses. Inesperadament, però, Vinyoli ens remet a l'enigma, al llenguatge i al sentit:

Tot és un jeroglífic cada cop  
més complicat de desxifrar; fascina,  
però, com mirar el foc o el mar o la boirosa  
planura dels records.

Els mots, en veritat,  
no són sols per entendre'ns pel que signifiquen,  
sinó per descobrir el que, transparents, oculten.  
(2008, 390)

El món i la vida humana són un enigma que l'acumulació d'experiència no contribueix a resoldre; però aquest enigma, per la fascinació que exerceix sobre nosaltres, és ineluctable, com les imatges d'uns objectes que inscriuen la nostra subjectivitat en el món. Només



podem accedir a aquest enigma per mitjà dels mots. Però els mots no són, o no són només, per comunicar-nos amb els altres o construir un jo coherent mitjançant el significat de les paraules, com si aquest significat fos estable; la comunicació i la construcció d'un jo, diu Vinyoli, no són més que un efecte secundari. Els mots ens proporcionen una relació amb un enigma més enllà del significat.

El verb «descobrir», d'altra banda, ens suggereix que el poeta no busca, sinó que troba. Què troba el poeta trobador, quines coses fa amb les paraules? A la segona secció, Vinyoli diu:

Faig de no res, amb mots, un provisorí  
replà, quan ja l'escala no segueix  
i dona al buit -  
des d'on es pugui veure  
l'esplanada del temps amb somnis aparcats  
per sempre més: al fons, un monòlit de pòrfir  
que no respon a cap interrogant. Oberts,  
els ulls miren un blau intens de mar  
en moviment que es va tornant de sorra.  
Oh terrible desert. I no canvien mai  
sorra en aigua els poetes, baldament  
s'ho proposés algun. Canvia alguna cosa,  
però, si els mots, alliberats  
de llur sentit primer, potenciant-lo, *evoquen*,  
a poc a poc, desfent-se en espirals,  
com d'una pipa el fum o el baf d'un plat de sopa  
calenta.  
(2008, 391)

Tornem a trobar «l'escala» de «Damunt la sorra», ara finalment situada en el pla de la creació poètica: és el poeta qui la construeix amb mots. Però si a l'altre poema aquesta escala era complementària de l'èxtasi amorós i duia els amants fins al «zenit del nostre somni», ara el poeta ha d'acceptar que «el replà» que crea amb paraules és provisional, i que tan sols condueix al buit. Amb el poema no fa sinó atansar-se a un buit interior, i a la representació d'una cosa impenetrable (el monòlit de pòrfir) que no dona cap resposta a l'enigma. La poesia, doncs, i a diferència del que diuen altres crítics de Vinyoli,<sup>7</sup> no és construcció d'identitat, sinó tot el contrari. El que troba el poeta és un «terrible desert» de desolació i dissolució que els poetes són incapaços de canviar. L'única alternativa es troba en la capacitat evocativa de les paraules, no en la seva significació. Gairebé com

<sup>7</sup> Ferran Carbó, per exemple, parla de l'escriptura de Vinyoli «com a invenció d'una identitat» (1990, 41) o de «l'afirmació del Jo que cerca la seua identitat» (1990, 71).

en la lliure associació d'idees, a partir d'aquesta capacitat evocativa, el poema prossegueix amb una multitud d'imatges de la infantesa en què el jo es vol reconèixer. Però com ens diu Vinyoli al final de la tercera secció, aquestes imatges no són sinó una «sala de miralls» on

veiem més vida i repetidament  
anem mirant-nos fins que ens adonem  
que som només imatges reflectides  
pel cec mirall de la irrealitat. (2008, 392)

Només imatges: el nostre jo és una construcció imaginària, una il·lusió. Això no implica, però, que l'efecte i el propòsit de la poesia s'esgoti en aquesta vicissitud. Ben al contrari: a l'inici de la quarta secció Vinyoli fa un comentari sobre la creació poètica on finalment, i de forma explícita, repren el paper de la metàfora:

Ajunto mots per fer-me un trampolí  
vers l'àmbit líric i assajar al trapezi  
de la metàfora, en el buit, un salt mortal  
per assolir una mica de realitat  
fora del temps. (2008, 393)

La metàfora, ens diu Vinyoli, no és sinó un instrument per practicar una activitat d'alt risc: la poesia, un salt mortal en el buit de la pròpia subjectivitat. Però no es tracta d'un suïcidi: es tracta d'assumir el risc de l'esmicolament del subjecte per tal d'assolir una «realitat fora del temps». El gaudi és una experiència d'esmicolament que fa aflorar el subjecte tot desmantellant-lo com a totalitat (Bersani 1990, 36-7), i d'aquesta manera esdevé un «unsupported support» del subjecte en la seva singularitat (Copjec 2002, 7); la sublimació permet sostenir aquesta intensitat insuportable i reinscriure el lloc d'allò sexual en la cultura i en la vida. La «realitat fora del temps» de què parla Vinyoli, doncs, no és altra que l'inconscient: recordem que, segons Freud (2005, 69-70), l'inconscient és atemporal. En altres paraules: es tracta de l'accés al desig, a una dimensió d'alteritat impersonal al mateix interior del subjecte, i a la pròpia singularitat.

### 3 Conclusions

La creació poètica és sublimació; però la sublimació també comporta els seus riscos i les seves servituds. Ens diu Lacan:

Sublimate as much as you like; you have to pay for it with something. And this something is called *jouissance*. I have to pay for that mystical operation with a pound of flesh. (1997, 322)

Aquest preu terrible, una lliura de carn arrencada del cos, potser té alguna cosa a veure amb el crit de dolor que posa en marxa la poesia vinyoliana, el crit sense el qual el poema no pot existir. Em refereixo a aquells famosos versos que obren *Les hores retrobades* (1951):

No la cançó perfecta sinó el crit  
que invoca Déu és necessari.  
(Vinyoli 2008, 49)

El crit és una forma de significació «that condenses and carries with it *jouissance*» d'una manera que el llenguatge ordinari no pot, atès que el gaudi i el llenguatge «conventionally are conceived as antithetical» (Dean 2000, 203). És així que el crit 'evoca' l'inexpressable, l'indicible, l'inabastable, l'inaccessible, l'impenetrable -tots ells mots que figuren constantment en la poesia de Vinyoli. A través de les metàfores, però més enllà de les metàfores (més enllà del significat) i més ençà de les metàfores (en els objectes del món).

Gaudim sense metàfores, doncs. Podem redescrivir aquesta invitació de tres maneres. Protegim el gaudi de l'imaginari i dels seus devastadors malreconeixements. Atrevim-nos a gaudir dels cossos sense substitucions, sense buscar més del que ja és: ni unió ni comunió, sinó potser només contacte. I gaudim la poesia a través de les metàfores, però sense quedar atrapats en les metàfores i el seu joc de substitucions: més aviat, alliberem els mots del seu sentit primer i fem-los evocar.

«Gaudim sense metàfores», doncs, no és altra cosa que un problema estètic i una interpel·lació ètica. El problema estètic el formula amb gran exactitud, i de forma no menys enigmàtica, el pensador americà Leo Bersani:

can the work of art, contrary to psychoanalytic assumptions, deploy signs of the subject in the world that are not signs of interpretation or of an object-destroying *jouissance*, signs of what I call correspondences of forms within a universal solidarity of being? (Bersani 2006, 164)

La interpel·lació ètica està directament relacionada amb aquest problema: ¿estem disposats a llegir poesia, no pel plaer que ens donin les metàfores, no per la satisfacció narcisista que ens proporcioni arribar a entendre-les, sinó per la capacitat de la seva forma de sacsejar el nostre jo, d'obrir-nos a l'alteritat i de connectar-nos amb el món en formes impersonals de relació? Aquí rau, en última instància, la dificultat de la poesia de Joan Vinyoli.

## Bibliografia

- Ahern, S. (2019). «Introduction: A Feel for the Text». Ahern, S. (ed.), *Affect Theory and Literary Critical Practice*. Cham: Palgrave Macmillan, 1-21. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97268-8\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97268-8_1).
- Ballart, P. (2016). «Vinyoli en cerca d'avals». Casacuberta, Juan 2016, 111-31.
- Benejam Cobb, E. (1987). «'Amb ronca veu': Reality and Morality in the Poetry of Joan Vinyoli». *Catalan Review*, 2(1), 9-23.
- Bersani, L. (1990). *The Culture of Redemption*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Bersani, L. (2006). «Psychoanalysis and the Aesthetic Subject». *Critical Inquiry*, 32(2), 161-74.
- Carbó, F. (1989). «Estratègies discursives en la poesia de Joan Vinyoli». *Caplletra*, 7, 129-42.
- Carbó, F. (1990). *Joan Vinyoli. Escriptura poètica i construcció imaginària*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Sanchis Guarner 20.
- Casacuberta, M.; Juan, N. (eds) (2016). *Joan Vinyoli i la poètica postsymbolista*. Barcelona: L'Avenç. Traces Llibres 3.
- Christ, T. (2016). «'I Hölderlin... em va parlar de l'Ungebundene'. L'enyorança poètica en Hölderlin i Vinyoli». Casacuberta, Juan 2016, 146-57.
- Copjec, J. (2002). *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*. Cambridge, MA; London: The MIT Press.
- Dean, T. (2000). *Beyond Sexuality*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Defez, A. (2006). «Poesia i sentit en la poètica de Joan Vinyoli». Macià, Solà 2006, 203-9.
- Freud, S. (2003a). «Beyond the Pleasure Principle». Freud, S., *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*. Transl. by J. Riddick. London: Penguin, 43-102. The New Penguin Freud.
- Freud, S. (2003b). «On the Introduction of Narcissism». Freud, S., *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*. Transl. by J. Riddick. London: Penguin, 1-30. The New Penguin Freud.
- Freud, S. (2005). *The Unconscious*. Transl. by G. Frankland. London: Penguin. The New Penguin Freud.
- Geisler, E. (2016). «Dins el comiat, l'inici. La poesia de Joan Vinyoli». Casacuberta, Juan 2016, 132-45.
- Grigg, R. (2008). *Lacan, Language, and Philosophy*. Albany: State University of New York Press. Insinuations: Philosophy, Psychoanalysis, Literature.
- Grossman, A. (2019). «El meu Caedmon. Sobre la vocació poètica». Trad. per J.A. Fernàndez. *L'Espill*, 61, 73-88.
- Julià, J. (2006). «De la incomprensió a la particularitat de Joan Vinyoli». Macià, Solà 2006, 273-79.
- Julià, J. (2016). «El motiu del *Wanderer* en la poesia de Joan Vinyoli». Casacuberta, Juan 2016, 158-70.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things. Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33. <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
- Lacan, J. (1997). *The Ethics of Psychoanalysis. 1959-1960*. Transl. by D. Porter. New York; London: W.W. Norton. The Seminar of Jacques Lacan 7.

- Llevadot, L. (2017). «'I Must Do Something of My Poverty' o allò que la filosofia podria encara aprendre de la poesia. Arran del poema 'L'acte darrer' de Joan Vinyoli». *Reduccions: Revista de poesia*, 109, 137-45.
- Macià, X.; Solà, P. (eds) (2006). *I cremo tot en cant. Actes del 1r Simposi Internacional Joan Vinyoli*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Abat Oliba 271.
- Marrugat, J. (2016). «D'àngels, home, temps i poesia. Joan Vinyoli, poeta post-simbolista». *Casacuberta, Juan 2016*, 15-108.
- Massumi, B. (2021). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Twentieth Anniversary Edition with a new preface*. Durham; London: Duke University Press.
- Muñoz, J.E. (2009). «From Surface to Depth, Between Psychoanalysis and Affect». *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 19(2), 123-9. <https://doi.org/10.1080/07407700903064854>.
- Parcerisas, F. (1979). «Algunes observacions sobre la poesia última de Joan Vinyoli». *Els Marges*, 17, 102-8.
- Parcerisas, F. (1991). *L'objecte immediat*. Barcelona: Curial. Biblioteca d'Els Marges 2.
- Pons, M. (2021). «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea. Exposición y propuestas de un proyecto de investigación». *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, 4(1), 129-50. <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16216>.
- Ruiz Soriano, F. (2006). «'Paraules són misteri'. L'orfisme de Joan Vinyoli». *Macià, Solà 2006*, 323-39.
- Sala-Valldaura, J.M. (2020). *El vol i la corda. Sobre la poesia de Joan Vinyoli*. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona. Estudis i Documents 5.
- Shepherdson, C. (2008). *Lacan and the Limits of Language*. New York: Fordham University Press.
- Škrabec, S. (2019). «El Rilke de Vinyoli. El cop d'arquet sobre dues cordes». *Quaders: Revista de traducció*, 26, 65-80.
- Steen, J. (2018). *Affect, Psychoanalysis, and American Poetry. This Feeling of Exaltation*. London; New York: Bloomsbury. Bloomsbury Studies in Critical Poetics.
- Vinyoli, J. (2008). *Poesia completa*. Edició de X. Macià. Introducció d'E. Casasses. Barcelona: Edicions 62.



# Un estiu, de Francesc Parcerisas

## Un dol derridià per la mare i els amics

Montserrat Lunati Maruny

Cardiff University; University of St Andrews, UK

**Abstract** In this essay, I read Francesc Parcerisas's diary *Un estiu* (2018) as a mourning book, a book of losses: that of his mother, who is slowly fading away due to her senile dementia, and those of his long-time friends who die within a few months of each other. Freud and Derrida, as well as some post-Freudian and Lacanian thinkers who have reflected on mourning, provide the theoretical tools to read a tender yet implacable text in which the awareness of the devastating passing of time does not prevent the narrator from dwelling on things that are, only in appearance, small. This approach enables me to connect *Un estiu* with other mourning discourses from different genres and cultures, most of them a symbiosis of intellectual reflection and personal experience of mourning.

**Keywords** Francesc Parcerisas. Un estiu. Diary. Mourning. Freud. Derrida. Barthes. Butler.

**Índex** 1 El dol, un dolor més enllà de la intimitat. – 2 La consciència afectiva de la pèrdua. – 3 Qüestions de gènere (literari). – 4 *Un estiu* de dols. – 5 Els cossos malalts i el contagi de dols. – 6 La literatura, o l'anhel d'una cultura pròpia. – 7 Derrida, Barthes, la mort i els amics. – 8 La mare amb qui «érem». – 9 Final.

### 1 El dol, un dolor més enllà de la intimitat

A *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed defineix el dol com un procés que no és pas únicament privat, i veu «the complexity of grief as a psycho-social process of coming to terms with loss» (Ahmed 2004, 159).

Per tant, difereix de «Mourning and Melancholia»,<sup>1</sup> on Freud presenta el dol com un procés personal. Freud no ignora del tot la conjuntura social quan afirma que «[m]ourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on» (Freud 1985, 251-2), però el psicoanalista lacanià Darian Leader (2008, 71) sosté que per al metge vienès «[t]he individual is alone in their grief». Avui, no obstant, veiem el dol com un procés psicoanalític i social a la vegada: més enllà del dolor íntim, cal tenir en compte els aspectes socials, polítics, històrics, ètics que el circumscriuen. A *Precarious Life*, Judith Butler fa avinent que el dol implica més un nosaltres social que no pas un jo solitari:

What grief displays, [...] is the thrall in which our relations with others hold us, in ways that we cannot always recount or explain, in ways that often interrupt the self-consciousness account of ourselves we might try to provide, in ways that challenge the very notion of ourselves as autonomous and in control. (Butler 2006, 23)

El dol, en tant que procés amb una dimensió col·lectiva (de la qual no sempre som conscients), no es pot despolititzar, per molt limitat al cercle personal que sembli:

Many people think that grief is privatizing, that it returns us to a solitary situation and is, in that sense, depoliticizing. But I think it furnishes a sense of political community of a complex order, and it does this first of all by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility. (22)

L'aspecte privat del dol que Freud defensa no es pot menystenir, però és productiu estudiar els discursos que se n'ocupen des d'una perspectiva que no n'ignori l'aspecte públic, sigui a través de la transformació del dol en una forma d'art, literària o visual, sigui assenyalant-ne la dimensió cultural, social o històrica, en definitiva, política, fins i tot en aquells dols en aparença més íntims. Pel que fa a la literatura, William Watkin afirma que «[the] literature of loss makes public the privacy of affect» (2004, 199), mentre que Darian Leader assegura que «[p]ublic mourning is there in order to allow private mourning to express itself» (2008, 76). D'altra banda, Kristyn Gorton (2007, 334)<sup>2</sup> indica que és una manera de «[to] place emotion in

**1** Per a les cites de Freud, utilitzo les traduccions a l'anglès de les edicions consultades.

**2** Sobre la possible diferència entre afecte i emoció, vegeu Kristyn Gorton, que destaca «the way feeling is negotiated in the public sphere and experienced by the body»



the public sphere», i es fa ressò de la vella consigna feminista segons la qual el que és personal és polític, que Laurent Berlant ha capgirat amb ironia a propòsit de la importància del jo en el món contemporani: «The political is the personal» (citat a Gorton 2007, 336). Leader reflexiona sobre la relació entre dol i discurs, i afirma que, en tots els casos, la necessitat de compartir-lo amb altres, de situar-lo en el domini públic, és una forma d'inscriure'l en la història. I, matisant Freud, afegeix: «We could [...] argue that perhaps the ego is built up not simply through our experience of loss, but through the registration of loss» (2008, 56; la cursiva és seva). Els supervivents dels camps de concentració no patien només a causa del record dels fets traumàtics que havien viscut, sinó també perquè, en tornar a casa, no tenien ningú amb qui compartir l'horror de l'experiència viscuda: «Without some form of third party, we have no anchor, no way of believing in the authenticity of what we have gone through» (Leader 2008, 58). Per això és tan significativa la inscripció textual o visual del dol en qualsevol format: un dietari, una novel·la, una pel·lícula, una pintura, una cançó, un gest públic, cultural, social, polític.

El dol és arreu, només cal estar atent per veure'l. A l'*Edinburgh International Film Festival* de juny de 2019, vaig participar en la presentació i el debat posterior d'un documental del cineasta canadenc Alexandre Chartrand sobre el «procés». Chartrand havia obtingut diners d'institucions quebequeses per filmar a Catalunya, sobretot a Barcelona, el setembre i l'octubre de 2017, i el resultat va ser *Avec un sourire, la révolution!* [*Amb un somriure, la revolta!*], un document únic d'aquells dies crucials per formular les aspiracions a la independència, aquell *big moment* de la història catalana contemporània que Julià de Jòdar (2022) conceptua com un moment de «consciència històrica guanyada per aquest poble l'1-O». Chartrand atorga un profund sentit històric als esdeveniments que filma, i una de les estratègies del documental consisteix a desplaçar-se amunt i avall en el temps. Veiem, per exemple, imatges de fa quaranta anys, amb un Lluís Llach cantant *L'estaca*, i veiem en Lluís Llach cantant-la a l'octubre del 2017:<sup>3</sup> el desig de ser independents ve de lluny i la repressió manté l'objectiu de sempre. En el documental, aquesta estratègia d'enregistrar la història també s'identifica en un gest emotiu que funciona com una crida llampec al passat: és un gest reivindicatiu, de memòria, d'afecte, de dol. Després de filmar l'aventura de fer entrar les urnes d'amagat a l'Institut Pau Claris de Barcelona perquè

---

i «the explicit ways in which each emotion affects the individual and the social» (2007, 333; 345).

**3** Llach continua cantant-la, com en el concert del dia 18 de desembre de 2021 al Palau Sant Jordi, organitzat per Debat Constituent, en què l'acompanyaven múltiples veus, a més de les del públic, i les reivindicacions contra la repressió persistent de l'Estat espanyol eren les de sempre. Per a una ressenya del concert, vegeu Safont Plumed (2021).

la gent votés l'1 d'octubre de 2017, el documental mostra la primera persona que diposita el vot. Es tracta d'un home que, immediatament després de fer-ho, mira enlaire i diu: «Per tu, pare!». Aquest gest és molt eloqüent. El dol intractable, inacabat, d'un fill de la guerra civil, es tenyeix momentàniament d'esperança, per bé que està condemnat a ser desig pur i, per tant, insatisfet, per molt de temps. Amb aquestes imatges, el documental expressa que el desig de separar-se d'un Estat que no ha respectat mai la diferència de Catalunya no és nou ni banal: en el gest d'aquest home, hi ha molt de dol i molt de dolor acumulats a còpia de segles, molta història viscuda a casa i al carrer.

Durant els fets d'octubre de 2017, n'hi va haver diversos, de gestos que interpreto com a expressions de dol. En recordo un altre, un gest col·lectiu, una re-invenió dels rituals de dol, gairebé una *performance*, que recollia la reacció a la brutalitat dels policies espanyols el dia del referèndum sobre la independència de Catalunya: dos dies més tard, el 3 d'octubre, es van penjar llaços negres a les tanques de les escoles que havien estat col·legis electorals perquè, com que la policia havia intentat com fos d'impedir que la gent votés, la democràcia havia mort. Tots aquests dols encara duren, sense *closure*, malgrat algunes operacions de conveniència política per part de l'Estat.

Els immigrants que travessen el Canal de la Mànega en bots de goma per refugiar-se en el Regne Unit, després d'haver fet un llarg camí des de països en conflicte, ofereixen mostres de dol que van més enllà de les que provoquen la seva desaparició en les aigües fredes del Canal. És el cas d'un noi siria que, en ser salvat del mar per un vaixell del servei de rescat humanitari RNLi (Royal National Lifeboat Institution), tenia un plàstic a la mà que es negava a deixar anar i que contenia una fotografia de la seva mare, morta a la guerra de Síria. Aquest dol insoluble per la mare morta es feia des d'un silenci turbulent, des de la imatge que la seva mà retenia, la imatge aferrada al seu cos, la fotografia que havia conservat durant el llarg viatge fins arribar a la costa de Kent. La mare, el país, potser el paradís, perduts per sempre; la fotografia, una àncora fràgil però poderosa davant d'un futur incert.<sup>4</sup>

El filtre del dol m'ha permès rellegir textos d'una manera nova o, com a mínim, matisar-ne la interpretació. Per exemple, «Què volen aquesta gent?» -la cançó que Maria del Mar Bonet cantava fa quaranta anys i ara torna a cantar-, que és d'una actualitat innegable. En aquesta cançó hi ha història, hi ha memòria, hi ha un posicionament ètic que denuncia els abusos de poder, les injustícies i les

---

<sup>4</sup> Així ho explica Diane Taylor a *The Guardian* (30 de novembre de 2021): «One Syrian boy was clutching a piece of plastic which he refused to let go of. Police wanted to check what he had in his hand and it transpired it was his only photo of his mother, who had died in the conflict in his home country. He had kept the photo safe throughout his long and difficult journey and was not prepared to part with it now he had finally reached the UK».

manipulacions, els excessos i les conseqüències de la violència d'Estat. Però és també un text de dol per nois com Rafael Guijarro i Enrique Ruano (i potser d'altres i el que les seves morts representen), que van morir en caure des d'una finestra al carrer, o a un celobert, voluntàriament o no –els fets no s'han aclarit mai– quan eren assetjats per la policia franquista.<sup>5</sup> Com afirma Jacques Derrida al llibre que conté les elegies per als amics que se li han mort, *Chaque fois unique, la fin du monde* (2003), cada mort és única, tant li fa si és un immigrant mort al Mediterrani, un lluitador contra el totalitarisme, una amiga o un amic estimats, un familiar, o una víctima de la violència de gènere, sobretot aquelles morts que, segons Judith Butler (2010), no són «grievable», és a dir, aquelles morts anònimes que no tenen dret al dol perquè que no han estat mai

apprehended as living. If certain lives do not qualify as lives or are, from the start, not conceivable as lives within certain epistemological frames, then these lives are never lived nor lost in the full sense. (Butler 2010, 1)

## 2 La consciència afectiva de la pèrdua

«Time, love and literature!» és un vers que Douglas Dunn inclou en una de les *Elegies* per a la seva dona, morta jove, en què el jo poètic l'observa, ja malalta, mentre ella deixa un llibre sobre un rellotge de sol que s'està esquarterant, un rellotge d'una estructura tan precària com la vida de la Lesley Dunn en aquells moments... Temps, amor i literatura són tres mots aplicables a *Un estiu*, el dietari de 2014 de Francesc Parcerisas, publicat el 2018. A les tres paraules del vers de Dunn, no obstant, n'hi hauríem d'afegir una altra que és omnipresent a les elegies del poeta escocès i al dietari de Parcerisas: el dol.

You stood with your back to me  
By that crumbling sundial,  
Leaving your book on it -  
Time, love and literature! (Dunn 1985, 30)

---

<sup>5</sup> Vegeu Ardévol (2021a; 2021b) i Lleonart Fernández (2022) sobre els casos de Pol Serena, Moisès Fernández i Robert Llach, respectivament. Són només tres exemples entre els 3.000 joves perseguits per la seva participació en manifestacions pro-independència des dels fets de 2017. Tot i que el desenllaç no ha estat tràgic, les penes de presó o les amenaces que han rebut ells i les seves famílies, així com les mentides de què són víctimes per fer-los culpables d'una violència no provada, resulten escandalosos. Seguint la tradició il·lustre de les mares dels perseguits, vegeu Maresma (2021) pel que diu la mare de Marcel Vivet, un altre noi encausat per la seva participació en manifestacions. Un llibre recent de Jordi Panyella (2022) recull els casos de tots els represaliats i les xifres són corpedores.

*Dol*, el mot que no es diu perquè el gènere elegíac ja l'inscriu, amara-present *in absentia*- tots i cadascun dels versos del poema per l'estimada que s'està morint. Tant en la veu poètica de Dunn com en la veu narradora d'*Un estiu*, hi ha una comprensió profunda del que representa una pèrdua, un procés de dol, abans i després de la mort física, aquell intens i «transformative effect of loss» de què parla Judith Butler (2006, 21).

El vehicle habitual de l'elegia ha estat la poesia. En català, tenim antecedents il·lustres, com els *Cants de Mort*, d'Ausiàs March, del segle XV. Modernament, Josep Carner, Carles Riba, Salvador Espriu, Agustí Bartra, Vicent Andrés Estellés, Miquel Martí Pol, Carme Guasch, Joan Margarit, Jordi Larios, Antònia Vicens o Víctor Sunyol, entre d'altres, han escrit el dol als seus poemes. L'elegia és la forma tradicional del text de dol. Però el dol s'ha expressat de moltes maneres. Ha anat al teatre, i el *Hamlet* de Shakespeare, un personatge freudianament malenconiós, és una referència ineludible que ha inspirat una de les novel·les de dol més importants dels últims anys: *Hamnet*, de Maggie O'Farrell (2020). *Hamnet* parteix de la mort del fill adolescent de Shakespeare i dona protagonisme i credibilitat a Agnes, la dona de l'escriptor, una figura tractada amb irreverència i misogínia per la història cultural. És un cant a la literatura com a consol per al dol, com a estratègia contra la tristesa del mai més: Shakespeare hauria escrit *Hamlet* quan es dolia de la mort del seu fill (*Hamnet* és una variant, corrent a l'època de Shakespeare, del nom de l'heroi de *Hamlet*). També és un llibre de dol *Un home de paraula*, d'Imma Monsó (2006), una novel·la autobiogràfica que Monsó va escriure després de la mort del seu marit, el filòsof Roger Moreno. El sintagma del títol es pot interpretar com «un home honest, que mantenia la seva paraula», o com «un home fet de paraules», tal com el construeix l'autora literàriament. És un paratext que evoca la complexitat del dol que la novel·la textualitza. *Un home de paraula* tracta el dol d'una manera innovadora en la literatura catalana. Com T.S. Eliot (2001, 5) a *The Waste Land*, que atribueix al mes d'abril una gran crueltat perquè barreja «memory and desire» en fer brotar lilàs de la terra adormida de l'hivern, «stirring / dull roots with spring rain», Lot, la narradora de Monsó, parla de la mort del seu marit, el Cometa, des del difícil equilibri que barreja afectes complementaris, que no es contradueixen: la felicitat d'haver-lo tingut i de continuar recordant-lo amb alegria, i la pena immensa d'haver-lo perdut: memòria i desig, dol i enyorança.<sup>6</sup>

El dol també ha anat al cinema en moltes ocasions: la pel·lícula *Estiu 1993* (2017), de Carla Simón, n'és un bon exemple. Aquí la part més

---

<sup>6</sup> La llista de novel·les i contes catalans que incorporen el dol, o en fan el tema central, és llarga. N'hi ha de Mercè Rodoreda, Jesús Moncada, Quim Monzó, Sergi Pàmies, Eva Baltasar...

immediata del procés exigit pel dol dura el que dura l'estiu de la pel·lícula, i Frida, la nena que ha perdut els seus pares, pot, finalment, malgrat l'estimació de la família que l'ha volguda protegir, posar-se a plorar a causa de l'enyor acumulat durant els mesos sense els seus pares, ambdós morts per efectes de la drogoaddicció. *Estiu 1993*, a més de representar un dol amb fons autobiogràfic, no defuig el marc socio-històric dels estralls de la droga: els anys vuitanta i noranta del segle passat. Una altra pel·lícula de dol, de dol inextricable de la memòria, amb un format de documental que combina dol personal i rerefons històric, és *Bucarest, la memòria perduda* (2008), d'Albert Solé, sobre la història i els últims anys del seu pare, Jordi Solé Tura, el polític socialista i lluitador antifranquista que va perdre la memòria a causa de l'Alzheimer.

El que proposo en aquest capítol és estudiar el dietari de Francesc Parcerisas, que pertany a un altre gènere narratiu que, aquí, fa paraula del dol. I voldria fer-ne un *close reading*, una estratègia lectora que, segons Mieke Bal, requereix una atenció minuciosa al text que en si mateixa és un *affective engagement*.<sup>7</sup>

*Un estiu* és una mostra del que Watkin (2004, 199) anomena «literature of loss», un text valent que llegeixo com un llibre de dol. Per la mare, que el narrador ja ha començat a perdre a causa de l'Alzheimer. I pels tres vells amics de joventut que se li moren en un espai molt breu de temps, durant, o poc després, de l'estiu del títol. Parcerisas no posa dates precises, els dies simplement passen. Hi ha esdeveniments petits, quotidians: l'anada a la platja a llegir, a observar i a nedar; la compra de la barra de pa de vinya en tornar cap a casa; l'esmorzar en un bar del poble. D'altres són devastadors: les visites als amics malalts o la contemplació impotent de la decadència de la mare, amb alguns moments amables com quan la veu amb ganes de viure, d'enraonar o de menjar galetes de xocolata (Parcerisas 2018, 128). Alguns d'aquests esdeveniments són quotidians i devastadors alhora, però tots són tractats amb el mateix respecte per la vida, sempre ennoblida fins en els petits detalls, sempre amb una percepció punyent del pas del temps i de la mort que sotja: «la inevitabilitat cruel de començar a veure -terribles, brutes, sarnoses, implacables- les orelles al llop» (Parcerisas 2018, 12). El narrador és molt conscient del cos que pensa i escriu, el cos que canvia i es fa vell, el cos que és ell mateix:

observo, amb sorpresa creixent, el meu cos. Aquestes comes -la pell, el greix, la musculatura...- que són jo i que m'han acompanyat setanta anys, ¿quina mena de relació íntima o indiferent tenen amb mi, amb el jo que pensa? Són fetes de les mateixes cèl·lules però

<sup>7</sup> Així ho va expressar Mieke Bal en una ponència sobre «Affect as Medium», presentada a la Universitat de Cardiff el 15 de gener de 2009.

han anat fent via, totes soles, en paral·lel a les que constitueixen la xarxa neuronal que em permet produir el llenguatge, articular els pensaments, mantenir alguns records; però totes, les unes i les altres, són, al capdavant, llunyanes d'aquest «jo» que possiblement m'invento. [...] Aquestes deuen ser les «mateixes» comes que em van dur, en un caminar errabund, durant tota una nit, més desconcertat que no pas perdut, pels carrers humits de Bristol, sota la llum ataronjada dels fanals: no sabia què buscava o què volia i necessitava fer temps abans de tornar al pis, el cap era un garbuix però les comes em duïen, fidels, a allunyar-me i fer giragonses i perdre'm amunt i avall per carrers que desconeixia, elles no es cansaven i en totes aquelles hores no em van dir prou. (98-100)

Aquest córrer carrers buscant quelcom que ni ell sabia ben bé què era, em recorda l'últim vers d'un poema de Douglas Dunn sobre un record de joventut que una autoritat acadèmica de la Universitat de St Andrews ha tingut el bon sentit de reproduir en una de les portes de vidre de la *Library*: «If only I knew then what I still don't know» (2000, 47). Però el que fa especialment significativa aquesta reflexió del diari de Parcerisas, és l'atenció que s'hi presta al cos:

Quina estranya companyonia, quines intimitats persistents, essencials, mecàniques, absurdes... La decadència del cos ens agafa per sorpresa perquè molt poques vegades ens hem adonat que hi era i, sobretot, gairebé mai no hem acceptat que nosaltres -sigui el que sigui el que això, «nosaltres», pugui ser- «hi érem», érem gràcies a ell. (Parcerisas 2018, 100)

Els cossos no són espais passius. Com suggereix Sara Ahmed (2004, 202), «the past persists on the surface of the bodies», és a dir, el cos funciona com un espai de memòria, rebel·lió, perplexitat... Elizabeth Grosz escriu:

one's psychical life history is written on and worn by the body, just as, the psyche bears the history of the lived body, its chance encounters, its punctures, transformations and extensions. (Grosz 1992, 35)

Aquesta auto-consciència del cos físic, no com embolcall del subjecte pensant sinó com el subjecte en si mateix, el lloc clau per a la construcció de la identitat, fluïda i precària com el cos que trobem al diari de Parcerisas, remet als feminismes que han atorgat al cos un significat primordial a través d'arguments reivindicatius davant d'una cultura patriarcal que tradicionalment ha fet servir el cos per minimitzar la presència intel·lectual femenina: les dones s'han considerat cos i prou. El rebuig d'aquest prejudici fa anys que ha reeixit.

Igual de reeixit ha estat el qüestionament dels dualismes jeràrquics que situen en posició de dependència els termes suposadament «negatius», com ara dona, cos, fosc, natura, negre, etc, davant d'home, raó, claror, cultura, blanc, etc., en què un terme (la raó, per exemple) en devalua un altre (el cos, per exemple) per afirmar-se, i el condemna a l'espai de la subaltertat, de l'alteritat sotmesa. Moltes feministes han defensat perspectives radicalment oposades a aquelles que, des de Plató a Descartes, ignoren el cos o el veuen com una nosa, o una presó, per a la ment, la raó o l'ànima:

The status of the body within dominant Western intellectual tradition has largely been one of absence or dismissal. Despite the necessary ubiquity of the body, and its apparent position as the secure grounding of all thought, the processes of theorising and theory itself proceeded as if the body itself is of no account, and that the thinking subject is in effect disembodied, able to operate in terms of pure mind alone. (Shildrick, Price 1999, 1)

La llista és llarga, però ara només recordaré les pensadores del *corporeal feminism*, com Rosi Braidotti o Elizabeth Grosz. Tot formulant una concepció inclusiva del cos que evita el construccionisme social i l'essencialisme biològic, Braidotti afirma:

The body, or the embodiment of the subject, is to be understood as neither a biological nor a social category but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological. (Braidotti 1994, 3-4)

L'atenció intel·lectual del feminisme s'ha concentrat en el cos femení per les raons esmentades, però a *Un estiu* topem amb un cos masculí i, per tant, hem d'obrir el compàs de la reflexió. Com ha assenyalat Peter Brooks, la representació del cos masculí ha estat negligida: «in patriarchal societies the male body [has been] ostensibly deproblematized [and] veiled from inquiry» (1993, 15). L'aportació que el dietari de Parcerisas fa al debat és important perquè coincideix amb un moment de crisi personal, un moment deleuzià d'*intermezzo*, en què el subjecte es troba perdut i no juga el paper hegemònic que la tradició i la cultura patriarcals han assignat al gènere masculí. En l'episodi de Bristol recordat a *Un estiu*, el narrador pren consciència del seu cos. Grosz comenta:

the ability of bodies to always extend the frameworks which attempt to contain them, to seep beyond their domains of control. Bodies are not inert; they function interactively and productively. [...] They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable. (1994, xi)

A *Un estiu*, la representació del cos masculí –el cos del narrador en un context de crisi, o el cos malalt dels amics explicat pel narrador que veurem més endavant– es porta a terme d'acord amb les convencions del gènere literari del diari. Aquí, el gènere literari, amb l'estructura formal que li és pròpia, permet convertir el text en una reflexió sobre la pèrdua i el dolor que comporta, sobre l'existència física, sobre les limitacions i la precarietat del viure, i fer-ho des d'una posició d'autoritat, la d'una primera persona que, malgrat no concedir-se mai el suposat avantatge de fingir que ho sap tot, és la que configura el món representat:

El que escric [...] no és estrictament íntim ni secret; ha de ser un dietari, això sí, però, com sempre sol ocórrer, un dietari amb una part, quan hi escau, d'invenció literària, pensat per a un lector que sóc jo mateix. (Parcerisas 2018, 11)

Ara bé, en el meu assaig, el punt de vista sobre el gènere literari, en aquest cas del diari o dietari, difereix de l'enfocament taxonòmic tradicional, i n'eixampla els contorns.

### 3 Qüestions de gènere (literari)

Les convencions del gènere autobiogràfic anomenat «diari íntim» o «dietari»<sup>8</sup> tenen una cosa en comú amb els discursos de dol: la intimitat com a característica definidora s'esvaeix en fer-se públics. El diari íntim fet públic no pot ser privat i prou perquè no pot ignorar com es formula i el context social, històric, cultural en què es produeix i en què es rep. Com en el dol, la barrera entre el que és privat i el que és social es difumina. Parcerisas ofereix aquest comentari teinyit d'una subtil ironia:

No estic gaire convençut de quina ha de ser la meua «privacitat» en aquestes anotacions de l'estiu del 2014: no pensava parlar-hi de la meua vida íntima, tot i que no sé si per intimitat cal entendre la fisiologia dels budells, del sexe o de les migranyes, o els dubtes existencials sobre l'eternitat de l'ànima. (Parcerisas 2018, 11)

---

<sup>8</sup> Hi ha qui distingeix entre «diari íntim» i dietari». El «diari íntim» relataria els assumptes privats; el «dietari», les qüestions més filosòfiques: «[...] lo que diferencia, según Girard, al diario íntimo del dietario [...]; en el primero predomina lo afectivo, en el segundo lo intelectual» (Freixas 1996, 12-13). La distinció em sembla tan fràgil que faig servir ambdós termes per referir-me a *Un estiu*, ja que les dues tendències hi són representades. Qui pot afirmar que les reflexions íntimes, d'afecte o de temor, no són sovint profundament intel·lectuals?



A *Genre*, John Frow discuteix diverses formes de plantejar el concepte de gènere (literari), sobretot aquelles que s'escapen de la taxonomia aristotèlica, i, entre d'altres, destaca la que Jacques Derrida va formular a «The Law of Genre», un assaig de 1980. Frow cita Derrida, reproduint una proposta que no entén el gènere com una cotilla:

a text would not belong to any genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. (citat a Frow 2006, 25; les cursives són a l'original)

Frow observa que, malgrat l'aparent ambivalència de la suposició derridiana sobre el gènere, el que Derrida evita és entendre el concepte d'una manera prescriptiva, com «a constraint on textual energy», perquè «what matters about the literary text is its singularity» (26).

L'actitud de no supeditar la comprensió d'un text als pressupostos formals que es derivarien de la seva inclusió en un gènere, és sumament productiva a l'hora d'interpretar *Un estiu*. En defenso una lectura que prioritza els aspectes relacionats amb el dol,<sup>9</sup> malgrat que no puc ignorar que, a causa de la posició des de la qual parla el narrador i d'altres característiques formals, es tracta d'un text que *participa* de les convencions del diari o dietari, com ara la cronologia dels fets que s'hi expliquen, amb les analepsis necessàries, que n'hi ha i són totes importants. L'etiqueta genèrica, l'entenc sempre partint d'una interpretació oberta del concepte: «Against its limits, its closure, its injunction to purity is [...] set the wildness of literature, of writings» (26). Parteixo, per tant, del convenciment que els texts, com els cossos, no volen restriccions genèriques.<sup>10</sup>

#### 4 Un estiu de dols

Llegir *Un estiu* com un llibre de dol és lògic perquè ja en el primer fragment el narrador explica que ha passat la revetlla de Sant Joan a Sitges amb un amic de fa cinquanta anys, en Josep Miquel Sobrer, i després de parlar-nos de la vetllada en companyia d'altres membres de les dues famílies, ens informa del càncer de colon i fetge d'en Josep Miquel, que semblava controlat però fa poc se li ha reproduït al cap, on una cicatriu, una «cremallera/ de carn», com va dir-ne Maria-Mercè Marçal (2000, 19), li marca el crani: el cos esdevingut un

<sup>9</sup> És curiós que la descripció de la contracoberta d'*Un estiu* no mencioni el dol: aquí el paratext més aviat confon, ja que el dol és un element central del llibre.

<sup>10</sup> Recordem el (suggerent) doble sentit del mot «gènere» en català, que significa *gender* (sexual) i *genre* (literari, etc.) en anglès.

palimpsest que inscriu les ferides quirúrgiques, de vegades visibles, de vegades no. A en Josep Miquel li han de fer més proves quan torni als Estats Units, on resideix des de fa molts anys. La seva vida, per tant, es troba en un d'aquests *intermezzos* deleuzians en què la fluïdesa resulta més evident, més corprenedora. Al final d'*Un estiu*, sabem de la mort d'en Josep Miquel el gener del 2015, però en aquesta primera entrada només hi ha el temor de la mort, una *intimation of mortality* (Wordsworth).

Més endavant, el narrador explica que ha anat a visitar un altre amic malalt de càncer, en Jaume Vallcorba, que morirà abans de la fi de l'estiu:

Ahir, dissabte 23 d'agost de 2014, al matí, va morir el Jaume Vallcorba. Desolació. M'adono que els cops, encara que previsibles, mai no són ben bé com esperaves. Continc una mena de ràbia inútil, però la continc malament; el convenciment que no s'hi podia fer absolutament res ho fa tot més absurd, com un mal gust de boca, espès, amargant; el sentit moral convertit en llot. Em quedo amb l'abraçada que em va demanar que li fes l'últim cop que el vaig veure. «Abraça'm, que així m'aixecaràs», em va dir, mentre jo l'ajudava a incorporar-se del sofà. Vam estar abraçats uns segons. Ja mai més. (Parcerisas 2018, 89)

Abans, però, el narrador l'havia visitat amb dos amics més i tots tres en van sortir «anímicament capcots» (15). El jo narrador és conscient que l'estona que van passar xerrant amb en Jaume Vallcorba, aquest amic que era «també l'editor dels meus llibres» (13), i escoltant la música de fons que en Jaume havia triat, són unes hores que no es repetiran, i l'acaben «colpint amb la seva intensitat inevitable, abaltidora». S'adona que ells eren només «uns passavolants que [fèiem] visita a un amic condemnat» (16).

Després apareixerà la figura d'un altre amic, en Carles Miralles, que «va tenir un ictus greu» (24) i és a l'hospital, força mal parat. En Josep Miquel Sobrer l'ha anat a veure amb un altre company, i el narrador es lamenta de no haver-ho fet encara. Finalment, quan hi va, escriu:

El Josep Miquel, el Carles i jo érem una mena de trio de la benzinna, inseparables. Quan alguna vegada ens trobem tots tres, massa de tant en tant, encara ens sentim units per aquella vella amistat que ara, amb els anys, s'ha fet molt més respectuosa perquè ens hem fet més diferents i som conscients que el que ens uneix és allò que en algun moment vam ser, allò que, fins a cert punt, va créixer i tirar endavant fins a fer-nos com som ara. (24)

La «vella amistat» que uneix els tres amics que han seguit camins diferents però que no han perdut el contacte ni els afectes, fa pensar en aquells versos del «Plany» de Josep Carner a *Cor quiet*, dedicat a la memòria de Guerau de Liost. Els records de joventut s'han convertit en un motiu per al dol, en un dolor punyent:

Com de puntetes, la Primavera m'envia  
records, avui dolor, de joventut;  
muntanyes de quaresma fan casta companyia  
al pensarós de son amic perdut.  
(Carner 1968, 473)

Tornarem a trobar en Carles Miralles, però malgrat els petits senyals de millora percebuts en una visita posterior (Parcerisas 2018, 62), morirà poc després d'en Josep Miquel, el gener de 2015. En fer-se-li evident que aquests amics acaren la mort amb intel·ligència, humor i ironia, i que això els serveix «per posar una capa de laca fina i acolorida damunt els escenaris més negres», el narrador n'enveja el coratge, tot i que «ara, la crueltat d'aquesta situació tan atzarosa com injustificada deu fer que ells envegin la meva salut» (25).

Al narrador d'*Un estiu* encara se li mor un altre amic: Manuel Serrat Crespo, un escriptor de

teatre, novel·la, poesia [que] es va inventar un genial apòcrif japonès, Maruyme, [...] i ha traduït més de mig miler de llibres –cosa fàcil de dir–. Coneixia el món pràctic de la traducció fil per randa, com el coneix poca gent [...]. És una persona amb qui sempre m'he entès bé perquè li agradava més anar per feina que no pas elucubrar i, possiblement, el seu caràcter extravertit, trempat, platxeriós, contrastava amb la meva forma més callada: em permetia mantenir tota la meva argumentació guardada a la recambra i a punt per si calia afegir munició a la seva vehemència. (104)

En qualsevol tipus de relació, la persona que sobreviu és aquella que, com diu Lisa Appignanesi (2018, 42), es caracteritza per aquesta qualitat, la de sobreviure a una altra persona. El narrador d'*Un estiu*, exhaustiu, pulcre i afectuós, enregistra aquesta altra mort, no d'un amic de tota la vida, sinó d'un amic amb qui compartia moltes coses, sobretot professionals. La seva desaparició física sobtada el fa oscil·lar entre diferents temps verbals: «amb qui sempre m'he entès bé perquè li agradava...». Accepta la notícia trista però li és difícil verbalitzar-la. Quan aquest amic es mor, també es mor aquella part del narrador que era possible gràcies a les coses que compartien, a la seva relació. Com amb els tres amics, i com veurem amb la mare, aquesta relació dialògica de naturalesa lacaniana va de braçet amb la desolació del dol.

## 5 Els cossos malalts i el contagi de dols

La representació dels cossos malalts dels amics –la debilitat del cos de Jaume Vallcorba, les seqüeles cruels de l'ictus en el cos de Carles Miralles, la cicatriu al crani d'en Josep Miquel Sobrer– també són part d'aquest dol anunciat i fet text, un dol que s'avança a la mort, un presagi que no troba consol. El subjecte abstracte, ara cos i dolor, el subjecte que, en la visió del dietarista, no té un destí metafísic,<sup>11</sup> el subjecte que necessita discursos que construeixin culturalment i afectiva el dolor i la malaltia, es tradueix en la necessitat d'ajuda d'un Jaume Vallcorba que no pot aixecar-se tot sol del sofà per acomiadar-se de l'amic en abraçar-lo, o en els esforços que fa en Carles Miralles per llegir un poema de Cavafis quan és a l'Institut Guttmann, prop de Barcelona, intentant recuperar-se. En una visita, parlen de llibres, i Carles Miralles vol llegir un poema de Cavafis sobre

la coronació de Joan Cantacuzè i del fet que, per manca de joies [...], van haver de substituir les pedres preuades per bocins de vidres de colors [...]. Un poema que, potser sí, parla de l'ensulsiada de l'Imperi bizantí però que, sobretot, parla del pas de la brillantor a l'austeritat, o de la riquesa a la simplicitat. (Parcerisas 2018, 63)

En Carles Miralles

necessita ajut per trobar el poema i, quan la Carmina li aguanta el llibre, ell prova de llegir i s'entrebanca perquè no pot veure les línies senceres. És un moment escruixidor que ens deixa a tots paralizats, immersos en un silenci petit i incòmode. (63)

Si quan surt de visitar Jaume Vallcorba el narrador no troba les paraules per expressar el que sent –«No puc dir res. No podria dir de quin costat hi ha la claror, de quin costat la fosca» (17)–, després de deixar en Carles Miralles a l'Institut Guttmann, tot baixant cap a casa,

m'embadaleixo una estona contemplant el paisatge que davalla fins a la línia blava del mar i penso que, al Carles i a mi, els anys també ens han començat a ensenyar, potser amargament, que les

---

**11** Abans ha dit que, «encara jove però no tant, vaig haver de fer apostasia de la fe en un jutjat per poder tenir una vida civil lliure. Dec ser un dels primers apòstates de l'Estat i sento un gran orgull en recordar aquella temerària gosadia» (Parcerisas 2018, 23). Ell, que es confessa «a-teu» (Parcerisas 2018, 120), enyora el fet que, de més jove, fumava en pipa, perquè sospita «que els fums aromàtics dissiparien aviat aquests núvols lògics, aquestes cabòries inútils, que avui em volten pel pensament com una troca d'idees bruta i inútil, entortolligada com aquest manyoc d'algues, cordills i plàstics que la tempesta nocturna ha dipositat a la platja» (Parcerisas 2018, 78).

joies que semblaven decorar la vida no són altra cosa que bocins de vidres de colors. (63)

Els discursos que els cossos malalts reclamen malden per obrir-se camí en la veu d'un narrador que, tot i que sap molt bé que està construint una versió literària d'allò que observa, no s'està d'incloure's en aquesta narració de la malaltia com a receptor d'allò que veu, i com a primer lector del seu propi discurs.

El narrador tornarà a veure en Josep Miquel i en Carles, però la figura d'en Jaume Vallcorba només li retorna en un somni (71-3). Aquí es posa en marxa l'associació que, a *The Interpretation of Dreams*, Freud (1991) anomena «condensation», en què elements que comparteixen una sèrie de trets i constitueixen el contingut manifest del somni, es presenten junts mitjançant una associació que no cal que respongui a la lògica del temps o de l'espai: «The construction of collective and composite figures is one of the chief methods by which condensation operates in dreams» (400). Només a través de l'anàlisi del contingut latent del somni podem detectar-hi possibles significats i preguntar-nos per què «only a few elements from the dream-thoughts find their way into the dream-content» (386). En el somni del narrador, els elements que figuren en el contingut manifest no expliquen tota la història de la relació entre el narrador i en Jaume Vallcorba, però proporcionen prou informació per treure'n algunes conclusions. En el somni, es troben en una sala plena de taules amb papers i ordinadors i l'amic editor vol vendre's l'editorial:

el Jaume té l'aspecte habitual, se'l veu decidit, ni content, ni tristit. Segur d'ell mateix. Transcorregut un moment, però, s'aparta de sobte cap a un racó i s'estira ràpidament d'esquena damunt una taula neta de papers, fent un salt enrere, com qui es llança de cap a una piscina fent una tombarella d'esquena. És una taula llarga que, al damunt, té una mena de gran maleta plana, transparent, de metacrilat, tan grossa com tota la superfície de la taula. A un costat hi ha la paret, a l'altre un armari metàl·lic d'oficina, amb portes. La maleta transparent damunt la taula, a la banda de dalt, i centrada, conté una mena de pila o de condensador de colors molt vius. El Jaume s'estira d'esquena al damunt d'aquesta maleta de metacrilat, i en aquest procés, que ha iniciat amb el salt enrere, s'empetiteix tot ell. Busca el condensador. Em diu alguna cosa i jo l'abraço i li pregunto si el puc ajudar en res –se'm fa petit entre els braços-. Em desperto. No hi ha patiment, però sí una enorme tristesa. (Parcerisas 2018, 72)

No cal intentar establir el significat definitiu d'aquest somni, però hi ha aspectes que resulten molt clars: l'ambient d'oficina que devia emmarcar moltes trobades dels dos amics; la necessitat de desfer-se

de l'editorial per part del propietari ara que la mort el sotja; la maleta de metacrilat... potser un taüt de disseny? Ara bé, l'experiència onírica del narrador suggereix una lectura més atractiva. Aquí el *dream-work* freudià ens permet introduir un concepte relacionat amb el dol: el contagi de dols, que es produeix quan un dol n'evoca un altre i ens indueix a reviuere'l. Darian Leader (2008, 69) fa una observació que remet a Melanie Klein: «each loss revives earlier losses», i parla de «dialogue of mournings» (78-9), un diàleg entre dols, un contagi d'afectes dolorosos que es reviuen a causa de la pèrdua. Al dietari de Parcerisas, el somni activa el diàleg entre dols i el narrador recorda un altre amic:

aquesta mena de sobtat allunyament per la necessitat de jeure una estona i provar de revifar que, en el somni, protagonitzava en Jaume, és un record d'en Xavier Serrahima que tinc clavat a la memòria. En Xavier era un company dels anys de la universitat que va morir joveníssim, d'un càncer de gola. (Parcerisas 2018, 72)

Un dia llunyà el narrador l'havia deixat jeure una estona en un llit de casa seva quan, enmig d'una reunió, es va trobar malament. Un llit, uns amics malalts, el càncer... La memòria, poderosa, ha tornat vestida de dol. «Les coses de l'oblit no són pas mortes», diu Carles Riba al Segon Llibre d'*Estances* (1947, 153).

Aquestes inscripcions d'amics que se li moren fan que *Un estiu* sigui un dietari derridà –la mare també apareixerà per primer cop aviat, a la pàgina 27, en una cadira de rodes empesa pel narrador, però d'ella en parlarem més endavant. Els episodis amb els amics, ara malalts, s'intercalen amb anades a la platja en què el narrador esdevé un observador del que passa al seu voltant, que és l'aspecte que s'ha destacat més d'*Un estiu*. Les anades a la platja, però, contenen engrunes de nostàlgia perquè sovint provoquen el record d'una infantesa feliç, d'estius intensos amb la platja i el mar com a rerefons. Hi ha nostàlgia d'un paradís perdut, però no malenconia freudiana patològica.<sup>12</sup> El narrador recorda amb tendresa, però sap escriure el

---

**12** A «Mourning and Melancholia», Freud (1985, 245-68) distingeix entre dos processos afectius causats per la pèrdua: la malenconia seria un procés patològic d'introducció que atrapa el subjecte en el passat i no permet que se n'alliberi, ja que aquest subjecte no vol abandonar ni substituir l'objecte de la seva estimació; el dol, en canvi, és un procés dinàmic que s'inicia amb el trauma i acaba amb la recuperació quan el subjecte aprèn a viure amb els records dolorosos perquè els situa en el passat. Més tard, el mateix Freud va concloure que la distinció era menys radical i, de fet, ha estat qüestionada de diverses maneres: Eng i Kazanjian re-avaluen els aspectes polítics de la malenconia deslliurant-la de les connotacions patològiques i considerant-la una forma de lleialtat als morts, de no voler oblidar les injustícies del passat, i, a partir de Walter Benjamin, la veuen com «an ongoing relationship with the past –bringing its ghosts and specters, its flaring and fleeting images, into the present» (2003, 4).

passat en passat. La platja és una presència important que s'identifica d'una forma orgànica, material, amb el narrador. Els exemples d'una certa simbiosi del seu cos amb l'aigua del mar i la sorra són freqüents (Parcerisas 2018, 32; 45; 51-3; 81; 111-13) i contribueixen a la ubiqüitat del cos en el discurs d'*Un estiu*. En vull citar un de modèlic. El narrador ha anat a Cadaqués, és festa major i ell és a la platja, arran d'aigua:

Entre les barques, la gent i les criatures, l'aigua trenca mansa, benigna, molt endormiscada, damunt els còdols menuts. No ho puc resistir: em descalço i doblego els camals dels pantalons, deixo la bossa i les espadenyes sota una de les barques [...] i xipollejo a pler en un pam d'aigua. Veig les pedretes, el mirall en moviment que fa l'aigua, algun peixet diminut que se m'acosta als peus. M'agradaria arrelar en aquest moment, ser aquesta aigua poc fonda, aquests còdols llepats pel temps, aquesta llum de nit i de festa que s'entrellaça amb la ranera suau de l'aigua que s'arriba i se'm cargola als turmells, amb una escuma diminuta, sense tenir necessitat de cap mena de consciència feixuga de res. (115-16)

La reflexió, però, és més profunda, com correspon a un llibre de dol: «Els amics, el destí, la mort potser també són part d'això o, millor encara, això és una part d'ells», i s'adona que d'aquesta «manera panteista de veure-ho tot en tot», ell n'és responsable, perquè «jo seré part d'aquest bellugueig asserenat, mandrós, plàcid, de l'aigua» (115-16).

## 6 La literatura, o l'anhel d'una cultura pròpia

A més de temps i amor, l'altra paraula clau de l'elegia de Douglas Dunn per a la seva dona és literatura. A *Un estiu*, aquest és un ingredient tan important que fa pensar que som el que llegim, ja sigui per

---

Indiquen que a partir de *The Ego and the Id*, de 1923, el mateix Freud (1985) va decidir que «the work of mourning is not possible without melancholia [...], the ego is a continuous engagement with loss and its remains» (Eng i Kazanjian 2003, 4). Tot i que, com veurem més endavant, a *Camera Lucida* (2000) la posició de Roland Barthes és diferent, al *Journal de deuil* (2009, 71) parla del «caractère *discontinu* du deuil» (la cursiva és seva). Després de la mort de la mare, la veu narradora de Barthes sosté que les emocions provocades pel dol oscil·len: de vegades el domina el desesper, d'altres pot acceptar la quotidianitat sense problemes. Aquest moure's entre els dos pols recorda el que Derrida anomena el *demi-deuil*: vegeu Derrida (1980, 356) i Derrida (1992, 161). Derrida discrepa de la divisió estricta que Freud va establir entre «dol» i «malencònia» l'any 1917, i detecta en aquesta relació intermitent amb la persona morta, el record de la qual s'ha interioritzat, una forma de fidelitat èticament acceptable que no implica ni oblit ni patologia.

raons estètiques, històriques o polítiques. Els records literaris del narrador, que menciona una multitud d'autors, són conspicus, així com les lectures de llibres d'aquest estiu fet literatura, algunes pertinents a l'escriptura de diaris, com ara *Dos quaderns inèdits*, de Joan Fuster, «un volum que conté dos dietaris dels anys 1954 i 1955» i que li semblen, com sempre li passa amb Fuster, «una lectura engrescadora» (Parcerisas 2018, 17). Hi ha les observacions del narrador sobre llibres que, d'una banda, s'incorporen a la seva història personal d'aquell moment, i, de l'altra, són una manera d'inscriure en el diari personal la memòria cultural col·lectiva, fusionant allò que és privat i allò que és socio-cultural. En destaco aquelles sobre traduccions d'abans de la guerra civil, una època en què la confiança en la construcció d'una cultura en català encara no havia sofert el revés de la guerra i les seves conseqüències. El narrador parla de la traducció d'*El secret de la comtessa*, de Puixkin, de 1935, feta per «un professor i catalanòfil txec establert a Barcelona el 1914» i publicada pels «Quaderns Literaris d'en Janés el 1935» (30). A la platja s'endú *El Ramaiana*,

en l'adaptació de Cèsar August Jordana, publicada a la col·lecció popular Barcino el 1932, que m'havia dut a rumiar, entotolat, sobre la tasca enorme d'aquests autors, editors i intel·lectuals d'abans de la guerra, quan posar la cultura universal a l'abast de tothom no semblava una quimera, sinó una finalitat plausible en la lluita pel bé comú. (52)

La lectura dels clàssics en català és una forma de lleialtat a un país, una llengua i una cultura que compartia amb els amics morts. El mateix dia que es va comprar el *Ramaiana*, també es va comprar el *Resum de literatura llatina*, de Carles Riba, publicat el 1933, i el segon volum del *Manual d'història de la cultura*, de Josep Lleonart, de 1928. Aquest record el porta a considerar que:

Comprendre el potencial que va tenir aquest passat immediat és, com hem parlat sovint amb el Josep Miquel i el Carles, un dels elements que sempre ens han donat forces per continuar, per esforçar-nos a afegir alguna engruna petita o grossa a aquell admirable gruix cultural que ens ha forjat, malgrat la grisor arnada i nyafagosa dels anys de la postguerra. (52)

Arran d'una conversa amb Carles Miralles, decideix llegir la traducció de l'*Eneida* de Mossèn Llorenç Riber, del 1917, i constata que la llengua està

farcida de girs i solucions cultes i d'aquell divertit repte -compartit per altres autors de l'època, com Carner -d'«anostrar» mots



forasters o d'inventar verbs i adjectius que va bé de posar perquè són una peça exigida per la traducció: *oblidosa, contrariosos, cli* (per inclinat), *feixugós, rioler...* (65)

Un altre aspecte d'*Un estiu* que té a veure amb la literatura és la mirada del narrador, que n'està impregnada: els cossos joves que observa movent-se amb llibertat a la platja li fan pensar en un poema de Jaime Gil de Biedma (74-5), i una tempesta violenta d'estiu evoca

un poema majestuós de Marià Villangómez sobre una tempesta a Sant Miquel de Balançat i de seguida em ve al cap la Ruixamanells de Miquel Costa i Llobera: «descalça i coberta de roba esquinçada, /corria salvatge, botant pels esculls...». (119)

El narrador interpreta elements de la vida i la natura al voltant seu amb un afecte especial si els pot relacionar amb les seves lectures, si abans els ha trobat representats literàriament, si han estat convertits en text. La ficció converteix en tolerable la vida feréstega.

## 7 Derrida, Barthes, la mort i els amics

Jacques Derrida és un dels pensadors contemporanis més influents que han reflexionat sobre el dol. Tracta el dol d'una forma tan personal com intel·lectualment rigorosa. En la seva reflexió, el dol pels amics que se li morien va ser fonamental. En la perspectiva filosòfica de Derrida conflueixen vida, mort, identitat, amistat i pensament fins al punt d'afirmar que:

Avant même la mort de l'autre, l'inscription en moi de sa mortalité me constitue. Je suis endeillé donc je suis, je suis -mort de la mort de l'autre, mon rapport à moi est d'abord endeillé, d'un deuil d'ailleurs impossible. (1992, 331)

Aquí el principi cartesià de pensar com a prova de l'existència es converteix en «estic de dol, per tant soc». La pròpia identitat és configurada pel dol, però no sols a causa de la mort en el moment en què es produeix: per a Derrida, el dol no comença amb la mort de l'amic, sinó amb l'amistat mateixa perquè sempre n'hi haurà un, o una, que es morirà abans, i no pot evitar sentir a la bestreta l'enyor que sentirà per l'altre un cop s'hagi mort, quan comenci l'alteritat físicament radical de la mort.

Viure és, per tant, sobreviure, experimentar el dol per l'altre, no poder escapar d'aquesta estructura irreductible que caracteritza indefectiblement la relació d'amistat. El dol es fa palès des de l'inici de l'amistat, molt abans que la mort s'endugui els amics, i Derrida

inscriu la seva relació amb Paul de Man, Roland Barthes, Michel Foucault, Sarah Kofman, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Emmanuel Lévinas, i altres amics, a partir d'aquesta dolosa premissa:<sup>13</sup>

Je ne pourrais pas aimer d'amitié sans m'engager, sans me sentir d'avance engagé à aimer l'autre par-delà la mort. Donc par-delà la vie. Je me sens, et d'avance, avant tout contrat, porté à aimer l'autre mort. (Derrida 1994, 29)

És a dir, no pot estimar l'amic, o l'amiga, sense pensar que l'estimarà més enllà de la vida, quan la mort els hagi separat físicament. Simon Morgan Wortham ho resumeix així:

a certain law of mourning permeates friendship's very conditions of possibility, since there is no friendship without the chance of one friend dying before the other. Friendship is thus forged amid this structurally irreducible possibility, in which survival and mourning enter into the relationship right from the start, long before death. Mourning therefore begins with the friend rather than at friendship's end in death. (2010, 227)

Margaret Atwood inscriu aquest sentiment del dol anterior a la mort física al poema «Dearly», del llibre del mateix títol. Es tracta d'un poema de dol que va escriure arran de la malaltia i la mort de Graeme Gibson, el seu marit:

I miss the missing, those who left earlier.  
I miss even those who are still here.  
I miss you all dearly.  
Dearly do I sorrow for you.  
Sorrow: that's another word  
You don't hear much any more.  
I sorrow dearly.  
(2020)

A l'article de diari on el va publicar, Atwood revela que:

We managed to do a lot of the things we wanted to do, and squeezed out enough happiness from hour to hour. Graeme was

---

**13** *The Work of Mourning* (2001) reuneix els textos, traduïts a l'anglès, que al llarg de vint anys Derrida va escriure per als amics morts. L'edició en francès es va publicar el 2003 amb el títol *Chaque fois unique, la fin du monde*. Derrida hi va incloure dos amics més: Gérard Granel i Maurice Blanchot.

pre-mournd: all the poems about him in the book Dearly were written before he actually died. [...] Here, then, is «Dearly»: a poem that's part of its own zeitgeist, while claiming not to be part of it. It's not exactly a memento mori; more like a memento vita. (2020)

A *Un estiu*, aquesta actitud cap a la mort dels amics es fa palesa d'una manera singular, visual, a través del poder formidable que tenen les fotografies del passat un cop coneixem el futur inevitablement tràgic (tothom ha de morir) dels protagonistes. A la pàgina 127 hi ha una fotografia de l'estiu de 1981 al claustre de la Universitat de Barcelona en què en Josep Miquel Sobrer, en Carles Miralles, en Jaume Vallcorba i en Francesc Parcerisas xerren animadament. A l'última pàgina del llibre, el narrador ens informa de la mort d'en Josep Miquel Sobrer i de la mort d'en Carles Miralles, amb dates precises. Ja sabem que això és important perquè cada mort és única, i el narrador hi reproduïx l'expressió cerimonial d'*In memoriam*. El ritual contribueix a la contenció del sentiment, del dolor punyent. La figura del narrador jove amb els amics, parlant de vés a saber què, potser de llibres o de política, o d'alguna fotesa quotidiana, esdevé una figura carneriana, i derridiana: en aquesta fotografia veiem un moment qualsevol d'aquest dol avançat, encara insospitat, que molts anys després es transformarà en tristesa profunda i que s'inscriu a través de les convencions d'un dietari convertit en text de dol. Igual que a Derrida, viure és sobreviure als que se'n van abans, sobreviure convertint-los en part d'un mateix, en record perdurable. Per a Jay Winter (1998), que reflexiona sobre el dol i les formes de la memòria d'una manera que recorda els *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1989, 7-24), els «sites of memory» són «sites of mourning». Aquesta fotografia dels quatre amics que Parcerisas comparteix amb la lectora del seu diari de dol (si se'm permet aquesta classificació marcada per la impuresa derridiana amb què tracto la qüestió del gènere literari) és un exemple d'espai de memòria esdevingut espai de dol.

A *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Roland Barthes (2000) acompanya el dol personal per la mare amb el poder evocatiu de la fotografia. Si al *Journal de deuil* parlava d'un dol discontinu, que oscil·lava entre el desesper i l'acceptació de la mort de la mare, amb qui sempre va estar molt unit, a *Camera Lucida*, el seu últim llibre, declara que no pot superar la seva pèrdua: no creu que el dol elimini la pena, que restarà amb ell per sempre més, una pena de la qual, d'altra banda, no vol desfer-se. Com a Derrida i a altres pensadors contemporanis -com Lévinas, per exemple (Watkin 2004, 1999)-, el focus del dol es desplaça cap a la persona desapareguda, que adquireix més pes que no pas la persona que experimenta el dol:

In the Mother, there was a radiant, irreducible core: my mother.  
It is always maintained that I should suffer more because I spent

my whole life with her; but my suffering proceeds from who she was; and it is because she was who she was that I lived with her. [...] Time eliminates the emotion of loss (I do not weep), that is all. For the rest, everything has remained motionless. (Barthes 2000, 75; la cursiva és a l'original)

En aquesta impossibilitat d'una forma d'oblit confortable, perquè el dol, incessant, sempre comporta angoixa, la fotografia hi té un paper significatiu. En una imatge de la seva mare de nena, Barthes ja hi identifica l'angoixa que la seva mort li ha produït: aquí és una nena, però una nena que ell ara sap que es morirà. La imatge només pot causar dolor perquè evoca un temps irrecuperable. Barthes encunya dos conceptes aclaridors per entendre el sentit de la fotografia dels quatre amics, de joves, d'*Un estiu*: *studium*, que indicaria el context cultural, històric de la fotografia; i *punctum*. *Studium* ens interessa per la referència a la història personal i política d'aquests quatre intel·lectuals catalans actius contra un franquisme repressiu amb la cultura catalana, a la qual tots ells dedicaran la seva vida professional posterior. *Punctum*, en canvi, es refereix a aquell aspecte de la fotografia que, en ser captada la imatge, potser per atzar, no té encara la transcendència que adquirirà després. Quan ha desaparegut el subjecte estimat, la fotografia esdevé causa d'un dolor profund: «*punctum* is [...] sting, speck, cut, little hole -and also a cast of dice. A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)» (Barthes 2000, 27). El *punctum* de l'única fotografia inclosa a *Un estiu* és molt poderós: el narrador del diari de dol sap que la mort<sup>14</sup> ja era en aquella fotografia antiga amb els quatre amics joves parlant de la vida. Cada fotografia és un repete, diu Barthes, perquè conté la mort futura. Malgrat que en el moment de fer-se pugui transmetre vida, «however attached it seems to be to the excited world of living» (Barthes 2000, 97), cada fotografia és la inevitable prolepsi de la mort.

Abans he mencionat un altre aspecte derridà d'*Un estiu*: els morts perviuen en el record dels vius, viuen en els vius que no els obliden. En la «Introduction» de *Time Lived, Without Its Flow* (2019), el llibre que la poeta i acadèmica Denise Riley va escriure després de la mort del seu fill, Max Porter assegura que el text de Riley és un «essay about the being of grief. Its subject is not death, but arrested time» (2019, 3). «Being of grief»<sup>15</sup> no és gaire lluny del «Je suis endeuillé

<sup>14</sup> També la mort pròpia, és clar, en una fragmentació del narrador, ara a través d'un recurs visual, semblant a la que ja he comentat abans: el narrador observa i s'observa.

<sup>15</sup> La poeta Alice Oswald li va proporcionar l'expressió a propòsit d'una novel·la que ell havia publicat (Porter 2019, 2). Oswald havia escrit: «I'm interested in the being of grief, not the feeling of grief».

donc je suis» de Derrida. El temps s'atura per a aquesta mare que es dol per la mort d'un fill: «the acute sensation of being cut off from any temporal flow after the sudden death of your child» (Riley 2019, 3). Molt derridianament, Denise Riley parla del temps de la persona morta com d'un temps incorporat en el d'aquells que l'estimaven. En aquest sentit, «[h]e is not dead to me» (2019, 42). I afegeix, no per malenconia, sinó per lleialtat...

Whenever I need to mention to someone that «my son died», it still sounds to me like a self-dramatizing lie. Tasteless. Or it's an act of disloyalty to him. For I don't experience him as in the least dead, but simply as «away». Even if he'll be away for my remaining lifetime. (51-2)

El que pot consolar-la de la pèrdua és el record del fill mort, no cap esperança d'una vida després de la mort. Riley posa l'èmfasi del dol en el fill que ha mort sobtadament d'un atac de cor:

I'll try to incorporate J's best qualities of easy friendliness, warmth, and stoicism, and I shall carry him in that way. Which is the only kind of resurrection of the dead that I know about. (28)

A *Mémoires: pour Paul de Man*, Derrida (1988, 29) descriu posicions davant del dol que a primera vista semblen contradictòries:

Qu'est-ce qu'un deuil impossible: Que nous dit-il, ce deuil impossible, d'une essence de la mémoire? Et pour ce qui tient à l'autre dans nous, fût-ce en ce «pressentiment lointain de l'autre», qui nous dira où se trouve la trahison la plus injuste? L'infidélité la plus meurtrie, voire la plus meurtrière, est-ce celle du deuil possible qui intériorise en nous l'image, l'idole ou l'idéal de l'autre mort et ne vivant qu'en nous? Ou bien celle du deuil impossible qui, laissant à l'autre son altérité, en respecte l'éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi, comme dans la tombe ou le caveau d'un narcissisme?

Derrida reflexiona sobre el dol possible i el dol impossible, sobre el dol associat amb un procés de convertir l'altre en record quan, un cop mort, és només memòria, i es pregunta de quina manera restem més fidels als morts quan ja no hi són físicament:

C'est aussi ce que j'appelle l'ex-appropriation, l'appropriation prise dans un *double bind*: je dois et je ne dois pas prendre l'autre en moi; le deuil est une fidélité infidèle s'il réussit à intérioriser l'autre idéalement en moi, c'est à dire à ne pas respecter son extériorité infini. (Derrida 1992, 331)

En el «dol possible» es produiria una interiorització de l'altre que és mort, mentre que en el «dol impossible» la interiorització no implica l'apropiació de l'altre perquè se'n valora la individualitat, l'alteritat. Aquests processos s'han anomenat d'«introjecció» i d'«incorporació»: la «introjecció» comporta una integració menys problemàtica de la memòria de l'altre, és un dol que aconsegueix superar el buit de la persona morta; la «incorporació», en canvi, implica interioritzar el dolor evitant un dol que deixi enrere la pena, és un dol impossible en què l'assimilació de l'altre convertit en record en respecta la singularitat, perquè el que compta és la deferència per la diferència, no la seva assimilació, no l'apropiació de l'altre. En ambdós casos, el dol afecta qui fa el dol. Quan el narrador d'*Un estiu* parla d'aquests amics que es moriran en un període de temps molt breu, dona entenent que cadascun és únic: l'amistat és antiga, i l'afecte, genuí, però cadascun és diferent dels altres. Abans hem vist que ho deia de tots ells, i ho torna a dir en relació amb Carles Miralles: «li agradava escriure i li agradaven els llibres, i el coneixement. Això és el que, *malgrat les diferències*, ens ha afermat en una amistat tan llarga» (Parcerisas 2018, 62; la cursiva és meva). No obstant, la posició del narrador davant del dol no és la de quedar atrapat en el record. Si a l'obra de Denise Riley el dol més aviat respon al procés d'incorporació, ja que ella guarda dins seu, com en una «cripta» (Abraham; Torok 1986), la imatge del fill mort, a *Un estiu* la distinció entre un dol resolutiu i un dol impossible és més complexa. El dol és un procés delicat: l'altre s'abandona després de la seva mort, però roman dins el supervivent no sols convertit en record, sinó que, amb *Un estiu*, es converteix en un text a l'abast de qui el vulgui llegir: «To remember means to give a permanent materiality to someone or something that has been lost», assegura Watkin (2004, 9).

Derrida assenyala la complexitat d'aquestes dues actituds davant del dol: «l'opposition entre incorporation et introjection, si féconde qu'elle puisse être, reste limité dans sa pertinence. [...] Il n'y a pas d'introjection réussie, il n'y a pas d'incorporation pure et simple» (Derrida 1992, 331). Cap d'aquests processos, però, deixa indiferent la persona que els experimenta. La perspectiva de Judith Butler sobre el dol en sintetitza diversos aspectes i ajuda a llegir el dol en *Un estiu*:

Perhaps, [...] one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed, possibly for ever. Perhaps mourning has to do with agreeing to undergo a transformation (perhaps one should say submitting to a transformation) the full results of which one cannot know in advance. (Butler 2006, 21)

## 8 La mare amb qui «érem»

A *Un estiu*, la pèrdua de la mare és un procés molt lent: la mare de sempre es va perdent a poc a poc, amb alguns moments reconfortants en què ajudar-la limita la pena profunda de contemplar la seva decadència física i mental irreversible. Com amb la desaparició dels amics, la desaparició gradual de la mare mostra que, quan se'ns mor una persona estimada, el dolor transcendeix la seva mort perquè una part de nosaltres també mor amb ella; plorem allò que érem per la persona que se'ns ha mort, allò que ha mort amb ella. Partint de Lacan, Darian Leader assevera: «mourning is not just mourning the lost loved, but about mourning *who we were for them*» (Leader 2008, 145; la cursiva és seva). Aquesta asseveració evoca el concepte lacanià de la naturalesa dialògica, relacional de la identitat, i el seu concepte del desig com un desig de ser reconegut per l'altre.

A *Desarticulaciones*, una col·lecció de textos breus de l'escriptora argentina Sylvia Molloy sobre una amiga que té Alzheimer, la narradora reflexiona sobre aquest aspecte del dol, tot i que el presenta quasi com una llibertat divertida per re-inventar, o jugar amb els records, una manera, potser, d'alleugerir la tristesa de no retrobar la vella amiga. L'humor bonhomiós fa de consol:

No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar. En su presencia le cuento alguna anécdota mía a L., que poco sabe de su pasado y nada del mío, y para mejorar el relato invento algún detalle, varios detalles. L. se ríe y ella también festeja, ninguna de las dos duda de la veracidad de lo que digo, aún cuando no ha ocurrido. Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir. (Molloy 2010, 22)

A *Un estiu*, la mare no reconeix ni el narrador ni el seu germà bes-só quan la porten a banyar al «riu», un broll considerable d'aigua medicinal que surt d'un antic balneari. Allí els demana si són «els senyors que [organitzen] alguna mena de teràpia mineromedicinal a la platja perquè en voldria saber el programa, el preu i què fer per apuntar-s'hi» (Parcerisas 2018, 29). Ells queden «desconcertats» i intenten convèncer-la que són els seus fills. Aquesta mare tocada per una demència senil ja no és ben bé la seva mare, per tant el narrador no pot ser el fill de sempre. La relació orgànica s'ha fracturat: són mare i fill, però també són dos estranys. Les necessitats de la mare provoquen la intimitat en el tracte amb el seu cos (108-10; 128-30), però és un tracte que ella bé podria establir amb algú que en tingués cura professionalment. La relació amb el cos de la mare es fon amb una nova cavil·lació sobre el propi cos i la capacitat de fabular:

En la seva demència fràgil, la mare podria no ser la meva mare, però és evident que ho continua sent; en un cert sentit vital, totalment desvalguda, ara ho és més que mai perquè ens necessita. De vegades sembla que és el cos allò que encara la sosté, de vegades sembla que és el cos allò que l'abandona. I el cap va i ve, estrany com ho són els somnis, com ho són aquestes cares que se'm desporten a les rajoles del terra, com ho són, lluents i xisclaires, absolutament efímeres, les crestes de les bombolletes entremaliades que les ones petites fan esclatar al voltant dels meus turmells, sota el groc lluent, encès, de la platja infinita. (130)

La separació de la mort sol marcar el començament del procés del dol, malgrat que, com indica Derrida, el dol pot començar molt abans. Quan la persona es mor físicament, esdevé l'objecte perdut, un altre irrecuperable que no respon, almenys no pas com una persona viva.<sup>16</sup> A *Un estiu*, l'alteritat de la mare amb demència, aquesta mare que és i no és la mare del narrador, es fa evident abans de la seva mort. Quan no mostra cap pudor en els gestos més privats davant del fill ja és aquest altre inabastable, «the other as other (foreign)» (Derrida 1986, xxi-xxii). La mare que, com en el poema de Jordi Larios (2020, 25), tan tendre com lacerant, és la figura que el temps s'endú i hem de situar en el passat, amb el dolor que això suposa:

*abans*  
mare  
érem

Però mai l'abandonarem del tot. Com hem vist abans, per a Derrida, la solució del «dol» dinàmic i resolutiu de Freud al seu assaig de 1917 és problemàtica:<sup>17</sup> els supervivents es mouen entre posicions contràries, més o menys atrapats en el passat, però sempre participen en un procés d'interiorització dels absents.

Els moments més dolorosos de la transformació de la mare són els de la seva decadència mental: Irene Vázquez, que havia estat una dona empenedora, intel·ligent, valenta, independent, empresària i

<sup>16</sup> Els morts parlen de moltes maneres. Per exemple, a través del que revela una autòpsia, o a través d'objectes o petges que deixen enrere i adquireixen un valor simbòlic.

<sup>17</sup> Tal com indico a la nota 12, Freud (1985, 357-66) va matisar la divisió radical entre els dos conceptes que havia establert el 1917 pel que fa a la composició de l'ego que, com a entitat psíquica, és el resultat de l'acumulació de pèrdues. Leader (2008, 55) observa que «[e]ach broken relationship leaves its stamp on us, our identity is a result of the building up over these residues». Denise Riley reproduïx una carta de Freud en què atenua el que deia sobre la capacitat de poder substituir l'objecte perdut com una prova del dol reeixit. Freud hi reconeix que «no matter what may fill de gap; even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually this is how it should be» (citada a Riley 2019, 76).



professora universitària, i que de jove havia viscut temps molt difícils,<sup>18</sup> ara és una persona perduda en un món que se li ha convertit en una font d'angoixes, en un marasme de crides del cos que encara reclama algun plaer extingit, d'aterridores sospites i temors inexplicables per al fill que intenta ajudar-la però no pot. Al capdavall, ell és fora de la ment de la mare que fabrica amenaces inexistents que ella «veu» com a reals: quan el fill li vol fer entendre que no hi ha dues portes on abans n'hi havia una, o que no hi ha una multitud de gent travessant el jardí, o que no s'han construït setanta-set esglésies totes iguals només per confondre-la. El narrador no pot compartir el que ella «veu» (Parcerisas 2018, 108-10). «Remembering Friends Who Feared Old Age and Dementia More than Death» és un poema de Douglas Dunn (2017, 13-14) en què la veu del jo poètic vol comprendre la persona que s'adona que la memòria li fuig:

Even when just the other day  
From Then to Now feels decades away.  
The name at the back of the mind...  
What can I say?  
The memory's fickle, that fretting  
Over a lost name or forgotten month  
Makes you feel guilty, mindless, and blind.  
That it's perfectly natural to fear the labyrinth  
Where the «ageing process» might one day take you  
Into the land of forgetting?  
[...]  
The carer with a spoon,  
Visitor gone,  
Boredom and fright on television.  
How do you understand the merry young  
As you endure a dragging afternoon  
With a hundred names on the tip of your tongue,  
Unable to cheer yourself up,  
In a constant state of indecision?  
Cheers! Let's pour another cup.

La solució tan britànica de trobar consol prenent «[a] cup [of tea]», un gest freqüent d'empatia en el dol, aquí s'utilitza amb un humor entrañable: què no es pot alleujar amb una tassa de te que una mà benivolent ofereix? Però el poema de Dunn és més ambiciós: què sabem

---

**18** Irene Vázquez va ser una dona extraordinària. Nuria Vidal i Mireia Vidal (2018) li van fer quatre llargues entrevistes publicades en forma de llibre en què repassa la seva vida. Entre altres reconeixements, Irene va rebre la Creu de Sant Jordi i la Medalla al Treball de la Generalitat de Catalunya el 2009.

dels pensaments dels que se'n van mentalment abans d'hora? La resposta és la perplexitat que expressen el poema i *Un estiu*.

Al dietari de Parcerisas, l'esforç d'apropar-se a la mare, de voler entendre aquesta mare/altre cada cop més llunyana, hi és molt present. El dol ja s'ha iniciat i persistirà, tossut, tan dolorós que canviarà la vida per sempre però, al mateix temps, és reconfortant pel ritual de supervivència que representa. A propòsit del dol per a una persona estimada, Suzanne Moore (2019) escriu: «Grief is an acute state of awareness in which the fragility of the world reveals itself». I, tanmateix, el dol pot aportar consol: «In grief I have found unexpected comforts». El dietari de Parcerisas aconsegueix aquesta doble funció: la de trobar consol per al dol en el mateix dol.

## 9 Final

L'onze de setembre de 2014, al darrer correu electrònic que en Josep Miquel Sobrer envia al narrador d'*Un estiu*, el felicita per haver participat en la manifestació pro-independència d'aquella Diada,<sup>19</sup> i afegeix: «Em sento sense energia... I espero, aparcat» (Parcerisas 2018, 131). Té els dies comptats i no ho ignora: aquest esperar «aparcats» és una expressió d'autodol. De fet, escriurà el seu propi «Obituari» a *The Herald Times*, el diari de Bloomington, la seva ciutat, on col·laborava sovint. En «l'autoobituari» (Parcerisas 2020, 735), Josep Miquel Sobrer es refereix a si mateix amb ironia. Parcerisas el va traduir al català i el va publicar a la revista *Núvol* poc després de la mort del seu amic (10 de gener de 2015). Més tard, el va incloure al final de *l'Epistolari* que recull les cartes que ell i en Sobrer van intercanviar durant dècades, editat pel mateix Parcerisas (735-7). El narrador d'*Un estiu* sap que mai més no serà el jo que va ser per a aquest amic, per als altres amics, i per a la mare, quan desapareguin finalment i ja només siguin memòria. Però també sap, com Derrida, com Denise Riley, com tants altres, que tots viuran a través del record insistent i voluntariós mentre hi hagi qui no els oblidí.

Segons Maurice Blanchot, «[w]riting is remembrance» (citat a Watkin 2004, 11). Denise Riley ve a dir el mateix amb unes paraules amaraes de pena: «Perhaps only through forgetting the dead could it become possible to allow them to become dead. To finally *be* dead» (2019, 52; la cursiva és seva). La memòria pot mantenir vius els qui continuem estimant, els qui no han tingut la justícia que es mereixien quan eren vius, els qui la història oficial ha volgut ignorar... Però mantenir-los vius no pas d'una manera malaltissa, sinó amb l'afecte i el respecte que els pertoca, incorporant-los a la nostra existència per bé que només són record, però un record que ens ajuda a entendre'ls i a entendre'ns.

<sup>19</sup> Francesc Parcerisas em va dir que en Carles Miralles s'hi va fer portar en cadira de rodes.

## Bibliografia

- Abraham, N.; Torok, M. (1986). *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Transl. by N. Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York; London: Routledge.
- Appignanesi, L. (2018). *Everyday Madness: On Grief, Anger, Loss and Love*. London: 4th Estate.
- Atwood, M. (2020). «Caught in Time's Current». *The Guardian*, November 7th. <https://www.theguardian.com/books/ng-interactive/2020/nov/07/caught-in-times-current-margaret-atwood-on-grief-poetry-and-the-past-four-years>
- Ardévol, C. (2021a). «Pol Serena, el jove a qui demanen vuit anys de presó arran de la vaga contra el judici de l'1-0». *Vilaweb*, 26 de juny. <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-pol-serena-vuit-anys-presos-vaga-judici/>
- Ardévol, C. (2021b). «Moisés Fernández: 'He rebut amenaces de mort i la meua dona, amenaces de violació, pel meu cas'». *Vilaweb*, 2 de juliol. <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-moisés-fernández-vaga-8n/>
- Barthes, R. [1980] (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Transl. R. Howard. London: Vintage.
- Barthes, R. (2009) *Journal de deuil: 26 d'octobre 1977-15 septembre 1979*. A cura de N. Léger. Paris: Seuil; Imac.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Brooks, P. (1993). *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Butler, J. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London; New York: Verso.
- Butler, J. (2010). *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso.
- Carner, J. [1925] (1968). *Cor quiet. Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 437-78.
- De Jòdar, J. (2022). «Sargidors de sacs». *Vilaweb*, 19 de gener. <https://www.vilaweb.cat/noticies/sargidors-de-sacs/>
- Derrida, J. (1980). *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J. (1986). «Foreword: Fors. The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok». Transl. by B. Johnson. Abraham, A.N.; Torok, M. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Transl. by N. Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi-xlvi.
- Derrida, J. (1988). *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1992). *Points of suspension: Entretiens*. A cura d'E. Weber. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié suivi de l'Oreille de Heidegger*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2001). *The Work of Mourning*. Transl. by A.-P. Brault; M. Naas. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2003). *Chaque fois unique, la fin du monde*. A cura d'A.-P. Brault, M. Naas. Paris: Galilée.
- Dunn, D. (1985). *Elegies*. London: Faber & Faber.
- Dunn, D. (2000). *The Year's Afternoon*. London; New York: Faber & Faber.

- Dunn, D. (2017). *The Noise of a Fly*. London: Faber & Faber.
- Eliot, T.S. (2001). *The Waste Land*. Ed. by M. North. New York; London: W.W. Norton & Company.
- Eng, D.L.; Kazanjian, D. (2003). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: The University of California Press.
- Freixas, L. (1996). «Auge del diari íntimo? en Espanya». *Revista de Occidente*, 182-3, 5-15.
- Freud, S. (1985). «Mourning and Melancholia». *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin, 245-68. The Penguin Freud Library 11.
- Freud, S. (1991). *The Interpretation of Dreams*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin. The Penguin Freud Library 4.
- Freud, S. (1985). «The Ego and the Id». *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Transl. by J. Strachey. Harmondsworth: Penguin, 357-66. The Penguin Freud Library 11.
- Frow, J. (2006). *Genre*. London; New York: Routledge.
- Gorton, K. (2007). «Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements». *Feminist Theory*, 8(3), 333-48. <https://doi.org/10.1177/1464700107082369>.
- Grosz, E. (1992). «The Body». *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Ed. by E. Wright. Oxford: Blackwell, 35-40.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Larios, J. (2020). *En vespres grocs*. Vic: Cafè Central i Eumo Editorial.
- Leader, D. (2008). *The New Black: Mourning, Depression and Melancholia*. London: Hamish Hamilton.
- Lleonart, A. (2022). «'El fet més trist és que he hagut de deixar els estudis'. Robert Llach, detingut a les protestes contra la sentència». *Vilaweb*, 26 de gener. <https://www.vilaweb.cat/noticies/judici-robert-llach-protestes-sentencia/>
- Marçal, M.-Mercè (2000). *Raó del cas*. A cura de L. Julià. Barcelona: Proa i Edicions 62.
- Maresma, A. (2021). «Ana Regalón: 'Aquí no mana ningú! A tothom li sap greu això que li passa al meu fill, però ningú no fa res'». *Vilaweb*, 27 de juny. <https://vilaweb.cat/noticies/ana-regalon-qui-mana-a-aquia-tothom-li-sap-greu-el-que-li-passa-al-meu-kill-pero-ningu-fa-res/>.
- Molloy, S. (2010). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moore, S. (2019). «In Grief I Have Found Unexpected Comforts». *The Guardian*, 29 d'octubre. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/oct/29/in-grief-i-have-found-unexpected-comforts/>.
- Monsó, I. (2006). *Un home de paraula*. Barcelona: La Magrana.
- Nora, P. (1989). «Between History and Memory: *Les lieux de mémoire*». *Representations*, 7, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- O'Farrell, M. (2020). *Hamnet*. London: Tinder Press.
- Panyella, J. (2022). *Causa general. La repressió de l'Estat espanyol contra el moviment per la independència de Catalunya (2009-2021)*. Barcelona: Angle Editorial.
- Parcerisas, F. (2018). *Un estiu*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Parcerisas, F.; Sobrer, J.M. (2020). *Epistolari*. A cura de F. Parcerisas. Lleida: Punctum, Visions II.

- Porter, M. (2019). «Introduction». Riley, D., *Time Lived, Without Its Flow*. London: Picador, 1-10.
- Riba, C. (1947). *Estances (Llibre Segon)*. Barcelona: Biblioteca Selecta.
- Riley, D. (2019). *Time Lived, Without Its Flow*. London: Picador.
- Safont, J. (2021). «'Més que mai hem de dir que no és això', el clam de Llach al Sant Jordi». *Vilaweb*, 18 de desembre. <https://www.vilaweb.cat/noticies/mes-que-mai-hem-de-dir-que-no-es-aixo-el-clam-de-llach-al-sant-jordi>.
- Shildrick, M.; Price, J. (1999). *Feminist Theory and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sobrer, J.M. (2020). «Obituari». Parcerisas, F.; Sobrer, J.M., *Epistolari*. A cura de F. Parcerisas. Lleida: Punctum, Visions II, 735-37.
- Taylor, D. (2021). «Tensions Run High in Hastings Over Small Boat Arrivals». *The Guardian*, 30 de novembre. <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/nov/30/hastings-small-boat-arrivals-tensions-east-sussex-town>.
- Vidal, N.; Vidal, M. (2018). *Irene Vázquez*. Barcelona: Vides i records / Vidas y recuerdos.
- Watkin, W. (2004). *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Winter, J. (1998). *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Worham, S.M. (2010). *The Derrida Dictionary*. London; New York: Continuum.



# Esriptura, discapacitat i afectivitat

## Una anàlisi narratològica i discursiva a partir d'*El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs, i *Quiet*, de Màrius Serra

Aina Gomis

Universitat de les Illes Balears, Espanya

**Abstract** Disability in literature is still in the process of being studied. Most works deal with the representation of disability from a thematic approach but there is little research that analyses how disability affects and modifies the way authors write. Our study aims to apply theoretical reflection to two case studies of Catalan literature: *El teu nom és Olga*, by Josep M. Espinàs (1986), and *Quiet*, by Màrius Serra (2008). This essay focuses on the narratological aspects and develops a discursive analysis with the aim of identifying how the fact of writing about characters with disabilities determines the choice of a specific narrative form and raises issues of authority in constructing discourse about the other. It also aims to apply a transversal affective approach that analyses how disability is a constant generator of affects.

**Keywords** Disability. Discursive strategies. Narrative pact. Non-fiction. Referential productivity. Catalan literature.

**Índex** 1 Introducció. – 2 Les obres. – 3 El pacte autobiogràfic i la complexitat de la idea de veritat. – 4 Anàlisi discursiva. – 5 Conclusions.

## 1 Introducció

En les últimes dècades s'han publicat una considerable quantitat d'obres que concerneixen, si bé no exclusivament, la representació de la discapacitat.<sup>1</sup> Aquesta proliferació s'entén millor si ens deturam a observar com ha evolucionat la producció de qualsevol forma social que impliqui un relat. La democratització de la narrativa ha permès incorporar veus diferents, identitats i subjectivitats diverses (Arfuch 2005, 18-20). Pozuelo Yvancos assenyala, en *De la autobiografia. Teoría y estilos*, que un dels canvis més radicals que podem observar en el territori convuls dels gèneres literaris és el lloc preminent que la civilització concedeix avui en dia no sols a l'autobiografia, sinó, en general, a tota la família de gèneres memorialístics, en què un jo rememora l'experiència pròpia (2005, 9). Aquesta tendència no només s'ha d'entendre com una evolució cap a l'individualisme, cosa que comportaria reduir-la a un impuls narcisista; va, de fet, més enllà: opera com a ordre narratiu i orientació estètica, en aquesta modalització dels hàbits, costums, sentiments i pràctiques que és constitutiva de l'ordre social (Arfuch 2005, 29). Així, i seguint encara les reflexions d'Arfuch, aquestes narratives del jo poden generar, més enllà del cas singular i la petita història, camins d'auto-creació, imatges i identificacions múltiples, separades dels col·lectius tradicionals, i poden també consolidar el joc de les diferències com una accentuació qualitativa de la democràcia (80).

La meua investigació pretén aplicar la reflexió teòrica a dos estudis de cas: *El teu nom és Olga*, de Josep M. Espinàs (1986), i *Quiet*, de Màrius Serra (2008). Les obres tenen en comú un parell de punts: en primer lloc, que els escriptors escriuen com a pares de fills amb discapacitat; en segon lloc, que es tracta d'autors ja consagrats prèviament a la publicació d'aquests dos volums. Per tant, els objectius del

---

Aquest treball ha estat possible gràcies a l'ajut a la formació de personal investigador (FPI) concedit per la Direcció General de Política Universitària i Recerca de la Conselleria de Fons Europeus, Universitat i Cultura (Govern de les Illes Balears).

**1** El terme 'discapacitat' és un concepte consensuat internacionalment, que prové de la Classificació Internacional del Funcionament, de la Discapacitat i de la Salut (2001) i de la Convenció de Nacions Unides sobre els Drets de les Persones amb Discapacitat (2006), tal com especifica el TERMCAT. La preferència per aquest mot, però, és força recent. A principis del segle XX el concepte 'anormal' englobava tots aquells que no eren capaços de funcionar de manera autònoma, sense distingir entre tipus de discapacitats. El terme 'diversitat funcional' també s'ha presentat com una alternativa, però el Comitè Espanyol de Representants de Persones amb Discapacitat (CERMI), seguint les orientacions de la Convenció Internacional sobre els Drets de les Persones amb Discapacitat (CDPD), recomana desterrar-lo. D'una banda, perquè gran part de les persones amb discapacitat no s'hi senten identificades. De l'altra, perquè no descriu la realitat o pot ocultar els déficits intrínsecs a determinades condicions físiques o mentals. I, per últim, perquè resulta un terme confús per la seva amplitud. És per això que, per a l'elaboració d'aquest article, m'he decantat per la forma 'persones amb discapacitat'.



meu treball són, d'una banda, incidir en els aspectes narratològics d'un tipus d'obres encara poc estudiades i, de l'altra, apercebre com la discapacitat és capaç d'afectar no sols qui hi interactua, sinó també la manera de fer literatura, una qüestió sobre la qual no existeixen gaire investigacions. Ria Cheyne, en el llibre *Disability, Literature, Genre. Representation and Affect in Contemporary Fiction*, remarca el caràcter afectiu de la discapacitat. Per a l'autora, és precisament el poder d'evocar una infinitat de respostes afectives el que en garanteix la representació perpètua en la literatura, l'art, el cinema i altres formes de producció cultural. En la cultura contemporània, assenyalava, els sentiments que provoca es compliquen amb la intervenció de meta-sentiments o meta-emocions. És a dir, els encontres amb la discapacitat o les seves representacions no sols generen afectes simples i reconeixibles, sinó que també originen la reflexió sobre com ens sentim sobre el que sentim (2019, 1). Aquest apunt resulta interessant i altament productiu per al nostre treball, ja que les dues obres analitzades discorren precisament sobre les emocions que els autors experimenten convivint amb els seus fills amb discapacitat. Es podria dir que es tracta de dos llibres que, en comptes d'imaginar i narrar un relat que generi una resposta afectiva en el lector, extreuen d'una història ja existent (que és la vida mateixa), uns sentiments ja experimentats, ja passats, per a posar-los damunt la taula i examinar-los amb deteniment. Això no vol dir que no el pretenguin colpir de qualque manera, sinó que per sobre de la narració d'allò viscut preval la indagació de les respostes que els fets han suscitat en l'autor. En aquest sentit, podríem dir que són obres meta-afectives. La reflexió sobre els sentiments en genera de nous, tant a l'autor com al lector, que, al seu torn, es demana si els afectes que li provoca la discapacitat són els mateixos que experimenta el narrador. Si no ho són, se'n pot derivar un sentiment de desconcert i fins i tot de remordiment. Per tant, els desajusts que sorgeixen durant la lectura poden ser útils per a transformar la societat i el concepte de discapacitat.

Els *Disability Studies* es podrien considerar la primera resposta acadèmica i crítica que ha pretès atendre el tema de la discapacitat, no només pel que fa a l'àmbit literari, sinó al cultural en general. Fins aleshores s'havia abordat sobretot des del discurs mèdic o pedagògic. El Moviment de Vida Independent (MVI), que sorgí a finals dels anys seixanta als Estats Units en el marc de la lluita pels drets civils, establí un precedent. La lluita es gestà des de les organitzacions civils, universitats i associacions de veterans de guerra per a reivindicar la participació de les persones amb discapacitat en la vida social. Aquesta presa de consciència com a col·lectiu implicà una revisió del concepte i es rebutjà la concepció de la discapacitat com una tragèdia personal.

A partir de la dècada dels noranta, la crítica cultural i literària adquirí un paper destacat en els *Disability Studies*. El que s'abordà en un

principi no fou tant la discapacitat com el concepte de normalitat. Lenard J. Davis (*Enforcing Normalcy*, 1995) assenyala la novel·la vuitcentista com a perpetuadora de la norma pel fet de tractar les figures amb qualche tipus de discapacitat com a personatges marginals. Més tard, David Mitchell i Sharon Snyder, a l'obra *Narrative Prosthesis* (2001), adverteixen la tendència dels escriptors a emprar la condició com a recurs per a afegir interès a la trama i per a reafirmar la normalitat. Al cap i a la fi, la discapacitat suposa un estranyament respecte de la societat, una característica que la literatura pot aprofitar per a solucionar la seva pròpia construcció, que es basa precisament en el mateix concepte de desfamiliarització.<sup>2</sup> L'anàlisi del tractament de la discapacitat en la literatura, però, no només se centra en la representació dels personatges, sinó en l'ús metafòric que se'n fa, com a símbol d'alguna cosa negativa, tràgica o obscena. A l'obra *Quiet*, precisament, hi trobam una crítica força explícita en aquest sentit:

Un intel·lectual potser trobaria una manera de transformar la seva paràlisi cerebral en una metàfora del món contemporani. En funció dels seus interessos projectaria el col·lapse d'un ésser humà com ell al futur de Catalunya, el capitalisme, el masclisme, la societat occidental o els drets humans. Jo sempre he viscut del meu intel·lecte, però vaig adonar-me a temps, crec, de la vacuïtat de les metàfores. (2008, 43-4)

A banda de les anàlisis esmentades, també existeix la possibilitat d'abordar la discapacitat en la literatura des de l'àmbit estructural i discursiu. És a dir, analitzar com la discapacitat determina la manera de narrar. En aquest capítol intentaré indagar-ho. Cal destacar que en l'àmbit català de les humanitats pràcticament no he trobat treballs que parlin de la discapacitat. Sí que podria fer referència a l'article de Mercè Picornell «La patologització de la diferència: discursos amb *discapacitat* i control social a l'obra de Joan B. Mengual» (2012). Joan B. Mengual, psicòleg i psiquiatre, és autor de les novel·les experimentals -signades amb el pseudònim Isa Tròlec- *Ramona Rosbif* (1976), *Mari Catúfols* (1978), *Cabo de Palos* (1978) o *Bel i Babel* (1980), en les quals crítica el discurs mèdic al servei del control social mitjançant la patologització de la diferència i dona veu a personatges que no encaixen en la norma. Picornell analitza aquestes obres emmarcades en

---

<sup>2</sup> En la literatura catalana en podem trobar alguns exemples: a *El temps de les cires*, de Montserrat Roig, el germà de la Natàlia es construeix com una figura absent, la qual cosa afecta les relacions personals i condiona l'evolució del personatge de Judit, la seva mare, emmudida davant la mudesa del fill; a *Crim de sang*, de Sebastià Alzamora, l'ús de la discapacitat d'Escorza -personatge històricament documentat que havia patit poliomielitis- serveix per justificar la seva dolentia.

el tardofranquisme com a contradiscurs als relats mèdics i psiquiàtrics que pretenien associar diferència i patologia com a eina de control social.

## 2 Les obres

*El teu nom és Olga*, de Josep Maria Espinàs, fou publicat el setembre del 1986 per La Campana, l'editorial que el mateix escriptor havia fundat amb Isabel Martí el 1985. Actualment ja se n'han fet quaranta edicions, s'ha traduït a deu llengües i se n'han venut més de 110.000 exemplars. No debades, la sinopsi de la darrera edició el qualifica de clàssic, «perquè el seu autor [...] hi aporta unes reflexions sobre la condició humana que no tenen caducitat». A més, l'escriptor inclou una petita nota al final del prefaci en què justifica la vigència de l'obra, a pesar del pas del temps i els canvis entorn del tema de la discapacitat: «La situació dels discapacitats ha evolucionat socialment des que aquest llibre va ser publicat per primera vegada ara fa vint anys. Però les successives reedicions permeten creure que les idees que s'hi troben continuen sent vàlides» (2013, 8). El llibre el componen desset cartes escrites per a la seva filla, Olga Espinàs, que tenia la síndrome de Down. L'èxit es deu, en part, al fet que l'escriptor va ser dels primers que s'atreuís a parlar-ne obertament quan encara era un tema tabú.

*Quiet*, de Màrius Serra, veié la llum el novembre del 2008. Se n'han venut més de 30.000 exemplars i ha estat reeditat. Se n'han fet traduccions al castellà, a l'italià, a l'anglès i al coreà. L'autor reconeix, en una entrevista concedida a *l'Ara*, que va «començar a treballar en el llibre amb un punt de distanciament de l'autobiografia» i que la seva voluntat era acollir-se a la literatura per a explicar una experiència que l'afectava de manera molt intensa (Nopca 2018). Es podria dir que l'obra es compon de dues parts: la primera i més extensa seria la narració de fets de la vida compartida amb Llullu, el seu fill, que s'articula mitjançant capítols datats però que no segueixen un ordre cronològic. «Córrer», que és el darrer capítol, el podríem considerar la segona part del llibre: una successió de fotografies de Lluís Serra pensades perquè funcionin com un folioscopi. El desig de Màrius Serra és veure córrer el fill, una imatge que es materialitza també en la portada i que estableix un contrast amb el títol. Si al llarg de tot el llibre el narrador coincideix amb l'autor, aquestes fotografies s'acompanyen d'uns textos breus que donen veu a Llullu, com si en fos ell l'emissor. Els escrits combinen la repetició inicial «No me'n recordo pas, de...» amb «No me'n puc oblidar pas, de...», un joc antitètic que es resol en: «Com que no me'n recordo de res, tampoc no me'n puc oblidar» (2008, 159).

### 3 El pacte autobiogràfic i la complexitat de la idea de veritat

Les obres analitzades no només són una evidència de la proliferació dels gèneres memorialístics,<sup>3</sup> sinó que paren atenció a un subjecte i a un col·lectiu que, a part d'existir al marge de la norma, difícilment ha comptat amb una posició d'enunciació des d'on emetre un discurs autoritzat. *El teu nom és Olga* i *Quiet* són, com a mínim en el cas català, de les primeres temptatives que, tot i que de manera mediada i en el camp literari, pretenen articular qualche tipus de relat de vida de les persones amb discapacitat. Els autors són escriptors prèviament reconeguts i, per tant, amb autoritat suficient per a bastir el discurs. El relat subjectiu que es construeix des de la vida privada es publicarà i passarà a l'àmbit públic -«Amb els anys he anat madurant el convenciment que la relació entre Olga i jo no era un afer estrictament privat, i segurament la condició d'escriptor m'ha emprès a córrer el risc de passar la barrera», escriu Espinàs (2013, 7).

Resulta difícil aclarir qui és el personatge principal d'aquestes obres, en primer lloc perquè la història és una de compartida, atès que pertanyen a la mateixa família, però sobretot perquè l'objectiu de l'escriptura se centra en una relació, el vincle paternofilial. Llavors, la història de vida relatada no és completament la de l'autor ni tampoc únicament la del fill. En tot cas, autor, narrador i personatge -principal o no- són la mateixa persona i la coincidència es produeix d'una manera totalment transparent: el nom de la coberta s'identifica amb la del narrador a través de procediments diversos: en el cas d'Espinàs, per exemple, el títol del llibre s'acompanya d'un aclariment: *cartes a la meva filla*. El fet que se situï en un espai paratextual dona pistes evidents al lector. A més, en la contraportada, el resum diu així: «Aquest llibre neix d'una experiència vital. [...] el tema d'aquest llibre no és gens corrent: Josep M. Espinàs explica com és la seva filla Olga. [...] el que importa és [...] la força autèntica del testimoni».

Màrius Serra escriu en el prefaci: «El relat cobreix set anys en la vida del nostre fill Lluís Serra Pablo, àlies Llullu [...]. He buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament» (2008, 7). L'ús dels dítics i noms propis en aquest espai paratextual és unívoc: no hi ha confusió possible. Més endavant, afegeix: «he pretès compondre un mirall. [...] Ell i els que són com ell actuen de miralls. Tots els que ens hi mirem una mica a fons envellim d'una manera diferent» (9). Així

---

<sup>3</sup> En l'àmbit català, els gèneres memorialístics ja han estat estudiats en nombrosos simposis i llibres vinculats a diversos projectes de recerca dirigits per Enric Balaguer a la Universitat d'Alacant, així com a l'obra de referència *Papers privats: assaig sobre les formes autobiogràfiques* (1993) d'Enric Bou.

doncs, queda clar que Serra parteix de fets reals per construir –compondre, i per tant crear– una imatge (i per tant, una ficció, una identitat), però no un retrat del seu fill, sinó de qui se'l mira, en primera instància, directament (és a dir, son pare) i, en segona instància, de qui se'l mira a través del llibre (és a dir, el lector). Precisament per això es fa especialment difícil determinar realment de qui parla el llibre.

Espinàs també sent la necessitat d'escriure un prefaci en què, en certa manera, es justifica. En llegir-lo, al lector –a qui de fet interpel·la: «Benvolgut lector»– ja no li queda cap dubte d'aquesta assimilació autor-narrador-personatge, però és curiós com, en tractar-se d'una obra no ficcional, l'escriptor vacil·la sobre la veracitat absoluta d'allò que hi relata, i aclareix: «És possible que no tot el que hi dic –sobre la meua filla Olga, sobre mi mateix, els altres i la vida– sigui absolutament veritat, però és el que penso i sento» (2013, 7). Conscient d'aquest pacte autobiogràfic que s'estableix, se sent responsable de la seva autoritat pel que fa a la descripció de la 'veritat', i ens adverteix que tot ho escriu des de la seva subjectivitat, allò que ell pensa i sent, que no té per què correspondre's amb la realitat. En definitiva, el que fa és admetre que hi pot haver un cert biaix, no dels fets ocorreguts, sinó de les apreciacions i definicions que en fa. És a dir, de la construcció d'identitat, que és performativa. Sabedor que el que fa és construir amb el seu relat una veritat nova, es desentén del fet que pugui ser percebuda com a única: «sé que són unes pàgines, doncs, fàcilment vulnerables. Com tota confessió pública» (7).

Aquesta por de fallar en l'aproximació a l'altra persona, ve en aquest cas donada per dos factors que amenacen la veracitat: d'una banda, el problema que obstaculitza qualsevol intent de considerar l'autobiografia un gènere no ficcional: la seva capacitat d'adquirir cert grau de productivitat referencial (De Man 1991, 113), això és, que sigui l'autobiografia el que determina la vida, i no al revés; que sigui una fabulació, al capdavant. De l'altra, la tensió entre el jo-tu: l'atribució d'autoritat a l'hora de parlar sobre un altre agrega un perill a la pretensió de veracitat, el de situar-se en una posició externa que impossibilita l'accés a la seva consciència. De fet, no podem passar per alt que en les dues obres es produeix una certa projecció de les emocions dels escriptors en la figura dels fills. És a dir, un exercici d'imaginació en què els autors pressuposen quins serien els seus sentiments en cas de trobar-se en la mateixa situació: Espinàs mitjançant la sorpresa amb què Olga afronta la seva condició i diferència, donant per fet que es necessita molta enteresa per a fer-ho positivament; Serra materialitzant en format de foliscopi el propi desig que Lllull pugui dur a terme una activitat que no podria desenvolupar sense l'ajuda del muntatge: córrer. Precisament, un dels capítols més emotius de *Quiet* és «Córrer», en què Serra, durant la vetllada d'un càmping d'estiu, observa els altres nins ballant i jugant i s'adona que el seu no ho podrà fer mai. És a partir d'aquí que neix la

voluntat de muntar el folioscopi, un desig que no deixa de ser la projecció del seu neguit, no de Llullu. Malgrat tot, l'adaptació o la simple acceptació de les pròpies circumstàncies semblen restar dramàticisme a aquestes pressuposicions:

-Jo no podria -em deixa anar un dels meus cunyats mirant el Llullu. Ho acompanya amb un d'aquests cops a l'espatlla que tot sovint ens donem els homes barroers per mostrar afecte.

-Sí, que podries- responc-. Ves quin remei!

Però als seus ulls hi ha una negativa enorme, infranquejable. El mateix grau d'impossibilitat que m'ha semblat sentir aquest matí al cementiri. La mateixa negativa que jo hauria donat fa deu anys si algú m'hagués dit que hauria de conviure amb un llullu. Suposo que el lllindar del dolor és una magnitud elàstica que permet la famosa adaptació al medi, tan pròpia de la nostra espècie. (Serra 2008, 121-2)

L'assumpció de la dependència com a obstacle per a la felicitat és una de les crítiques més mordaces que els *Disability Studies* han fet al sistema neoliberal, i un dels motius pels quals resulta apropiat aplicar un enfocament afectiu en l'estudi de la discapacitat.

#### 4 Anàlisi discursiva

Ara m'interessa analitzar de quina manera la presència de la persona amb discapacitat es fa efectiva en les obres, sobretot tenint en compte que aquesta persona no es pot expressar amb els mateixos criteris que les persones sense discapacitat. Encara més, com es pot donar veu a qualcú que no parla?

En el cas d'Espinàs, el nom de la filla no només es fa present al títol, sinó que se la contempla a ella com a receptora de l'enunciat: «El teu nom és Olga». L'oració adverteix ja de l'ús que es farà dels dítics durant tota l'obra, que es construeix en format de cartes dirigides a la filla, unes cartes que, paradoxalment, l'autor té la certesa que ella no llegirà. Així doncs, aquest recurs no és més que una estratègia discursiva. El destinatari és doble: en el text és Olga, però el lector sap que assisteix a un espectacle que encara que no se li dirigeixi, se li destina (Lejeune 1994, 95). Aquesta teatralització no és exclusiva del format epistolar en què es fa explícit el destinatari. Quan la narració en primera persona no es dirigeix a ningú en concret, el lector és igualment conscient que, malgrat que s'estructuri com a diàleg interior, ell n'és el receptor últim.

Potser el fet de dirigir-se a la filla directament proporciona a l'autor la sensació de fer-la més present en un llibre que parla precisament d'ella. G. Thomas Couser explica que, en enfrontar-se a

l'escriptura de les memòries del seu pare, mort uns anys abans, se li ocorregué que podia ser apropiat presentar-les en forma d'una llarga missiva dirigida a ell, referir-s'hi en segona persona. Reescriure tot el manuscrit fou, explica, una experiència edificant. D'una banda perquè experimentà la sensació d'estar en una relació nova i directa amb el seu pare, la qual cosa dotà les memòries d'un grau d'intimitat que no era present en els esborranys anteriors. D'altra banda, perquè l'ús de la segona persona també l'ajudà a calibrar el que estava disposat a contar als lectors anònims. Dirigir la narrativa a un subjecte vulnerable és, per a Couser, diferent de fer-ho al lector anònim, i esdevé una bona comprovació de la realitat, que pot fer que hom canviï el seu to o el seu contingut (2018). Vet aquí una de les maneres com la condició vulnerable del subjecte amb discapacitat condiciona la forma d'escriure.

La novel·la epistolar, o la carta fingida o impostada -monofònica, en aquest cas (hi participa un sol remitent)-, és un subgènere que es dona a la reflexió i al to confessional, sovint fins i tot confidencial. Kurt Spang (2000) assenyalava que, en aquest subgènere, el narrador és una figura participant en la història i, per tant, subjecte i objecte de la narració, com també ocorre en l'autobiografia, les memòries, el diari, etc. Spang sosté que el tema de l'afecte i de l'amor és el que predomina: «no resulta demasiado atrevido afirmar que un número considerable de ellas se centra en el tema del afecto y del amor en sus más diversas ramificaciones» (2000, 642). Aquesta última advertència és rellevant en el nostre cas, perquè *El teu nom és Olga*, a pesar de presentar un to contingut que defuig el sentimentalisme, es construeix com un cant d'amor a la filla. És precisament en l'intimisme que permet la carta que la presència de la persona amb discapacitat es fa present: el lector, en ser testimoni de les paraules que el pare dirigeix a la filla, malgrat que realment no les hi destina, percep un sentiment de tendresa que fa omnipresent la imatge d'Olga. En aquest diàleg monofònic el lector n'és exclòs, se sent gairebé com un intrús, però és en detriment de la seva exclusió que la figura de la filla cobra forma.

Així i tot, hem de tenir en compte que incloure-la com a persona gramatical no vol dir 'representar-ne la veu'. Espinàs escriu: «cada vegada que t'acostes i dius *Sóc jo* no tan sols et poses exactament en el teu lloc sinó que fas que reconegui el meu -sóc el teu 'tu'» (2013, 17). Curiosament, Màrius Serra també fa esment a la funció de mirall que exerceix el fill. En el cas de *Quiet*, en què l'infant no s'expressa lingüísticament, el seu silenci és possiblement el que motiva l'examen d'un mateix. L'experiència d'observar 'l'altre' -que en el cas de la persona amb discapacitat cognitiva és 'altre' en tant que parla o raona d'una manera diferent de com ho fa la majoria de gent que l'envolta- suposa una constant comparació amb aquesta persona i una efervescència emocional que indueix a l'autoanàlisi. La diferenciació

inevitable que s'hi estableix provoca, de manera especial, la necessitat d'identificació pròpia, una construcció o recerca de sentit que, per tant, és sempre relacional, per contraposició. La convivència amb una persona que pot resultar, a voltes, fins i tot impenetrable, actua com a propulsor per a la interrogació autobiogràfica. En aquest punt, resulta útil recuperar un dels principals postulats de Cheyne, la qual afirma que la diferència de la discapacitat respecte de la norma provoca la generació d'afectes en qui s'hi relaciona (2019, 12).

A banda de motivar l'autoanàlisi, en el cas de *Quiet*, la condició del fill afecta també el mode de discurs:

He buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament. Un estat sovint exposat als fiblons del dolor, però en què predomina la joia i un cert embadaliment. M'ha semblat que la millor manera de fer-ho era rescatar escenes concretes fixades en la memòria i posar-les en moviment. Records refulgents. [...] Amb els anys m'he adonat que conviure amb el Lluís implica prescindir de la noció de progrés. Els temps verbals perden sentit, perquè ahir, avui i demà són i no són el mateix. Moments. Ara i abans. Adesiar. Vés a saber quina és la seva percepció del temps! (2008, 7-8)

Aquesta estructuració de l'obra provoca importants desajusts entre el temps de la història i el temps del discurs. Si ens atenem a la teoria de Genette (1972), la discordança es pot produir, entre d'altres, entre l'ordre temporal de la successió de fets en la història i l'ordre en què estan disposats en el relat. En el cas de *Quiet*, el discurs narratiu no segueix l'ordre cronològic dels esdeveniments, sinó que les analepsis i prolepsis són tan constants que gairebé poden deixar de considerar-se com a tals. La decisió d'optar per una estructura tan poc convencional, no lineal, es podria extrapolar a la vida mateixa de Lullu, el sentit de la qual no avança sobre allò previst, no «progressa adequadament», com escriu Serra.

En el cas d'*El teu nom és Olga*, tampoc existeix una temporalitat de la història, perquè, de fet, no hi ha una història entesa com una successió d'esdeveniments. Com ja he esmentat, es tracta de cartes de to reflexiu i analític, de manera que les vivències que s'hi contenen troben al servei d'aquestes cavil·lacions. Això provoca que la duració temporal, la coincidència entre la duració de la història i la duració del discurs, presenti una gran divergència. El que fan els dos autors, com en qualsevol obra memorialística, és seleccionar només certs moments d'aquesta vida, els que recorden amb més intensitat o els que creuen representatius de qüestions diverses, ja sigui del tarannà dels fills, de la reacció que susciten en la gent o de la manera que tenen els mateixos autors de cuidar-se'n.



Una vegada analitzat el mode de discurs, allò que ara requereix atenció és la modalitat narrativa, això és, com es produeix verbalment el que succeeix en la història. Seguint la tipologia de McHale (1978), es pot dir que en el cas d'Espinàs la veu d'Olga és introduïda mitjançant la combinació de diversos recursos, des del sumari diegètic, en què el discurs del narrador menciona que es produeix un acte de parla del personatge però no se n'especifica ni el contingut ni la textura verbal, fins al discurs directe. Així, serien exemples de sumari diegètic els enunciats «a vegades, després, me'n fas algun comentari que em podria fer pensar que» (2013, 39) i «saps que hi ha el mal i la maldat. I el denuncies indignament quan algú te l'explica o el veus a la televisió» (47). I, en canvi, «Vaig admirar-te molt el dia que la professora em va dir que li havies dit: 'Jo no puc enfilar-me sola aquí dalt, com les altres, però tu posa el braç així, i ja veuràs...'» (35) seria un exemple de discurs directe. Ara bé, la taxonomia de McHale no permet encabir en una categoria concreta nombrosos exemples d'introducció del discurs d'Olga en els quals allò que ella diu sempre apareix inserit i subordinat en el discurs del mateix Espinàs, que introdueix les paraules literals de la filla amb una lleugera condescendència. De qualque manera, aquest discurs d'Olga sovint interromp pels matisos i clarificacions de l'autor evidència el paternalisme amb què es considera la veu de la persona amb discapacitat, donant per fet que es tracta d'un discurs infantil, poc raonat o generalment inadequat que necessita ser citat de manera literal perquè el narrador no el pot assumir com a propi: «Hi anem els dissabtes i diumenges, perquè 'si és festa, la meva mare (o la mamà, o la meva mami, o la mamaruca, o el que t'empesques) no ha de fer el dinar, també ha de fer festa, oi?'» (2013, 54); «T'agrada fer amics nous -ho dius així-, com a nosaltres» (35). Potser aquest tipus d'introducció del discurs, en què el narrador necessita inserir textualment les paraules de l'altre però sense cedir-li realment l'acte de parla mitjançant el discurs directe, és poc habitual perquè la necessitat neix de la consideració del personatge com a subjecte diferent del narrador. És a dir, la concepció del personatge com a 'especial' o 'vulnerable' fa que el narrador no pugui ni assumir com a pròpies les paraules que emet ni tampoc introduir les seves assercions sense clarificar-les perquè les considera lligades a un discurs no autoritzat, que necessita el suport d'un que sí que ho sigui i per tant les pugui valorar. Així i tot, Espinàs deixa clar que el tractament cap a la filla és sempre de persona adulta a persona adulta, i es mostra crític amb la infantilització que les persones amb discapacitat han de suportar.

En el cas de *Quiet*, no podem parlar de tipus de reproducció del discurs de Lullu perquè l'infant no s'expressa en paraules. El que sí que podem identificar és la reproducció de les seves accions i reaccions, dels gestos i expressions facials: «avui el Lullu està ben viu. Obre els ulls com taronges sanguines mentre el Jordi l'anima amb tota mena de

comentaris» (2008, 147); «El Llullu reacciona obrint els ulls com plats i, sense més dilació, ens obsequia amb una de les seves crisis epilèptiques lleus» (143-4). Atesa la impossibilitat de comunicar les pròpies emocions, a vegades resulta complicat per a l'autor identificar l'estat anímic del fill: «Un rictus a la cara dels que ens agrada considerar un somriure» (130); «El Llullu mai no es queixa quan el punxen i això, lluny d'alleujar-me, encara em neguiteja més» (134). El rastreig de senyals d'emoció en el rostre de Llullu constata fins a quin punt els afectes ocupen un paper central en la nostra societat. En aquest cas, l'absència d'emocions identificables origina, per contra, una reacció afectiva per part de les persones que en són testimonis. Queda palès, altra vegada, l'afirmació de Cheyne, segons la qual els encontres amb la discapacitat tenen la característica de ser altament afectius.

La ironia permet a Serra transferir la pròpia perspiciàcia a Llullu, atribuir a les accions instintives una trapelleria encoberta:

La Carla s'emociona amb la parafernàlia nadalenca mentre el Llullu ronca com una marmota. Tant li foten les garlandes com els trineus, els gossos husky que visitarem d'aquí una estona i els rens que pasturen al costat d'aquesta zona comercial aixecada al voltant d'un personatge de ficció. Al mig del no-res. Per no res. Per fortuna, el Llullu no es deixa seduir per qualsevol cosa i, en moments com aquest la seva displicència radical me'n fa sentir molt orgullós. (Serra 2008, 142)

El lector sap que la indiferència de l'infant no és conscient, per tant el joc de Serra és totalment transparent. Podríem dir que es tracta d'una estratègia que serveix per donar veu al fill tot i saber que és una veu construïda i que només adquireix significació a través del mateix escriptor, per dotar de significat els actes indeliberats de Llullu i inscriure'ls en el context social, com a reivindicació i crítica a l'absurditat de les dinàmiques dels considerats 'normals'. Així doncs, la representació de Lluís en l'obra es concreta, sovint, en la descripció d'una quietud que contrasta amb el món frenètic que l'envolta. Podríem dir, per tant, que davant la impossibilitat de saber què sent el fill o el motiu dels seus gestos, es produeix una constant atribució d'agència amb una funció tendra i humorística, una inferència arbitrària de coses que Llullu fa i que, segons la perspectiva de qui l'observa, han de voler dir alguna cosa o ser motivades per una causa anterior. Marta Puxan, en l'article «De l'escepticisme o de les possibilitats i límits de la fiabilitat narrativa i de la narració no fiable» (2013), fa referència al conte «Una curiositat americana», de Pere Calders, en què el cinisme i la comicitat del narrador fan sospitar el lector de la seva fiabilitat: «El registre humorístic rau, justament, en la creació plena d'un narrador no fiable» (2013, 16). En el cas de Serra ocorre més o manco el mateix, però la coincidència entre autor i

narrador no ens permet parlar de no fiabilitat: a través de l'atribució d'agència a les accions aparentment involuntàries de Llullu, el narrador estableix una complicitat amb el lector alhora que fa trontollar el pacte autobiogràfic. Serra sap que el lector no es 'prendrà seriosament' aquestes afirmacions i el lector, al seu torn, les llegeix sabent que el que s'espera d'ell és que identifiqui la trampa i per tant la no fiabilitat quedi anul·lada en el moment mateix en què es planteja.

Així doncs, en les obres que analitz, el concepte de narrador no fiable no té gaire sentit, perquè a pesar que els autors són conscients de l'autoatribuïda autorització per narrar la història dels fills, els relats no s'articulen deliberadament com a obres amb un narrador no fiable. Al contrari, pretenen aproximar-se el màxim possible a la realitat. No usen, en definitiva, la no fiabilitat com a tècnica metaficcional, com a recurs codificat intencionadament, sinó que se'ls presenta com a obstacle impossible de superar per la inaccessibilitat a la consciència dels fills: «tot el que he estat dient de tu en aquestes cartes és una aproximació del tot insuficient a allò que tu ets», escriu Espinàs (2013, 134). Llavors, l'única cosa que ens permet desconfiar de les narracions analitzades és el caràcter mediat i la consegüent incertesa que allò que diguin sobre l'altre sigui realment així. Si ens detenim, però, a analitzar-ho en profunditat, descobrim que aquesta problemàtica subjau qualsevol narració, encara que sigui autobiogràfica:

Des del moment en què s'interroga la fiabilitat d'un narrador, un text qüestiona la possibilitat d'arribar a una veritat més enllà de la certa aparent. Si bé el text relativitza tota veritat, també obre la possibilitat de la creença com a substituïda d'aquesta veritat: com que no es pot arribar a una veritat absoluta i comuna, la creença constitueix l'element que permet respondre els interrogants que els éssers humans no podem assumir com a part de la nostra realitat. (Puxan 2013, 12)

«I per què hauria de comprendre't a fons, si no ho podem fer amb ningú?» (2013, 134), es demana Espinàs.

L'atribució d'agència a les accions aparentment involuntàries de Llullu que Serra practica pot tenir una funció més enllà de les esmentades. A banda de servir-se de la ironia per a crear complicitat, fer crítica social o dotar de significat els gestos del fill, el registre humorístic que adopta sovint el relat crea un desajust respecte de les expectatives del lector. Cheyne sosté que quan no hi ha conflicte entre la conceptualització de la discapacitat per part del lector i la forma en què apareix en un text d'un gènere concret -incloent com el fa sentir- el procés de reflexió acaba. Ara bé, quan es produeix un desajust i la representació de la discapacitat en el text no coincideix amb la concepció que en té el lector, es genera malestar o sorpresa, ja que hom no

troba el que havia previst. Els desajusts entre la discapacitat i el gènere en què s'inscriuen poden ser específicament afectius: s'esdevé quan els afectes invocats per la representació de la discapacitat s'allunyen de les expectatives del lector sobre un gènere concret (2019, 18-19).

És difícil adscriure les obres analitzades a un gènere, però tant l'elecció de la carta impostada d'Espinàs com el format elegit per Serra –ambdós amb referències paratextuals explícites al caràcter no ficcional del llibre– anticipen el to íntim, confessional i emotiu d'un pare que escriu sobre el seu fill. L'expectativa d'una obra tenyida inevitablement de sentiment a causa del lligam familiar es veu en aquest cas accentuada per la concepció social de la discapacitat, considerada un dèficit –«És que el fonoll és *defectuós* perquè no és una rosa? Si els rosers tinguessin una visió egocèntrica del món ho creurien així», es rebel·la Espinàs (2013, 62). Segons Hughes (cit. in Goodley, Liddiard, Runswick-Cole 2018, 208-10), les persones amb discapacitat estan associades a una història cultural de fàstic, llàstima i por que fa que siguin objecte de sentiments ambivalents per part de la societat capacitista, associada a les lògiques culturals de l'autonomia, l'autosuficiència i la independència com a únics camins cap a la felicitat. Potser és per això que tant Espinàs com Serra semblen esforçar-se a no satisfer el que un lector no familiaritzat amb la discapacitat podria esperar trobar en la lectura. *Quiet* conté capítols en què l'autor relata moments de tristesa i angoixa (com «Mort» o «Himne»), però preval una escriptura alegre i irònica, «un estat sovint exposat als fiblons del dolor, però en què predomina la joia i un cert embadaliment» (Serra 2008, 7). *El teu nom és Olga* és més reflexiva, però igualment allunyada del sentimentalisme. Ara bé, que dos escriptors reconeguts defugin l'emotivitat excessiva potser té més a veure amb la seva condició de literats. Com bé apunta Cheyne, la devaluació dels textos obertament afectius segueix essent la norma en els estudis literaris, que els tendeixen a veure amb recel. De fet, assenyala l'acadèmica, no hi ha crítica més tallant que qualificar l'obra d'un autor com a 'sentimental' (2019, 15).

A banda de la contenció afectiva, els escriptors provoquen els desajusts de què parlàvem anteriorment de maneres diverses: Espinàs fa èmfasi en la salut de què gaudeix Olga per a revertir el concepte patologitzador de la discapacitat i Serra canvia de bàndol el sentiment de vergonya i llàstima que el capacitisme atribueix a les persones amb discapacitat quan titula un capítol «Vergonya» referint-se a l'actitud denigrant de la mestressa d'un bar, o quan utilitza terminologia marcial (associada a la dignitat i l'orgull) per a descriure l'acció quotidiana d'anar a cercar el fill a la Fundació Nexe:

Mentre empenyo la cadira pel passadís de Nexe miro les espatlles de coneguts i saludats. Gairebé tots hem estat condecorats amb bona bava. Pares mares professionals cangurs. La plèiade de dic

sec marcats per una concentració d'humitat relativa. Un rampell d'orgull m'envaeix. Surto per la porta com qui travessa un arc de triomf i baixo pel carrer d'Escorial amb pas marcial. Mai cap condecoració no honorarà tant ningú com la saliva d'un llullu. Al seu costat empal·lideix la Creu de Sant Jordi i totes les legions d'honor són paper mullat. (2008, 41)

Els textos que aborden qüestions socialment estigmatitzades des del coneixement i la proximitat per força haurien de desmuntar idees preconcebudes i generar, en el lector poc familiaritzat amb el tema, els desajusts de què parlàvem abans. Cheyne insisteix en la capacitat del que ella anomena *misfits* per a crear meta-afectes incòmodes que poden derivar en un canvi d'actitud. L'estudiosa sosté que en produir-se el desajust, els lectors prenen consciència de les seves respostes afectives davant de la discapacitat i són més susceptibles a participar en un procés d'autocrítica i compromís avaluatiu pel que fa a aquestes reaccions emocionals (2019, 163).

## 5 Conclusions

Com hem observat, Espinàs i Serra senten la necessitat de parlar sobre l'experiència de conviure amb llurs fills: «Aquest és un llibre que havia d'escriure» (Espinàs 2013, 7); «Ho feia amb una estranya pressa, com qui treu enfora un text indispensable i urgent» (142), una vivència que va molt més enllà de la discapacitat i ajuda a enriquir les definicions sobre què suposa conviure amb una persona amb necessitats especials, més enllà de la concepció reduccionista i patologitzadora que sovint impera en la societat. La condició d'escriptors reconeguts i, sobretot, la proximitat i responsabilitat assumida sobre la vida dels fills, que els atorga un control i accés privilegiat a la seva vida, fa que se sentin autoritzats per parlar-ne i construir-ne el relat. Així i tot, ambdós són conscients que l'assumpció d'aquest paper no deixa de ser arbitrària, i que emprenen una tasca perillosa i delicada.

La coincidència entre autor, narrador i personatge que postula Lejeune a l'hora de definir l'autobiografia m'ha servit per a identificar el caràcter no fictici de les obres analitzades, però m'ha restat aclarir qui n'és el protagonista, atès que, com he comentat, l'objecte de reflexió és més aviat una relació, un lligam, i no un personatge. En els elements paratextuals es fa evident aquesta duplicitat: el nom de l'autor comparteix espai amb el títol, que fa referència en ambdós casos al fill, així com també la fotografia de la coberta. Així i tot, hem observat com la veracitat es veu amenaçada per la productivitat referencial que suposa qualsevol escriptura (la possibilitat que sigui el text que construeix el jo, i no a la inversa), i per la tensió entre el tu-jo: el fet de parlar del tu des d'una posició externa afegeix una dificultat a la pretensió

de veracitat. Malgrat tot, accept la categoria de 'no ficció' per definir *Quiet* i *El teu nom és Olga* perquè el que realment les caracteritza no és tant el grau de fidelitat a la realitat, sinó, parafrasejant Arfuch, les estratègies de representació i el procés de significació, un suplement de sentit que s'espera de tota inscripció narrativa d'una vida real.

Les estratègies discursives que he pogut identificar per a fer present el fill, és a dir, per a rescatar-lo de l'absència indefectible en el procés solitari i individual que és l'escriptura, són diverses. D'una banda, l'elecció d'un gènere o mode de discurs determinat: en el cas d'Espinàs es concreta en l'elecció de la carta impostada, que permet la inclusió d'Olga com a díctic 'tu'. La teatralització del destinatari aporta un grau d'intimisme que no seria possible en un format diferent, i en determina el to i el contingut. En el cas de Serra, la condició del fill afecta l'estructura del llibre en la seqüenciació temporal: com que Lullu, aparentment, no percep el temps de manera lineal, ni tampoc és progressiu el seu desenvolupament físic i mental, la història no segueix, tampoc, una ordenació cronològica convencional, sinó que barreja en funció d'impulsos personals de l'escriptor anècdotes i vivències diverses. A l'hora d'incorporar el pensament i els actes de parla d'Olga, Espinàs opta sovint per un recurs a cavall entre el discurs indirecte i el discurs directe: tot i que cita textualment expressions d'Olga, les insereix generalment en un discurs propi que les amplia, valora i clarifica. La fragilitat de la veu de la filla es fa així patent: els seus actes de parla necessiten, per a Espinàs, ser transcrits literalment per la seva particularitat, com a distanciament, atès que l'autor s'expressaria d'una altra manera. És la veu autoritzada del pare la que discrimina les intervencions que mereixen ser reproduïdes i per què. En el cas de *Quiet*, com que l'infant no parla, és a través de la descripció de la seva gestualitat que l'escriptor deixa constància de les reaccions de Lullu davant el món. A més, enfront de la incapacitat d'identificar les emocions i expressions del fill, es produeix un joc d'atribució d'agència, amb una funció humorística i tendra que permet un cert distanciament.

Al llarg de l'article també he abordat la qüestió afectiva. M'agradaria remarcar la conveniència d'aquesta aproximació en tractar el tema de la discapacitat. En primer lloc, perquè ser o convertir-se en una persona amb discapacitat suposa lluitar en contra de la cultura capacitista que persegueix la pròpia felicitat mitjançant la celebració de l'autonomia individual (Goodley, Liddiard, Runswick-Cole 2018, 211). Per tant, que trobar-se en una situació de dependència invalidi, per norma, l'assoliment de la felicitat personal suposa una assumpció problemàtica -sobretot per a les persones amb discapacitat- que requereix una anàlisi afectiva crítica. En segon lloc, perquè a causa d'aquesta concepció capacitista els encontres entre persones amb discapacitat i persones sense discapacitat comporten una sèrie de respostes emocionals i sensacionalistes en ambdues parts, la qual cosa

suposa una càrrega de treball emocional per a la persona amb discapacitat (Cheyne 2019, 10). Molts capítols de *Quiet* apel·len directament a les emocions: «Fe», «Ràbia», «Vergonya»... En el de «Ràbia», Serra relata precisament la ira acumulada arran de les injustícies viscudes com a pare d'un fill amb discapacitat, un odi que segons l'escriptor s'intensifica per la certesa que Lullu no el podrà sentir mai. En el capítol «Visibilitat» relata tot un seguit d'interaccions i reaccions afectives motivades per la condició de Lullu: una dona que se'ls acosta joiiosa per fer-los saber que també té dues filles amb discapacitat, una parella commoguda que els vol expressar com de magnífic els ha resultat observar la família tenint cura de Lluís, un home que s'allunya espaiat quan s'adona de la seva encefalopatia... Josep Maria Espinàs conta haver rebut una carta anònima en què se l'acusa 'd'atrevir-se' a sortir a cantar durant els inicis de la Nova Cançó a pesar de tenir una filla amb la síndrome de Down. D'altra banda, ell mateix confessa haver experimentat, abans del naixement d'Olga, un sentiment de refús en visitar el centre del doctor Jeroni Moragas. Són exemples que mostren fins a quin punt la discapacitat genera reaccions emotives, no sempre amables, pel simple fet de diferir de la norma.

Tampoc no podem oblidar que el motor de les obres analitzades és precisament un afecte, és l'amor que senten els pares pels fills que els empeny a mobilitzar-se amb la intenció, mai millor dit, d'afectar el lector. La publicació dels llibres només és el punt culminant del moviment que l'impacte emocional provoca. L'acció comença quan el cap processa el colpiment i engega la reflexió. Màrius Serra ho diu ben clar: «he buscat una forma narrativa d'explicar l'ambivalent estat emocional que provoca tenir un fill que no progressa adequadament» (2008, 1), una forma que s'allunya de l'autobiografia precisament perquè es narra una qüestió que l'afecta 'massa' intensament. Espinàs segurament elegeix la carta impostada perquè dirigir-se a la filla li permet escriure des de la mateixa tendresa que ha motivat l'escriptura. El lector no és commogut només per les escenes relataes, sinó també pel fet d'assistir al trasbals mateix de l'autor. En ser testimoni dels afectes de l'altre, la reacció pot ser d'identificació, però també de desconcert. Intentar posar ordre a aquesta confusió sentida és la primera passa cap a la comprensió i, tal vegada, una finestra que s'obre cap a una perspectiva abans no contemplada.

En definitiva, un enfocament afectiu en la literatura és útil perquè ens ajuda entendre el seu funcionament: el perquè de l'elecció d'un format concret, les maneres en què un determinat afecte modifica l'escriptura, les concepcions socials existents al darrere de representacions o metàfores particulars, el motiu de l'elecció de moments específics com a dignes de ser relatats, l'efectivitat de certs personatges, etc. En el cas de la qüestió de la discapacitat, a més, contribueix a oferir una visió allunyada de la tragèdia personal i participa de la transformació social que obres com les analitzades pretenen.

## Bibliografia

- Alzamora, S. (2012). *Crim de sang*. Barcelona: labutxaca.
- Arfuch, L. [2002] (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bou, E. (1993). *Papers privats: assaig sobre les formes autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.
- Cheyne, R. (2019). *Disability, Literature, Genre. Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvsn3pp7>.
- Couser, G.T. (2018). «Illness, Disability, and Ethical Life Writing». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 20(5). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3482>.
- Davis, L.J. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. New York: Verso.
- De Man, P. (1991). «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos. Boletín de Información y Documentación* 29, monogràfic *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 113-18. Barcelona: Antrophos.
- Espinàs, J.M. [1986] (2013). *El teu nom és Olga*. Barcelona: Edicions La Campana.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Goodley, D.; Liddiard, K.; Runswick-Cole, K. (2018). «Feeling Disability: Theories of Affect and Critical Disability Studies». *Disability & Society*, 33 (2), 197-217. <https://doi.org/10.1080/09687599.2017.1402752>.
- Lejeune, P. [1975] (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- McHale, B. (1978). «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts». *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-78.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1976). *Ramona Rosbif*. València: Tres i Quatre.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1978a). *Cabo de Palos*. València: Prometeo.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1978b). *Mari Catúfols*. València: Tres i Quatre.
- Mengual, J.B. [Isa Tròlec] (1980). *Bel i Babel*. València: Prometeo.
- Mitchell, D.T.; Snyder, S.L. (2001). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.11523>.
- Nopca, J. (2018). «El llibre més íntim de Màrius Serra». *Ara llegim*. [https://llegim.ara.cat/actualitat/llibre-mes-intim-marius-sera\\_1\\_2704220.html](https://llegim.ara.cat/actualitat/llibre-mes-intim-marius-sera_1_2704220.html).
- Picornell, M. (2012). «La patologització de la diferència: discursos amb discapacitat i control social a l'obra de Joan B. Mengual». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18(2-3), 199-223. <https://doi.org/10.1080/14701847.2012.795690>.
- Pozuelo, J.M. (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Puxan, M. (2013). «De l'escepticisme o de les possibilitats i límits de la fiabilitat narrativa i de la narració no fiable». *Els Marges*, 99, 10-27. <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/295797>.
- Roig, M. (1976). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- Serra, M. (2008). *Quiet*. Barcelona: Empúries.
- Spang, K. (2000). «La novela epistolar. Un intento de definición genérica». *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 16(3), 639-55. <https://doi.org/10.15581/008.16.26789>.



# Tot desestabilitzant la toponormativitat

## Una aproximació a algunes iniciatives de resistència queer en l'escena catalana contemporània

Isaias Fanlo

University of Cambridge, UK

**Abstract** The global financial crisis of 2008 entailed devastating effects in the Spanish economy. In the already precarious cultural sector, the recession led to the closing down of many theatres and a dramatic scarcity of opportunities for emerging playwrights. This chapter explores how the crisis shaped not only many of the plays conceived during this time, but also the venues they were performed in. The emergence of initiatives such as *Terrats en Cultura*, that questioned both the traditional scenic institutions and policies and the centralism of Barcelona, can be read through a non-normative approach, as queer acts of resistance that problematize toponormative uses of spaces.

**Keywords** Toponormativity. Barcelona. Queer theories. Affect studies. Theatre studies. Scenic arts. Performance. Urbanism.

**Índex** 1 Introducció. – 2 Escena i crisi. – 3 Teatre fora del teatre.

### 1 Introducció

En la seva trajectòria breu, estranya, complexa i erràtica -no faig servir aquest terme de manera pejorativa-, les teories queer han anat ampliant el seu radi d'acció i d'intervenció. Ho han fet adreçant un seguit de qüestions que, si bé poden vincular-se a l'exploració dels estudis dels afectes o a una formulació del desig que va més enllà del desig dels cossos, se separen de l'estudi explícit de la sexualitat.

En aquest sentit, un dels girs epistemològics més interessants el va marcar un número monogràfic de la revista *Social Text*, editat per David L. Eng, Jack Halberstam i José Esteban Muñoz, i publicat l'any 2005. En aquest volum, titulat *What's Queer About Queer Studies Now?*, Eng, Halberstam i Muñoz es plantejaven una pregunta que em sembla crucial: atesos els avenços pel que fa als drets de les persones LGTBI en els països del Nord, així com pel que fa a la preponderància de les polítiques identitàries en discursos socials, polítics, i també acadèmics, cap a on ha de dirigir-se, ara, la teoria queer? «The contemporary mainstreaming of gay and lesbian identity -as a mass-mediated consumer lifestyle and embattled legal category- demands a renewed queer studies ever vigilant to the fact that sexuality is intersectional, not extraneous to other modes of difference», comenten els editors del monogràfic (2005, 1).

Certament, en la seva primera onada, els estudis queer havien articulat el seu discurs, de manera exclusiva, al voltant del potencial radical del desig i la sexualitat. En paraules d'Alexander Doty, a la seva precoç monografia *Making Things Perfectly Queer*, el pensament queer pretén «recapture and reassert a militant sense of difference that views the erotically 'marginal' as both [...] a consciously chosen 'site of resistance' and of 'location of radical openness and possibility'» (1993, 3). La idea inicial de les teories queer, així doncs, es plantejava com una manera de teoritzar els desigs, les sexualitats i les identitats de gènere no normatives per tal d'explorar-ne el seu potencial transformador a través de l'estudi dels cossos i de la interacció entre les identitats no normatives i el plaer. Tanmateix, a mesura que els gais i les lesbianes han anat conquerint drets -he de deixar fora d'aquesta premissa les altres sigles de l'acrònim LGTBI, que han tingut i encara tenen una trajectòria diferenciada-, el paradigma centrat en el desig va anar perdent potencial radical. La tolerància envers l'homosexualitat, abanderada en el segle XXI per la institució del matrimoni igualitari en un nombre cada cop més elevat de països, especialment entre els països autoanomenats 'occidentals', s'ha fet servir per justificar guerres, invasions, operacions militars i altra mena d'atrocitats. En un assaig publicat dins el número de *Social Text* editat per Eng, Halberstam i Muñoz, Jasbir K. Puar afirma que resulta «imperative to rearticulate what queer theory and studies of sexuality have to say about the meta-theories and the 'realpolitik' of Empire» (2005, 121). Els discursos de Puar s'articulen a l'entorn del concepte 'homonacionalisme', un terme inventat per ella mateixa per criticar la construcció d'una imatge imperialista de la tolerància, enfrontada a un suposat Altre retrògrad i homòfob. L'homonacionalisme, diu Puar, és

a form of sexual exceptionalism [...] that corresponds with the coming out of the exceptionalism of American empire. Further, this brand of homosexuality operates as a regulatory script not

only of normative gayness, queerness, or homosexuality, but also of the racial and national norms that reinforce these sexual subjects. There is a commitment to the global dominant ascendancy of whiteness that is implicated in the propagation of the United States as empire as well as the alliance between this propagation and this brand of homosexuality. (2007, 2)

Puar esmenta un fet que considero crucial: a través de les polítiques identitàries, els ideals reaccionaris i neoliberals s'han apropiat dels drets de gais i lesbianes a una escala global. Eng, Halberstam i Muñoz destaquen, des d'un angle diferent, que en l'actual punt d'inflexió històric en què ens trobem, cal replantejar-se fins a quin punt una relació homonormativa entre dos homes o dues dones, en un país del Nord, pot resultar subversiva. Davant d'aquest complex i problemàtic vincle entre desig i normativitat, els estudis queer s'han anat repensant per examinar, des de la teoria, l'activisme i l'ètica, qüestions que van més enllà del gènere i la sexualitat. Per tant, resulta indispensable reivindicar la disciplina en tota la seva capacitat constructiva «to mobilize a broad social critique of race, gender, class, nationality, and religion, as well as sexuality» (Eng et al. 2005, 4). Els autors també fan un exercici d'autocrítica en la seva posició d'acadèmics anglosaxons i comenten que les epistemologies queer que es formulen dins de l'acadèmia angloparlant necessiten incorporar altres debats i altres veus que vagin més enllà dels seus límits lingüístics i culturals (2005, 6). Heus aquí una de les múltiples paradoxes de les teories queer: tot i ser una disciplina que emergeix per qüestionar les dinàmiques de poder i d'opressió, la mirada queer no ha pogut evitar caure en algunes de les jerarquies més problemàtiques del món acadèmic, entre les quals l'emergència d'un centre -el món anglosaxó- que s'atorga un capital cultural superior al de les perifèries que no s'expressen en anglès.

Si parlem de paradoxes, també és important plantejar-se si aquesta de-sexualització de les teories queer arriba com a conseqüència directa de l'accés als privilegis i a la normativitat de gais i lesbianes. Tal com afirma Michel Foucault en el primer volum de la seva *Història de la sexualitat*, l'accés a la norma implica reduir al silenci l'erotisme i el sexe, considerat allò invisible, no mencionable, constret al llit matrimonial i sempre esdevenint-se de portes endins: «la conve-nance des attitudes esquive les corps, la décence des mots blanchit les discours» (Foucault 1976, 10). Normativitat i de-sexualització estan, així doncs, vinculades, i, per tant, penso que és necessari, en aquesta expansió de la mirada queer, no oblidar-se dels cossos, dels gèneres i dels desigs com a elements vertebradors d'una epistemologia no-normativa. Els estudis afectius, que tracen aquests nodes que de vegades precedeixen el contacte, tenen el repte d'enriquir aquesta mirada queer, diversa, expansiva, amb una capacitat única de proporcionar perspectives complementàries, i deliciosament física.

En tot cas, una de les línies de recerca no relacionades directament amb la sexualitat que han generat un volum més destacable d'estudis dins l'àmbit de les teories queer ha estat l'exploració del temps i la temporalitat en relació amb la normativitat. Obres importants com ara *No Future* (Lee Edelman, 2004), *In a Queer Time and Place* (Jack Halberstam, 2005), *Cruising Utopia* (José Esteban Muñoz, 2009), *Time Binds* (Elizabeth Freeman, 2010) o *Cruel Optimism* (Lauren Berlant, 2011) fan servir les epistemologies queer com una manera de problematitzar i reconceptualitzar qüestions relacionades amb el passat, el present i el futur, com ara les genealogies, les temporalitats normatives, la tensió entre memòria i història, i les expectatives tradicionals de la 'bona vida'. D'entre la promiscuïtat d'idees i conceptes que ha generat aquest *gir temporal*, tal com l'anomenen Tyler Bradway i E.L. McCallum (2019, 7), el concepte de 'crononormativitat', creat per Elizabeth Freeman per designar com el règim heteronormatiu ha generat una seqüència del desenvolupament normatiu de la vida, s'ha consolidat com una noció particularment vàlida per qüestionar, per exemple, descripcions tradicionals de la família en la literatura, així com per adreçar els accessos igualitaris a l'educació, entre d'altres. La crononormativitat, segons Freeman, es manifesta a través de la concatenació d'una sèrie d'etapes vitals fixades (i per tant, normatives): educació, vida laboral, matrimoni, hipoteca, reproducció, jubilació, etc. Paral·lelament, el règim crononormatiu rebutja tots aquells qui no s'hi poden o volen adherir, i els situa a la perifèria dels discursos majoritaris.

Tot i no haver sorgit amb l'espectacular càrrega d'urgència que té l'anàlisi de les temporalitats queer –especialment en moments en els quals resultava imperatiu adreçar de quina manera la pandèmia de la sida posava en qüestió nocions com ara les expectatives de futur–, penso que també és necessari considerar una aproximació epistemològica antinormativa a qüestions espacials.<sup>1</sup> Si bé les prospeccions postmodernes, de Frederic Jameson a David Harvey, sovint deixen de banda les epistemologies queer aplicades als espais, penso que és necessari trobar maneres d'observar lògiques, paradigmes i associacions no normatives de comunitats en relació a aquests espais. Tal com comenta Jack Halberstam a *In a Queer Time and Place*,

---

**1** Faig servir el terme 'espai', seguint Michel de Certeau, de manera diferenciada de lloc. L'espai, segons De Certeau, és un «lloc practicat» que s'esdevé a través de la «intersecció de moviments» de la gent que hi passa (1990, 172-5). En aquest sentit, la dinàmica espai-lloc no opera de manera opositiva, sinó complementària, interdependent. Podríem dir que la mirada queer sobre els espais es planteja el tipus de cossos en moviment que habiten aquests espais no com un fet neutral, sinó com a conseqüència d'una sèrie de dinàmiques que estableixen jerarquies i determinen quins cossos poden accedir als espais, i quins no.

Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. (2005, 1)

Caldria afegir que aquests usos queer de l'espai -i del temps- qüestionen, com veurem al llarg d'aquestes pàgines, l'arc narratiu triomfalista del capitalisme neoliberal.

Així doncs, vull plantejar una exploració de la toponormativitat. Entenc 'toponormativitat' com un concepte que engloba els usos tradicionals -és a dir, normatius- d'espais, i que els delimita de manera binària en categories tals com local/global, obert/tancat, privat/públic, etcètera. Tot qüestionant aquesta toponormativitat, les aproximacions queer als espais exploren un seguit de pràctiques contraintuïtives, com ara la redefinició i l'apropiació d'espais, així com del qüestionament de no-llocs a través de pràctiques d'ocupació i de resistència.<sup>2</sup> Aquestes aproximacions, a més, problematitzen les divisions binàries mencionades -ara ja en podem dir toponormatives.

Una mirada queer sobre els espais és, per tant, una forma de resistència contra els usos toponormatius de la ciutat del Nord, o de les 'seccions nòrdiques' de la ciutat, com ara els centres on s'esdevenen les transaccions econòmiques: espais generadors de privilegi. Aquests usos toponormatius estan vinculats a les tensions entre espai privat i espai públic, a les dinàmiques gentrificadores, i al turisme massiu. Steve Pile comenta que els processos de resistència han estat tradicionalment interpretats a partir d'una oposició, és a dir, com a reacció contra el poder: «so, 'power' is held by an élite, who use oppressive, injurious and contemptible means to secure their control; meanwhile, 'resistance' is the people fighting back in defence of freedom, democracy and humanity» (1997, 1). En aquest replantejament de les divisions binàries, però, penso que és possible anar més enllà i pensar en les dinàmiques de resistència de manera no binària, o, seguint amb Pile, «'uncoupled' from domination» (1997, 2): pensar-les no com una mera reacció, sinó com un procés més complex que se circumscriu a un context sociopolític específic i que, de manera simultània, articula una altra mena d'afectes.<sup>3</sup> En altres pa-

**2** Marc Augé es planteja la noció de no-lloc de manera diferent al que fa De Certeau, que la formula en termes opositius. Segons Augé (1992, 118 i sgts), el no-lloc indica un espai de trànsit, liminar (un aeroport, una autopista, un centre comercial). Més que en la negació del lloc, la particularitat del no-lloc rau en el clixé i el robust sistema de codis que el signifiquen i que creen una sèrie de recomanacions, informacions o prohibicions (cartells, instruccions d'ús).

**3** En aquest assaig, em plantejo l'afecte tal i com l'articulava Brian Massumi, com a intensitat de caràcter autònom, desenvolupat més enllà de l'àmbit del subjecte, precisament perquè precedeix el subjecte. L'any 1995, Massumi advertia que «affect is central

raules, la resistència a la toponormativitat no s'ha d'entendre només com a revers de la dominació, sinó com una combinació més sofisticada, i decididament queer, d'ira, planificació, protesta, somni, creativitat, talent, oportunitat i coincidència, entre d'altres.

Per tant, i en relació al cas específic de la problematització de la toponormativitat que plantejaré en la propera secció d'aquest capítol, penso que hi ha molt més en joc que una simple reacció a un moment de crisi, per molt dràstica que fos aquesta crisi. L'apropiació queer d'espais urbans públics i privats a partir de les arts escèniques emergeix, inevitablement, dins d'un context específic, però al mateix temps transcendeix aquest context per redefinir les maneres en què l'esdeveniment escènic interactua amb allò que l'envolta i l'afecta. Seguint l'hispanista i pensador queer David Vilaseca -un d'aquells noms que s'han de reivindicar sempre-, penso en l'esdeveniment tal com el teoritza Alain Badiou, com un drama que emergeix amb força en situacions obertes (2005, 52). Encara més, en aquestes pàgines vull pensar l'esdeveniment escènic des d'un plantejament holístic, és a dir, que no abasta només l'espectacle teatral o performatiu, sinó també tots els altres elements que hi ha al voltant del fet escènic, incloent-hi l'espai mateix on s'esdevé l'espectacle, la il·luminació, l'escenografia, però també el personal tècnic i el públic. Una constel·lació d'elements interdependents en l'ecosistema performatiu.

## 2 Escena i crisi

Hi ha una clara potencialitat queer que emergeix quan obres de teatre i peces performatives com ara *Smiley* (Guillem Clua, 2012), *A mí no me escribió Tennessee Williams* (Marc Rosich i Companyia Roberto G. Alonso, 2016), *La llista* (Quim Bigas, 2017), o *Ocaña, Reina de las Ramblas* (Marc Rosich, 2019), es troben en una intersecció amb iniciatives culturals com el Torneig de Dramatúrgia Catalana, el Festival Píndoles, o el cicle d'arts escèniques Terrats en Cultura. Es tracta d'una sèrie eclèctica de combinacions que, considerades de manera transversal, pinten un llenç prometedori i promiscu de respostes en un context altament problemàtic.

---

to an understanding of our information and image-based late-capitalist culture» (88). Els estudis afectius, precisament, parteixen de les observacions neurològico-filosòfiques de Massumi per a articular una epistemologia del flux. Sara Ahmed, per exemple, parla de l'afecte com una espècie de capital, tot interpretant-lo a través d'una anàlisi marxista: «affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced only as an effect of its circulation» (2004, 120). En tot cas, penso l'afecte desvinculat de subjectes (Massumi) i d'objectes (Ahmed), com un flux que s'articula a través de la circulació entre objectes i signes.

En tot cas, abans de plantejar com la intersecció entre aquestes peces i aquestes espais articulen un discurs de resistència queer contra la toponormativitat, cal fer un cop d'ull al context en el qual s'esdevenen. Els anys 2007 i 2008 van marcar l'inici d'una severa crisi econòmica. Considerada per molts la pitjor recessió des de l'any 1929, la Crisi Financera Global va emergir com a conseqüència d'una tempesta perfecta. Espanya –i, de fet, tot el sud d'Europa– va patir aquestes conseqüències amb una particular virulència, a causa de l'esclat de la bombolla immobiliària. Incapaç de refinançar el seu deute públic, Espanya va haver de demanar ajuda externa a la Unió Europea l'any 2012. Aquest fet va empènyer els sectors públic i privat a un règim d'austeritat prèviament inimaginable. Per a les classes treballadores, les conseqüències es van manifestar de manera immediata, amb una inflació infernal sumada a un índex d'atur insostenible, que va pujar de menys del 9% l'any 2007 a gairebé el doble dos anys després. L'escalada va continuar fins l'any 2013, quan l'atur va arribar a fregar el 27% (Instituto Nacional de Estadística, «Tasas de paro»).

A ningú no li sorprendrà que la fallida del sistema econòmic impactés amb particular severitat la xarxa cultural del país, que ja patia precarietat. L'any 2012, el govern espanyol presidit per Mariano Rajoy (Partido Popular) va aprovar el decret que pujava l'IVA de les arts escèniques del 8% al 21%. L'efecte d'aquesta pujada va ser immediat: segons la Sociedad General de Autores y Editores, de l'any 2011 a l'any 2012, el sector de les arts escèniques va patir una davallada de més del 31% d'espectadors i de gairebé el 33% d'ingressos (*Anuario*).

Aquesta crisi del sector cultural va col·lidir, a Catalunya, amb el que molts han anomenat l'edat d'or del teatre català.<sup>4</sup> L'eclosió sense precedent de dramaturgs, intèrprets i creadors que va viure Catalunya a començaments del segle XXI és, penso, conseqüència d'un seguit d'iniciatives exitoses que van sorgir per promoure la dramaturgia del país. Convé apuntar la creació i el creixement de la Sala Beckett, teatre i obrador internacional de dramaturgia, que va connectar la dramaturgia catalana amb l'obra de Harold Pinter, Neil LaBute, Simon Stephens i Lars Noren, entre molts d'altres; l'expansió de l'Institut del Teatre a la Plaça Margarida Xirgu; i l'èxit del Projecte T6, la iniciativa propulsada pel Teatre Nacional de Catalunya (TNC) per donar suport a la dramaturgia catalana emergent, entre les temporades 2002-03 i 2012-13. La conseqüència de tots aquests factors va ser la generació d'un ecosistema favorable per al sorgiment d'un elevat nombre de dramaturgs i creadors, l'impacte dels quals –tant en l'àmbit nacional com internacional– resulta innegable. Segons la

---

<sup>4</sup> En aquest sentit, convé fer un cop d'ull al suplement especial *Teatre català. L'edat d'or* publicat pel Diari Ara el 17 de juliol de 2016, per celebrar l'obertura de la nova Sala Beckett al barri del Poble Nou de Barcelona.

plataforma Catalan Drama, dedicada a traduir teatre català a altres llengües i a promoure la dramaturgia catalana arreu del món, del gener de 2015 al juliol de 2016, un total de cinquanta-tres peces catalanes de disset autors diferents es van estrenar fora de Catalunya, en països tan diversos com ara el Japó, l'Argentina, Xile, Alemanya, França, Turquia, el Regne Unit, o els Estats Units d'Amèrica.

I tanmateix, mentre aquesta nodrida generació d'artistes, nascuts majoritàriament a les dècades del 1970 i 1980, generava un volum encomiable de peces, la recessió econòmica forçava els espais teatrals a prendre mesures dràstiques. Espais privats com ara el Club Capitol o la Sala Muntaner van tancar les portes. Els teatres públics van ésser durament castigats: el Teatre Lliure es va veure forçat a cessar l'activitat durant tres mesos, i el TNC va haver de tancar una de les seves tres sales, la Sala Tallers –l'espai que acollia, precisament, el Projecte T6–, com a conseqüència d'unes retallades de pressupost que van impactar tant el projecte artístic com la infraestructura de la institució.

El que dèiem: una tempesta perfecta. El moment d'eclosió de creadors va entrar en col·lisió amb la reducció del nombre de sales d'exhibició i amb uns pressupostos culturals cada cop més magres. Calia, així doncs, trobar solucions imaginatives que complementessin les protestes en defensa de les arts escèniques, com ara les manifestacions que, sota el lema «La cultura no és un luxe», van ocupar els carrers de Barcelona, Palma, i altres ciutats el juliol de 2012. Una de les reaccions a la crisi i a la precarietat dels pressupostos va ser reduir les dimensions de les produccions. L'any 2010, Guillem Clua va estrenar *Marburg*, una ambiciosa peça sobre les pandèmies en el món global, a la Sala Petita del TNC amb un cast de deu actors; just abans que el Projecte T6 s'acabés, la iniciativa comptava amb una companyia estable de nou intèrprets. En contrast, a partir del 2012 es percep un augment del nombre de produccions per a dos, tres i de vegades quatre intèrprets, entre les quals *El principi d'Arquímedes*, de Josep Maria Miró, un dels textos catalans de més èxit del segle XXI, que es va estrenar a la Sala Beckett de Gràcia el juliol de 2012 i que, des d'aleshores, s'ha traduït a més de quinze idiomes i s'ha produït més d'una vintena de vegades per tot el món.

Convé, paral·lelament, mencionar diverses iniciatives que, en la meva opinió, van aconseguir nodrir-se d'aquest complicat ecosistema per promoure un volum destacat de peces. La primera d'aquestes iniciatives és la Sala FlyHard, que va obrir les portes l'any 2010 per acollir les petites produccions de la Companyia FlyHard; el projecte estava liderat per l'inquiet dramaturg Jordi Casanovas, especialitzat en un teatre decididament comercial, que cercava la connexió directa amb el públic. Ben aviat, però, la FlyHard va començar a produir peces de petit format d'altres dramaturgs, des dels ja esmentats Guillem Clua i Josep Maria Miró fins a creadors emergents,



encara més joves, com ara Daniel J. Meyer, Clàudia Cedó o Joan Yago. Les reduïdes dimensions de la sala, amb un petit escenari envoltat per dues grades que seuen un centenar d'espectadors, resultaven ideals per acollir produccions de proximitat, modestes però cuidades.

Una segona iniciativa digna de menció és el Festival Terrassa Noves Tendències (TNT), també fundat l'any 2010. Es tracta d'un festival multidisciplinari, dedicat als «nous llenguatges artístics» i a «pràctiques artístiques crítiques i compromeses» (*Sobre el Festival*). El TNT programa espectacles teatrals i performatius de diversos formats, tots ells amb l'element comú de la innovació escènica, i també facilita residències per tal que els artistes explorin les possibilitats creatives de les seves idees abans de mostrar-les en el Festival. Convé afegir que el TNT està fortament connectat amb la ciutat de Terrassa i ofereix un seguit d'activitats participatives adreçades als seus habitants.

La darrera iniciativa que vull mencionar, i que també té lloc fora de Barcelona, és el Torneig de Dramatúrgia Catalana de Girona, que es va crear l'any 2011 sota els auspicis del Festival Temporada Alta. En cada edició s'hi mostren vuit peces de nova creació, escrites per a dos actors i d'una durada aproximada d'una hora, que competeixen a través d'un sistema d'eliminatòries. És el públic, que no sap qui és l'autor de la peça, qui decideix qui passa a la següent ronda. L'atractiva fórmula del Torneig s'ha exportat, amb èxit, a altres ciutats, com ara Palma, València, Alacant, Madrid o Lima.

A més d'apostar per una tipologia més modesta de teatre, cal destacar que aquestes iniciatives comparteixen l'afany descentralitzador. Resulta paradoxal que un país com Catalunya, que ha criticat els desequilibris en el repartiment de recursos econòmics i d'infraestructures de l'Estat Espanyol, caigui en els mateixos defectes que critica en els altres. Barcelona, la sobresaturada capital catalana, concentra una aclaparadora majoria de recursos i d'institucions polítiques i culturals, en comparació amb la resta del territori. En un altre article vaig parlar de la paradoxa catalana, una nació sense estat que aspira a esdevenir, de manera ben problemàtica –com bé ha detallat Josep-Anton Fernàndez a *El malestar en la cultura catalana–*, 'un país normal', mentre continua reforçant el seu cos deforme: «Catalunya és un país malalt de macrocefàlia. La dolència és greu i s'accentua des del 1992, però a ningú sembla importar-li gens ni mica. Barcelona acumula demografia, institucions, equipaments, i xucla tants recursos que deixa la resta del país ofegada en una desertització preocupant» (Fanlo 2020a).

Barcelona, la ciutat dels prodigis, la gran encisera, s'empassa amb una voracitat insaciable els recursos del país. Concentra la major part dels museus i dels centres culturals, i acull una majoria de les companyies teatrals i gairebé la totalitat dels equipaments escènics amb programació estable. Per acabar-ho d'adobar, dins de Barcelona

existeix un altre espai central, encara més saturat, en el qual es concentren bona part d'aquestes infraestructures. Així doncs, obrint un espai teatral al barri de Sants, més enllà de la frontera imaginària que delimiten els barris centrals de Ciutat Vella, el Raval, el Born i l'Eixample, la Sala FlyHard fa tota una declaració d'intencions pel que fa a la descentralització de la vida a la ciutat. De manera similar, l'èxit del Terrassa Noves Tendències i del Torneig de Dramatúrgia qüestionen, de manera orgànica, el desequilibri territorial del país, i demostra que no tots els esdeveniments teatrals han de tenir lloc, per força, a Barcelona.

Com a conseqüència directa de la precarietat i de la reacció a la crisi per part d'aquestes iniciatives, molts dels èxits teatrals de la darrera dècada a Catalunya són obres de petit format. Alguns exemples destacables en serien *El crèdit*, de Jordi Galceran, *Smiley*, de Guillem Clua, *La nostra Champions particular*, de Cristina Clemente, i *Red Pontiac*, de Pere Riera (aquestes quatre peces van participar en el primer Torneig de Dramatúrgia, l'any 2012, i posteriorment van ser estrenades amb èxit en diversos espais de Barcelona, i, en el cas de les peces de Galceran i de Clua, en teatres de tot el món); també, *Litus*, de Marta Buchaca (2012, que compta amb una versió fílmica de l'any 2019), *El rei borni*, de Marc Crehuet (2013, amb una pel·lícula estrenada el 2016), *La pols*, de Llàtzer Garcia (2014, també amb versió fílmica de l'any 2016), *Tortugues (la desacceleració de les partícules)*, de Clàudia Cedó (2015), *#LifeSpoiler*, de Marc Angelet (2017) i la guardonada *A.K.A. (Also Known As)*, de Daniel J. Meyer (2019). Alguns d'aquests joves dramaturgs van prendre's aquestes peces de petit format com una oportunitat per alliberar-se de constriccions i per experimentar sense la responsabilitat que comporta estar al davant de produccions més costoses. Paral·lelament, els espais que van acollir aquests muntatges no es veien condicionats pel risc que suposa produir dramaturgs joves i sense un públic consolidat, atès que es tractava de peces de petit format que, en general, no demanaven una gran inversió. Impulsada pel seu èxit amb *Tortugues* a la FlyHard, Clàudia Cedó va guanyar l'experiència i la confiança necessàries per tirar endavant projectes més ambiciosos, com ara *Una gossa en un descampat* (Sala Beckett, 2018) i *Mare de sucre* (TNC, 2021), tots dos elogiats per crítica i públic. La Calòrica, una jove companyia que funciona com a cooperativa, va necessitar deu anys d'èxits creant produccions de petit format on feien crítica de la precarietat que ha de patir la seva generació –espectacles com *Sobre el fenomen de les feines de merda* (Tantarantana, 2015) i la celebrada *Fairfly* (Tantarantana, 2017)– abans de tenir l'oportunitat de presentar espectacles en els dos grans teatres públics de Catalunya, el Teatre Lliure (on l'any 2020 van reestrenar, amb totes les entrades exhaurides, l'espectacle fundacional de la companyia, *Feísima enfermedad y muy triste muerte de la reina Isabel I*) i el TNC (*De*

*què parlem mentre no parlem de tota aquesta merda*, 2021). Aquestes dues estrenes van consolidar La Calòrica com una de les companyies més prominents del país.<sup>5</sup>

### 3 Teatre fora del teatre

A més de la reducció de l'escala de les produccions, la recessió econòmica va portar una altra conseqüència, igualment determinant: l'emergència d'iniciatives que oferien espais alternatius, no teatrals, per a l'esdeveniment escènic. A mesura que els teatres anaven tancant les portes, semblava clar que les institucions tradicionals –totes elles, públiques i privades, dependents en diversa mesura de les aportacions públiques– no resultaven necessàriament fiables en temps de crisi, i que la part més experimental del teatre i les arts performatives necessitava escapar de la gavanya de les institucions ortodoxes per tal de trobar alternatives per materialitzar-se. A Barcelona, la Companyia Roberto G. Alonso, per exemple, va redissenyar el seu local d'assaig, al barri del Poble-sec, per acollir *Cabaret 13*, un espectacle de cabaret *underground* i de proximitat per a quatre intèrprets en el qual alternaven, a la manera clàssica de la revista, una miterada de dansa, cabaret, i esquetxos d'humor, sovint llançant una mirada sarcàstica sobre el context sociopolític del moment. Una altra iniciativa recent digna de menció és el Festival Píndoles, que opera des de l'any 2015, una mostra de microteatre en espais singulars –les darreres edicions han tingut lloc al Castell de Montjuïc–. Píndoles té, també, un vessant descentralitzador: els espectacles guanyadors de cada edició del festival fan una gira per diverses localitats de Catalunya.

Tanmateix, la iniciativa pionera de foment de les arts escèniques en espais no convencionals a Barcelona és el festival Terrats en Cultura. Fundat l'any 2013 per l'associació cultural Coincidències, Terrats en Cultura és un projecte híbrid sorgit durant els moments més dramàtics de la recessió econòmica, tot just després de la pujada de l'IVA per a les arts escèniques. La iniciativa se sosté sobre dos pilars,

---

<sup>5</sup> En aquest sentit, cal afegir la tasca de Xavier Albertí com a director del Teatre Nacional de Catalunya, entre el 2013 i el 2021. Si bé Albertí va començar el seu mandat donant per acabat el Projecte T6, s'ha de destacar que va compensar-ho encarregant obra de nova creació a dramaturgs catalans. El tret diferencial, en aquest cas, és que algunes d'aquestes obres van anar destinades a la Sala Gran, l'intimidatori i exigent escenari principal de la institució, amb una capacitat de 966 espectadors. Fins aleshores, cap altre director artístic de la institució havia gosat de comissionar obra autòctona nova per a aquesta sala. Com a resultat d'aquesta iniciativa, els darrers anys del mandat d'Albertí s'hi van poder veure, a la Sala Gran, peces com *Temps salvatge*, de Josep Maria Miró (2018), o *Justícia*, de Guillem Clua (2019, Premio Nacional de Literatura Dramàtica 2020), dues obres que, n'estic convençut, han de merèixer l'atenció dels acadèmics en els pròxims anys.

el primer dels quals està relacionat amb l'activisme cultural: Terrats en Cultura aspira a proporcionar als creadors escènics espais per poder mostrar la seva feina en un moment d'inestabilitat en els teatres convencionals. El segon pilar, igualment rellevant de cara al projecte, consisteix en reivindicar una manera sostenible d'habitar Barcelona després de l'esclat de la bombolla immobiliària i la subseqüent davallada de poder adquisitiu per part de la població general, combinada amb les agressives dinàmiques gentrificadores de la ciutat i l'augment insostenible de turisme massiu.<sup>6</sup>

L'organització va escollir els terrats com a espai d'intervenció per diverses raons. La primera de les quals, perquè els terrats havien estat, tradicionalment, espais amb una significativa transcendència simbòlica per a la ciutat. La combinació de clima temperat amb una elevada densitat de població havia fet dels terrats uns espais històricament indispensables pel que fa a la vida social de la ciutat, punt de trobada per acollir reunions de veïns, per estendre la bugada, per festejar o per, senzillament, gaudir del sol en els barris amb carrers més bigarrats i ombrívols. Aquests espais de socialització i de camaraderia formen part del paisatge sociocultural de la ciutat: un jove Pablo Picasso, que va saber entendre'n la rellevància, els va pintar en diverses ocasions; Mercè Rodoreda els va incorporar a l'imaginari literari barceloní; i Colita els va fotografiar en la seva impenitent quotidianitat.

El segon motiu que justificava els terrats com a espai d'intervenció és l'impacte negatiu que les plataformes de lloguer d'apartaments turístics han tingut sobre la vida domèstica de Barcelona i l'ús tradicional dels terrats com a espais comunitaris.<sup>7</sup> Per tal d'evitar usos conflictius dels espais –com ara que s'hi fessin festes–, molts

---

<sup>6</sup> Val la pena mencionar, encara que sigui de passada, el paper dels festivals com a esdeveniments generadors d'identitats i de comunitats. Tal com comenta Dorothy Noyes, en el cas específic de Catalunya això s'ha donat a partir de la participació activa de la ciutadania: «Festival is a labour and participation is obligatory: a small culture cannot sustain itself through the quiet identification of individuals in private space.» (2011, 208). Noyes menciona que els festivals s'articulen, a Catalunya, en un espai entre la rauxa (la festa, la celebració comunitària) i el seny (la reivindicació), i també comenta que, a mesura que el país va anar trobant el seu lloc en un món globalitzat, «its festivals have become more dedicated to reconnecting residents with their place or telling outsiders its story» (2011, 219).

<sup>7</sup> L'anomenat 'efecte AirBnB' (concepte creat per Renate Van der Zee en un article publicat a *The Guardian* l'any 2016), que fa referència a l'impacte negatiu, en termes socio-espacials, de la plataforma de lloguers temporals a les ciutats amb més densitat turística, així com les contranarratives de resistència a aquest impacte, han estat estudiats en els darrers anys per antropòlegs, sociòlegs, i urbanistes. En un article que fa referència a l'efecte AirBnB a Barcelona, Soledad Morales-Pérez, Lluís Garay i Julie Wilson fan esment de diverses conseqüències de la saturació d'apartaments de lloguer temporal en el centre de la ciutat, entre les quals la despoblació d'àrees centrals (2020, 4 i sgts).

propietaris van decidir, els darrers anys, tancar els terrats dels edificis.<sup>8</sup> Per tant, reivindicar els terrats com a espais que es poden utilitzar de manera sostenible resultava una manera de generar discursos vinculats amb la recuperació d'afectes comunitaris històrics, uns afectes actualment tocats de mort. A més, reclamar aquests espais a través d'activitats culturals alternatives i immersives, en un país en el qual els debats identitaris tenen una importància innegable, articulava, de manera directa, un discurs utòpic -i, m'atreviria a dir, queer- sobre les catalanitats, en plural.

Faig servir el terme 'utòpic' amb tota la intenció. Amb la reivindicació dels terrats de la ciutat com a espais oberts per a la socialització, els Terrats en Cultura establien un vincle discursiu i ideològic amb la visió utopista del pla d'Ildefons Cerdà per a l'expansió de Barcelona. Aprovat, no sense polèmica, l'any 1869, el Pla Cerdà pretenia, en la seva formulació original, preservar el centre de les illes -els blocs quadrats que són la unitat bàsica de divisió de l'espai en el barri de l'Eixample- com a jardins o parcs oberts als veïns i a la ciutadania.<sup>9</sup> L'accés als jardins restava obert, atès que la majoria dels blocs deixaven, com a mínim, un dels costats sense edificar: aquesta insistència en els espais oberts, escriu Cerdà, està relacionada amb les «exigencias de la nueva civilización cuyo carácter distintivo son el movimiento y la comunicatividad, poniéndolas en parangón con lo que podrían ofrecer para satisfacerlas nuestras antiguas ciudades en que todo es estrecho y mezquino» (1968, 8). Segons Brad Epps, cal destacar l'interès de Cerdà pel «desplaçament del conflicte de classes mitjançant la redistribució no de la riquesa sinó de l'espai» (2007, 115), és a dir, que Cerdà atorgava a l'espai urbà una certa qualitat redemptora, clau per generar una societat més justa.

Tanmateix, el ràpid creixement de la població de la ciutat va alterar-ne els plans originals, i el Pla Cerdà va acabar patint «adaptacions diverses degudes a l'especulació desenfrenada» (Epps 2007, 110). El que havia de ser una zona que donés aire a la ciutat ha esdevingut una àrea densament poblada i saturada de blocs edificats a les quatre bandes, amb molts interiors d'illa ocupats per pàrquings o altres edificacions. Reclamar els terrats com a espais oberts per a la ciutadania semblava, així doncs, una manera de recordar les intencions

<sup>8</sup> Resulta interessant advertir que la *Guia de terrats vius i cobertes verdes* editada per l'Ajuntament de Barcelona es limita a afirmar que l'ús dels terrats «es va anar perdent durant la segona meitat del segle XX i els terrats es van convertir fonamentalment en espais on ubicar instal·lacions i espais de mals endreços» (2015, 3), sense fer menció del greu problema de la ciutat amb les plataformes de pisos de lloguers turístics.

<sup>9</sup> A l'article «Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona», Eduardo Aibar i Wiebe E. Bijker adrecen tant la polèmica pel que fa a l'adjudicació del projecte d'expansió de la ciutat com les limitacions de l'execució final del projecte (1997, 7 i sgts).

originals i utòpiques –amb el seu èmfasi en un espai públic permeable, que supurava dins les delimitacions privades de les illes– del Pla Cerdà: segons l'Ajuntament de Barcelona, els terrats plans de la ciutat sumen un total de 1.700 hectàrees, és a dir, dos cops l'extensió de l'Eixample (2015, 5). En una ciutat tan densament construïda, amb els problemes endèmics de pol·lució i de manca de parcs i espais verds com a conseqüència de l'adulteració del projecte d'expansió urbana, els terrats podien pensar-se com una alternativa als espais públics i oberts que es plantejava el Pla Cerdà en la seva formulació original.

Els Terrats en Cultura volen personificar, doncs, la quinta essència del canvi del paradigma resultant de la crisi global i de la saturació d'una Barcelona severament castigada per la gentrificació i pel turisme insostenible. La clau de l'èxit de la iniciativa, penso, es basa en un maridatge singular: d'una banda, en apropiacions efímeres d'espais alternatius, no teatrals, descentralitzats; de l'altra, en la programació d'una sèrie de peces teatrals i/o performatives que qüestionen la família tradicional (*Pequeños monstruos*, de Marilia Samper, 2013; *El esperanza*, de Quique Culebras, 2015; *Estiu*, d'Helena Tornero, 2017; *Smiley*, de Guillem Clua, 2020); que interroguen el binarisme de gènere tradicional en disciplines com el flamenc (*Sexto acercamiento al cante*, de Juan Carlos Lérída i el Niño de Elche, 2014; *Bailar en hombre*, de Fernando López Parra, 2017; *A-género*, de Pol López, 2018); que reivindiquen una mirada queer sobre la ciutat i les persones reals o imaginàries que l'habiten (*¿Qué fue de Andrés Villarrosa?*, 2018, de Marc Rosich); i, especialment, que promouen experiències immersives i interdisciplinàries que trenquen la quarta paret, problematitzen la passivitat tradicional de l'espectador i exploren els límits i les fronteres de l'esdeveniment teatral (*Que te vaya bonito*, de Teatro de Cerca, 2014; *Kites, Kids and Monkeys*, d'Ivan Morales, 2016; *La llista*, de Quim Bigas, 2018). Privats de la separació tradicional entre escenari i platea, espectadors i artistes comparteixen un mateix espai, que ni tan sols és un espai tradicionalment teatral. A *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière parla de la necessitat de trencar la relació binària entre espectador i intèrpret: la performance –l'esdeveniment en si–, un tercer element que se situa dins de l'àmbit dels afectes, que problematitza l'intercanvi i la jerarquia entre els assistents a l'espectacle i les actrius i els actors que hi ha a escena: «Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet» (2008, 21).

Segons Rancière, l'emancipació es produeix quan es trenquen els desequilibris que es desprenen de pensar l'esdeveniment teatral com a transmissió de coneixement dels intèrprets als espectadors: l'artista «veut seulement produire une forme de conscience, une intensité

de *sentiment*, una energia per l'acció» (2008, 20, èmfasi meu). Una de les maneres de promoure aquesta emancipació, diu Rancière, és trencar amb la separació entre escena i platea.

La séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser. C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières: en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une à l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. (2008, 21-2)

Els Terrats en Cultura, que efectivament cerquen aquesta 'possessió', encara que sigui efímera, d'un espai liminar –sovint privat perquè es troba en un edifici d'habitatges o d'oficines, espai públic perquè l'esdeveniment l'obre a espectadors que no habiten aquell espai- i l'emancipació de l'espectador en termes de Rancière, sí que es planteja, tanmateix, com a projecte que proposa una comunitat. Ho fan, però, no des del dogma sinó des del flux afectiu entre tots els assistents a l'esdeveniment, així com a través de les propostes escèniques que hi tenen lloc. És precisament aquesta combinació de factors –l'espai compartit, no pensat per a les arts escèniques, els espectacles que exploren dissenys i identitats transversals queer- que fa dels Terrats en Cultura un cicle de resistència contra la toponormativitat. Les propostes del festival cerquen maneres alternatives de viure els espais urbans, de trencar amb la dinàmica gentrificadora de la ciutat, i ho fan obrint l'imaginari col·lectiu a altres afectes i a altres cossos, situant-los al centre de la mirada, i fomentant el que podríem anomenar un repensament de la vivència comunitària i la memòria col·lectiva.

Un exemple paradigmàtic d'aquesta resistència a la toponormativitat a través de l'esdeveniment performatiu és *Ocaña, Reina de las Ramblas*, de Marc Rosich, estrenada als Terrats en Cultura l'any 2019. L'espectacle, dissenyat per a un músic –Marc Sambola, en la seva versió original- i un sol actor –interpretat a l'estrena per Joan Vázquez-, fa un recorregut per la vida d'Ocaña, l'artista *underground* multidisciplinari que va viure i treballar a la Barcelona 'canalla' de la transició i els inicis de la democràcia. A través de la seva proposta metateatral, en la qual l'actor va entrant i sortint de personatge, Rosich aconsegueix que Ocaña sigui, més que cos –el que en anglès anomenaríem *embodiment*-, afecte. Al capdavant, Ocaña ens parla des de la mort, és a dir, des de la no-corporalitat, i ho fa des

del llenguatge parlat i cantat, però també des del gest i des d'un espai performatiu tan poc convencional com el mateix artista: la figura d'Ocaña, així doncs, transcendeix la corporalitat i la singularitat.

En el pròleg al volum que reuneix el teatre queer i trans de Marc Rosich comento que *Ocaña, reina de las Ramblas* reivindica l'artista com a icona de resistència antinormativa, a partir d'un text «que flirteja amb la teoria queer. De fet, s'hi menciona l'heteronorma i també la 'crononormativitat'. [...] el text va oscil·lant entre la sofisticació teòrica, formulada fora de personatge, i la *performance*, que no està pensada per ser escrita, sinó per ser viscuda sense filtres acadèmics» (Fanlo 2020b, 26-7). El moment culminant d'aquesta reivindicació de la figura d'Ocaña arriba quan el mateix personatge ens parla de la seva mort espectacular, accelerada per les cremades provocades per l'incendi de la disfressa de sol que portava mentre feia una performance en el seu poble natal d'Andalusia. L'artista era a terres andaluses recuperant-se d'una llarga hepatitis. Però què més s'hi amagava, rere aquesta malaltia? A la part final de l'espectacle, Rosich especula amb la paraula, invoca fantasmes i explicita eufemismes. Fora de personatge, Joan Vázquez afirma que «En el 83, cuando muere Ocaña por las llamas, el sida era innombrable. [...] Pero ahora podemos decir con cierta seguridad que aquella hepatitis mal curada no era solo una hepatitis mal curada» (Rosich 2020, 152). Al capdavant, a principis de la dècada de 1980 Ocaña havia visitat Nova York, on havia pogut viure la seva sexualitat lliurement, just en el moment en què la pandèmia començava a fer estralls a la ciutat nord-americana. És en aquest moment que *Ocaña, reina de las Ramblas* es transforma no només en una celebració de l'artista, sinó també en una catarsi col·lectiva vehiculada a través de la lluita contra el silenci, el tabú i l'estigma. Amb aquesta 'sortida de l'armari' pòstuma i fictícia, Ocaña, pioner sempre, abandera la visibilitat de les víctimes de la sida. El text sembla mostrar-nos que resulta necessari cridar ben fort perquè, com diu la màxima d'ACT UP, el silenci és igual a la mort: i és aquí quan Ocaña pren la paraula i afirma: «Y bueno... que quizá sí que morí del sida. Quizá sí. Quizá sí. Ea. Quizá sí. Ya está dicho. Ahora de qué sirve ya engañar a nadie. ¿De qué?» (Rosich 2020, 156). Aquest monòleg ficcional s'ha de llegir com un gest utòpic, que explora un horitzó possible -l'horitzó dels «quizás», d'una possibilitat que només s'insinua però que, en explicitar-se, passa a l'àmbit d'una existència plausible. Com ja vaig comentar en el pròleg referit anteriorment, «gràcies al fet teatral s'aconsegueix una reparació, només possible a través de la utopia que es genera en el moment en què un grup de persones (espectadors, actors, tècnics, directors, dramaturgs) es reuneixen en un espai determinat, que no necessàriament ha de ser una sala, i just celebren aquest desplegament de potencialitats, d'afectes, que anomenem teatre» (Fanlo 2020b, 28).



És en aquesta idea de celebració comunitària en un espai determinat a través de la performance teatral, que rau l'especificitat dels Terrats en Cultura com a esdeveniment que qüestiona la toponormativitat. Quan *Ocaña, reina de las Ramblas* es va estrenar als Terrats, en un edifici privat del Guinardó amb vistes al Mediterrani i a Barcelona, Santa Coloma i Badalona, es volia, d'una banda, reivindicar l'artista com a pioner de l'experiència queer, i presentar-lo al públic general, especialment a les generacions més joves: un exercici de memòria a través de la performance. D'altra banda, la combinació entre espectacle i espai pretenia donar visibilitat a la figura d'Ocaña com a emblema d'una ciutat que ha anat desapareixent, engolida per la gentrificació i el turisme massiu –una ciutat que les accions de Terrats en Cultura, ja ho hem dit, exploren com a vivència encara possible–. Desplaçar Ocaña de les Rambles al Guinardó, a més, implicava imaginar una Barcelona més enllà de les zones amb més densitat turística, tot elaborant un mapa afectiu de la ciutat que s'estén davant de la mirada, de barri a barri, de terrat a terrat.

Ha estat a través de peces que projecten una mirada queer sobre les històries, els afectes i els cossos, com és el cas d'*Ocaña, reina de las Ramblas*, que el discurs crític amb la toponormativitat dels Terrats en Cultura assoleix una major consistència. L'espectacle complementa l'ocupació efímera d'un espai privat i no teatral per celebrar-hi un esdeveniment escènic de proximitat. El terrat, aquí, esdevé un espai liminar d'intercanvi, de contraban d'afectes que genera, entre artistes i espectadors emancipats, un gest simbòlic de resistència queer contra la ciutat toponormativa.

## Bibliografia

- Ahmed, S. (2004). «Affective Economies». *Social Text*, 79(22), 117-39. [https://doi.org/10.1215/01642472-22-2\\_79-117](https://doi.org/10.1215/01642472-22-2_79-117).
- Aibar, E.; Wiebe, E.B. (1997). «Constructing a City: The Cerdà Plan for the Extension of Barcelona». *Science, Technology, & Human Values*, 22(1), 3-30. <https://doi.org/10.1177/016224399702200101>.
- Ajuntament de Barcelona (2015). *Guia de terrats vius i cobertes verdes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Àrea d'Ecologia Urbana.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781350252035>.
- Bradway, T.; McCallum, E.L. (eds) (2019). *After Queer Studies. Literature, Theory and Sexuality in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108627832>.
- Cerdà, I. (1968). *Teoría general de la urbanización*. Barcelona: Instituto de Estudios Fiscales.

- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien*. Vol. 1, *Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Diari Ara (2016). *Teatre català. L'edat d'or*. suplement *Ara Diumenge*, 115 (17 de juliol).
- Eng, D.L.; Halberstam, J.; Muñoz, J.E. (eds) (2005). «What's Queer About Queer Studies Now?». *Social Text*, 84-5(23), 1-15. [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-1](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-1).
- Epps, B. (2007). «Els llocs d'enloc: Aspiracions utòpiques i limitacions materials del Pla Cerdà». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 63, 105-20.
- Fanlo, I. (2020a). «Catalunya, país macrocefàlic». *Núvol, el digital de cultura* (12 de juliol). <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/catalunya-pais-macrocefalic-111916>.
- Fanlo, I. (2020b). «Supervivència i utopia en el teatre queer i trans». Rosich, M. (ed.), *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra i Institut del Teatre, 9-30.
- Fernàndez, J.-A. (2008). *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització, 1976-1999*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393184>.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP.
- Instituto Nacional de Estadística (s.d.). «Tasas de paro por sexo y grupo de edad». <https://www.ine.es/up/JeCXCoXhi2>.
- Massumi, B. (1995). «The Autonomy of Affect». *Cultural Critique*, 3, 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- Morales-Pérez, S.; Garay, L.; Wilson, J. (2020). «Airbnb's Contribution to Socio-spatial Inequalities and Geographies of Resistance in Barcelona». *Tourism Geographies*. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1795712>.
- Noyes, D. (2011). «Festival and the Shaping of Catalan Community». Keown, D. (ed.), *A Companion to Catalan Culture*. London: Tamesis, 207-27. <https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr8nx.16>.
- Pile, S. (1997). «Introduction: Opposition, Political Identities and Spaces of Resistance». Keith, M.; Pile, S. (eds), *Geographies of Resistance*. London: Routledge, 1-32. <https://doi.org/10.4324/9781315824659-1>.
- Puar, J.K. (2005). «Queer Times, Queer Assemblages». *Social Text*, 84-85(23), 121-39. [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-121](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-121).
- Puar, J.K. (2007). *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822390442>.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rosich, M. (2020). «Ocaña, Reina de las Ramblas». *Teatre trans i altres textos no normatius*. Barcelona: Comanegra i Institut del Teatre, 129-61.
- Sociedad General de Autores y Editores (2014). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2014*. <http://www.anuariosgae.com/anuario2014/frames.html>.
- Terrassa Noves Tendències. *Sobre el Festival*. <https://tnt.cat/festival/sobre-el-festival/>

# «Un tortell esponjós que t’envolta i s’estufa per l’habitació» Imatges afectives del vincle feminista al teatre català recent

Adriana Nicolau

Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

**Abstract** Assuming that emotions can be a vehicle for creating a feeling of community and conveying political notions, this article analyses an ensemble of recent theatre plays that use emotion within the frame of feminist narratives. These plays portray the affective dimension of consciousness-raising processes through images of affect that highlight the importance of collectivity and undermine several aspects of the modern subject. The experiences that the heroines deal with are deeply rooted in the body and often involve pain, presented not as a mark of passivity but as a potential catalyst for affective transformation.

**Keywords** Catalan Theatre. Feminism. Affect. Collectives. Posthumanism. Intersexuality. Pain. Emotions. Genealogies.

**Índex** 1 Introducció. – 2 Col·lectivitats feministes? – 3 La presa de consciència com a vincle afectiu. – 4 Cap a un subjecte porós i encarnat. – 5 El patiment com a vincle actiu. – 6 Conclusions.

## 1 Introducció

Des de l’any 2016, el teatre català ha viscut com mai abans el sorgiment d’un debat sobre les desigualtats de gènere, classe, sexualitat i raça, en el marc de l’onada feminista global, que ha anat des del moviment #MeToo als Estats Units fins a les vagues i les manifestacions massives del 8 de març i del 26 d’abril de 2018 a l’Estat

espanyol. Durant el darrer lustre, i en contraposició al clima postfeminista (Tasker, Negra 2007, 1) dels anys 1990, 2000 i primers 2010, en els darrers temps s'ha produït una eclosió de narratives feministes i un qüestionament inèdit de les institucions i dinàmiques del camp teatral. Atesa la dimensió d'aquest impacte, i tenint en compte els múltiples vasos comunicants entre els feminismes i el paradigma afectiu (Gregg, Seigworth 2010, 7; Koivunen 2010; Macón 2014, 165 i ss.), resulta particularment adequat pensar els discursos feministes del teatre català recent en relació als afectes.

En l'àmbit anglosaxó, en què l'estudi dels feminismes al teatre i la performance és una tradició crítica rica i vivaç (vegeu Solga 2016), la consideració dels afectes no fa tants anys que ha adquirit rellevància. Un contingent important d'aquesta incorporació s'ha traduït en una reexaminació de les relacions entre les emocions i la dimensió política del teatre, que ha conduït a una reconsideració de les possibilitats transformadores de la identificació i la comunió emotives. Aquestes posicions es contraposen al predomini, durant els anys 1980 i 1990, de la influència brechtiana que va conduir al rebuig dels llenguatges realistes i a la preferència per les estratègies de desconstrucció i distanciament. I, per altra banda, obren la porta a considerar lligams i sentiments desestimats prèviament pel risc d'essentialisme que se'ls atribuïa a causa de la gran ascendència del pensament postestructuralista en els inicis de la disciplina. A partir del canvi de segle, múltiples publicacions testimonien el viratge afectiu, dins el qual s'inclouen volums com *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre* de Jill Dolan (2005) i *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance* d'Elaine Aston i Geraldine Harris (2013). Es tracta d'un canvi indissociable de la insistència del paradigma afectiu per no oposar en un binarisme excloent les emocions i la raó, entre d'altres motius perquè, com apunta Ahmed (2014, 170), aquesta oposició jerarquitzadora ha servit per subordinar les dones i el feminisme. Pressuposar una política sense sentiments és confirmar l'oposició entre afectivitat i racionari, i per tant també ho és pressuposar que el caràcter feminista i per tant polític del teatre hagi de rebutjar la seva dimensió emocional: «[T]here is no resistance or endurance without affect», reivindiquen Diamond, Varney i Amich (2017, 4). Partint d'aquesta premissa, autores com Dolan, Aston i Harris, entre moltes altres, han explorat el rol dels afectes al teatre i el potencial de les emocions com a vehicle de transformació política.

Segons Margalida Pons, les possibilitats que ofereix l'aplicació dels estudis afectius a l'estudi de la literatura i la cultura catalanes encara estan per explorar. Per a l'autora, aquest debat s'hauria de produir en el marc de «una discusión más amplia sobre la incorporación de nuevos enfoques teóricos a un campo literario, el catalán, en el que las formas tradicionales del historicismo continúan teniendo

un gran peso» (2021, 131). Aquesta és una realitat que troba excepcions recents en dues tesis defensades fora de l'Estat, que incorporen al paradigma dels estudis *queer* algunes nocions dels estudis afectius i les apliquen justament a l'àmbit del teatre. Es tracta de *Staging a Queer Nation: Landscapes of Desire in Contemporary Catalan Drama*, d'Isaías Fanlo (2020); i *Translating Queer Catalan Drama for the Irish Stage*, de Richard Wesley Huddleson / Riocárd Uaisléigh Ó hOddail (2020). Són propostes que demostren la productivitat d'abordar el teatre català contemporani des d'una perspectiva que incorpori els estudis afectius, i que alhora posen de relleu les potencialitats d'anàlisi en relació a altres objectes d'estudi encara inexplorats des d'aquesta òptica, com és el cas de les narratives escèniques feministes.

## 2 Col·lectivitats feministes?

A l'inici de la meua investigació doctoral, em va interessar comprovar si existia un contingent prou significatiu d'obres que plasmessin de manera explícita la noció feminista de les dones com a col·lectiu, definit per uns trets comuns i articulable políticament. Els buidatges van fer emergir diferents aproximacions als grups de dones, no prou homogènies com per ser enteses com a significatives: les peces que representaven un subjecte coral femení sovint venien del teatre social o d'associacions feministes, i les obres dramàtiques fora d'aquests circuits socials o associatius més aviat emfasitzaven les diferències entre els personatges femenins. Si bé un nombre creixent d'obres, a partir del 2015, explicitava la idea de les dones com a col·lectiu, moltes d'elles queien sota el paraigua d'un altre gran motiu feminista, aquest sí clarament identificable i que ha estat declinat en un alt nombre de produccions en els darrers anys: les genealogies.<sup>1</sup> Aquest motiu apareix en obres que recullen vides i experiències de figures femenines de generacions precedents i les vinculen a la voluntat d'algunes dones contemporànies d'oposar resistència a la pobresa de referents femenins històrics, com a estratègia per repensar la pròpia identitat i el rol de les dones a la societat actual (Nicolau Jiménez 2021, 162).

Quan, més endavant, he reconsiderat aquestes produccions des de la perspectiva afectiva, he pogut constatar que moltes peces genealògiques –així com algunes que no ho són– suggereixen la noció de

<sup>1</sup> El concepte de les genealogies també ha estat molt present en l'àmbit de la poesia, en l'obra d'autores com Maria Mercè Marçal. De fet, l'autora d'Ivars va formar part d'una de les iniciatives escèniques genealògiques més significatives del canvi de segle, les *Cartografies del desig*. Sobre aquest cicle de conferències escenificades, vegeu Nicolau Jiménez (2021, 179-82), així com els volums resultants (Marçal 1998, Julià 1999 i Bruch, Julià 2019).

col·lectivitats femenines i/o feministes: i no, o no només, a través d'un programa polític explícit, sinó (també) per mitjà d'imatges afectives. Es tracta d'imatges que es poden interpretar com a representacions de l'afecte, si l'entendem, per començar, com a recíproc i relacional:

Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon [...] affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise). (Gregg, Seigworth 2010, 1)

Per descodificar les imatges en clau afectiva també caldria considerar que l'afecte és mediat (Ahmed 2014, 25), és a dir, que, tot i que sigui instantani, ve sempre precedit per històries prèvies que l'informen. Entre d'altres, l'afecte que relliga aquests col·lectius emergents pren forma de grans masses imaginades o escenificades que s'inflen al voltant de les protagonistes –*Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó i *Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig* de la companyia Que no salga de aquí–, d'efectes màgics que connecten amb el patiment d'altres dones –*Así bailan las putas* de la companyia Sixto Paz–, d'espais del més enllà, d'invocacions o de presències fantasmals –*Les olvidades* de Lara Díez; *Màtria* de Carla Rovira; *Canto jo i la muntanya balla*, adaptació teatral de la novel·la d'Irene Solà o del vent, entès alhora com a presagi, alè de vida i presència de les avantpassades –*Banzo, el aliento de las ancestras* de Denise Duncan.<sup>2</sup>

El caràcter fantasiós o metafòric d'aquestes imatges tradueix percepcions difícils de discernir, ja que pertanyen a aquells dominis de l'experiència que, en paraules de Sonia Kruks, superen «the boundaries of the discursive» (2001, 13) però, tanmateix, «often significantly inform our commitments and shape our predispositions» (2001, 14). Alhora, les imatges evocuen una comunió afectiva que s'escapa dels models de desig heterosexistes, i que, per tant, compta amb molta menys codificació i tradició que aquelles emocions dels personatges femenins que giren entorn de figures masculines. Però, si fem cas de Cecilia Macón, són precisament els afectes, tan esquius a la definició, els que permeten una aproximació a dones del passat, ja que obren «la posibilidad de analizar modos alternativos de experimentar la temporalidad» (2014, 180). En particular, la teoria *queer* ha explorat les aproximacions al passat al marge de matrius temporals progressives: Elizabeth Freeman ha defensat la possibilitat d'unió a través de «nonsequential forms of time [...] [that] can also fold subjects into structures of belonging and duration that may be

---

<sup>2</sup> El conjunt d'obres estudiades comprèn peces escrites íntegrament en català, peces bilingües, i una obra escrita en castellà: *Banzo, el aliento de las ancestras*. Sobre els motius d'aquest tipus de selecció lingüística podeu consultar Nicolau Jiménez (2021, 19-20).

invisible to the historicist eye» (2010, xi). Prou significativament, Freeman troba aquestes formes temporals no seqüencials en elements que apareixen en algunes de les obres comentades, com l'inconscient -*Una gossa en un descampat*-, els fantasmes -*Canto jo i la muntanya balla*- o el més enllà -*Les oblidades*. En plantejaments afins, Carolyn Dinshaw ha sostingut, tot recuperant el treball de Roland Barthes sobre l'historiador Jules Michelet, que es pot col·lapsar la temporalitat lineal a través de contactes afectius que crearien comunitats *queer* transtemporals vinculades, no per la similitud, sinó per la soledat compartida (Dinshaw 1999, 45, vegeu també Solana 2015, 134-5). Si bé les col·lectivitats de les peces que comento no es presenten com a *queers* -amb l'excepció, potser, de la d'*Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig*, que representa la comunitat intersexual-, la mirada al passat també hi implica el reconeixement d'una ferida comuna: «The past is living rather than dead; the past lives in the very wounds that remain open in the present» (Ahmed 2014, 33).

Entenc el valor comunicatiu d'aquest conjunt d'imatges a través dels postulats d'Aston i Harris (2013, 15-18; 192) i de Dolan (2005, 5), segons els quals l'emoció pot ser un vehicle escènic per a conduir cap a una idea de comunitat que abraçi alhora l'escenari i el públic de la sala. Per a Aston i Harris, la dimensió afectiva pot vehicular la idea que la unió de les dones es pot basar en trets comuns, en les «minimal commonalities of women's lived embodied experience» (Kruks 2001, 151), una noció que havia portat els estudis teatrals a rebutjar determinades obres abans del 2000, a causa del que Eve Sedgwick anomena «[t]he hygiene of current antiessentialism» (2003, 111). I, abraçant col·lectius més amplis, els 'performatius utòpics' de Jill Dolan fan palpable a través de l'emoció «an affective vision of how the world might be better» (2005, 6). La manca d'articulació política d'aquests instants, que eleven el públic per sobre de la textura afectiva del dia a dia, no seria una mancança, ja que l'obertura en maximitza l'efecte emotiu. Així, per a Dolan, «[a]ny fixed, static image or structure would be much too finite and exclusionary for the soaring sense of hope, possibility, and desire that imbues utopian performatives» (2005, 7-8).

Seguint aquestes premisses, analitzaré com *Una gossa en un descampat*, *Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig*, *Así bailan las putas*, *Les oblidades*, *Màtria*, *Canto jo i la muntanya balla*, i *Banzo, el aliento de las ancestras* vehiculen la noció de col·lectivitat -si més no en part- a través d'imatges que fan visible la manera com les protagonistes són afectades i afecten altres entitats del present i el passat. En el marc de diferents processos de presa de consciència, aquests vincles afectius problematitzen la visió individualista del subjecte i passen en molts casos per l'assumpció d'un dolor compartit o proper, que és concebut com un afecte potencialment activador.

### 3 La presa de consciència com a vincle afectiu

Les obres que tracto en aquest capítol s'estrenen entre 2017 i 2021, i per tant apareixen en un moment d'eclosió dels feminismes a la societat catalana, contraposat a l'etapa postfeminista prèvia. Amb anterioritat, dels anys 1990 als primers 2010, predomina en el discurs públic la creença que la igualtat de gèneres ha estat assolida en els àmbits laboral i social, i que per tant el feminisme és un moviment caduc que ja no té raó de ser (Tasker, Negra 2007, 1). Així doncs, per a moltes persones que no tenien una militància prèvia, l'eclosió del darrer lustre comporta una presa de consciència que, si a la Segona Onada feminista havia passat pels *consciousness-raising groups* –que als Països Catalans fan arribar figures com Maria José Ragué Arias (Godayol 2020, 78)–, ara vehiculen en bona part Internet i les xarxes socials. A les obres estudiades trobem, sota diferents formes, la idea d'una presa de consciència que es contraposa al silenci o ocultació de situacions de desigualtat, i que comporta l'inici d'un vincle afectiu de les protagonistes amb col·lectius més amplis. Aquestes coincidències no tenen per què implicar un correlat directe amb l'experiència de persones reals, però sí que podem considerar, per dir-ho amb Laurent Berlant, que «in the affective *scenarios* of these works and discourses, we can discern claims about the situation of contemporary life» (2011, 9).

La coloració emocional dels silencis que es presenten a les obres és negativa i es declina en sensacions com la por, la culpa, la vergonya, l'aïllament, el dolor físic o la repetició insabuda d'una opressió. Per a la protagonista d'*Una gossa en un descampat* (2018), de Clàudia Cedó, enfrontar-se a la mort perinatal del que hauria estat el seu primer fill sense nocions prèvies del que suposaria fa que augmentin les seves sensacions de por i culpa. L'experiència condueix la Júlia, la protagonista, a prendre consciència del tabú social i cultural que envolta les pèrdues gestacionals:

És un tema que no surt enlloc. Si ho veiessis a les pel·lícules o als llibres. (Cedó 2018, 49)

*A Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig* (2021), del col·lectiu Que no salga de aquí, la intèrpret Laura Vila Kremer protagonitza un relat sobre l'experiència de les persones intersexuals, marcada pel silenci imposat per l'estament mèdic en connivència amb la majoria de famílies. En el cas de Vila Kremer, la doctora que li va donar el diagnòstic va observar el màxim secretisme i va mostrar llàstima quan Laura va demanar-li que la informació no sortís de la consulta, com recull irònicament el nom de la companyia.

En ambdues obres, el silenci també es percep en la manca de transmissió intergeneracional: la protagonista d'*Una gossa en un*



*descampat* sap que la seva àvia va perdre un fill en circumstàncies similars, però quan li pregunta a la seva mare si el va veure mort, ella li diu: «No lo sé, cuca. No lo hablamos nunca, esto» (2018, 66). A *Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig*, una de les testimonis explica:

Había un hermano de mi madre [...] que era intersex, con el que yo he convivido durante veintitantos años y nunca hemos hablado de este tema. (Vila Kremer, Loscos, Ramírez Tur 2021)

Els processos de presa de consciència que viuen la Júlia i la Laura són indissociables de la descoberta d'una comunitat més àmplia: a *Una gossa en un descampat*, la representació realista de l'estada a l'hospital es barreja amb aspectes fantasiosos, com la duplicació de la protagonista en dues meitats del jo, el transitar de les dues Júlies pel descampat que evoca un espai mental, i el sorgiment d'un col·lectiu invocat per elles que es relaciona, entre d'altres, amb les avantpassades de la protagonista. A part dels éssers incorporis, a l'hospital la Júlia també s'acompanya de figures clau, entre les quals una infermera que li explica que va perdre un fill de manera similar. Pel que fa a *Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig*, Laura Vila Kremer explica el seu cas i com, deu anys després del diagnòstic, li va explicar per primer cop a algú de fora del cercle familiar que era intersexual: «[A]llà va començar alguna cosa» (Vila Kremer, Loscos, Ramírez Tur 2021). Des de llavors va perseguir trobar-se amb altres persones intersexuals, algunes de les quals han estat convocades per a la creació de l'espectacle: «[V]aig remoure cel, terra, Internet sencera fins que les vaig trobar» (Vila Kremer, Loscos, Ramírez Tur 2021). Per això a la segona meitat de l'obra Vila Kremer s'acompanya d'un grup de persones projectades a mida real sobre grans malalassos blancs que configuren un relat coral i acaben la funció conclouent que són una «horda» (Vila Kremer, Loscos, Ramírez Tur 2021).

Curiosament, les dues obres utilitzen la imatge d'un tortell que s'infla al voltant de les protagonistes per explicar la dimensió emocional d'aquest progressiu encontre amb la col·lectivitat, d'un espai que, contràriament a les sensacions d'aïllament prèvies, no apareix com a buit, sinó replet d'una intensitat que transforma els tons emocionals previs en èpics i esperançats. A l'obra de Cedó, la metàfora es formula verbalment, quan la Júlia pregunta abans de parir si sentirà plorar el nen i la doctora li respon que no, tot comentant que totes les dones fan la mateixa pregunta. Llavors la Júlia 2 afirma:

Totes us feu aquesta pregunta. I la massa uniforme de la qual tots formem part s'infla al teu voltant, com un soufflé de xocolata. Un tortell esponjós que t'envolta i s'estufa per l'habitació, perquè hi has posat massa llevat. (Cedó 2018, 97)

A *Hermafrodites a cavall* o *La rebel·lió del desig*, aquesta mateixa metàfora apareix en forma de dispositiu escènic, a l'èpic passatge final en què Vila Kremer puja sobre una pila de matalassos acolorits per la imatge dels testimonis intersexuals convertits en una massa move-dissa de tonalitats diferents. Asseguda com sobre un cavall, la intèrpret exhorta el públic a una rebel·lió del desig que inclogui els cossos que fins ara han estat negats, amagats, mutilats i reprimits, i, mentre parla, una gran bossa d'aire de forma circular s'infla al seu voltant tot acomboiant-la i omplint el conjunt de l'escenari.

Tampoc no apareix buit l'espai que rodeja la protagonista de *Banzo, el aliento de las ancestras* (2019) de Denise Duncan, obra publicada però no estrenada. La protagonista, Lis, és una dona blanca d'ascendència burgesa casada amb un home negre, que tanmateix mostra incomprensió respecte als efectes del racisme. La parella passa uns dies a l'antiga casa familiar, que sembla «una càpsula del tiempo» (2019, 155) i que està habitada per tot un llinatge de dones negres. Tot i no ser vistes pels vius, es fan presents en forma de pertorbacions sovint identificades amb el vent, atribut de la deessa ioruba Oyá –per exemple, apaguen les espelmes que Lis encén per treballar. La protagonista s'enfronta a aquestes pertorbacions així com a un bloqueig creatiu que no li permet acabar la composició musical que li han encarregat, fins que descobreix que descendeix de la unió d'un avantpassat blanc amb una criada negra. Aquesta revelació li fa reconsiderar la seva perspectiva sobre l'opressió racial i alhora li permet assimilar el missatge de les dones negres de la casa, les seves avantpassades:

Calla y escucha, Lis [...] Escucha lo que dice el viento [...] Llama a tus ancestras [...] Responderán. (Duncan 2019, 215-7)

D'aquesta manera, la protagonista troba el desllorigador de la composició en la polirítmia, en una emotiva escena final en què acaba tocant acompanyada de totes les dones, en comunió afectiva i física amb les pròpies arrels.

Junt amb les imatges descrites d'*Una gossa en un descampat* i *Hermafrodites a cavall* o *La rebel·lió del desig*, la culminació de l'obra de Duncan trasllada percepcions de proximitat, consideració, acceptació, encoratjament i pertinença comunitària que es contraposen a l'aïllament i el silenci previs. Aquestes imatges metafòriques i escèniques de presències que s'inflen, bufen i transformen l'espai al voltant de les protagonistes comparteixen, a més, un caràcter no lingüístic, difícil d'articular, que porta la Júlia a comentar:

aquest va ser un pensament fugisser, un peixet espantat que va tornar de seguida a l'aigua i vaig perdre de vista abans que pogués posar-hi paraules. (Cedó 2018, 35)

Per això considero que codifiquen el que Raymond Williams defineix com a estructures de sentiment, és a dir, «a kind of feeling and thinking which is indeed social and material, but each in an embryonic phase before it can become fully articulate and defined exchange» (1977, 131). També pot ser esclaridor pensar-les com el sorgiment d'una comunitat emocional alternativa, usant la terminologia de Barbara Rosenwein. Per a la historiadora, les comunitats emocionals se superposen a les comunitats socials i defineixen la valoració que els membres fan de les emocions, incloent «the nature of the affective bonds between people that they recognize» i «the modes of emotional expression that they expect, encourage, tolerate, and deplore» (2010, 842). Les imatges analitzades recullen aquests dos aspectes en una fase embrionària, ja que apunten a una aproximació comunitària entre col·lectius minoritzats poc codificada estèticament, i a l'expressió emotiva de la mateixa.

Si bé nocions com la sororitat o les filiacions genealògiques compten amb una llarga tradició teòrica, les imatges abordades semblen traslladar els escenaris *affectius* (Berlant 2011, 9) de la quarta onada feminista que s'enlaira a Catalunya a la segona meitat dels anys 2010, és a dir, el sorgiment de «meanings and values as they are actively lived and felt» (Williams 1977, 132). En aquest sentit, es pot considerar que les peces analitzades recullen un moment de transformació de la comunitat emocional, en què un cert relat dominant perd part del seu caràcter hegemònic i «some formerly marginal communities may come to the fore» (Rosenwein 2010, 24). Tot i que les obres comentades tenen un protagonisme individual clar –el relat més coral el trobem a *Hermafrodites a cavall* o *La rebel·lió del desig-*, la plasmaió de les estructures de sentiment o comunitats afectives en emergència les allunya de la lògica individualista del neoliberalisme postfeminista, així com de les narratives escèniques més tradicionals. Per això també podem entendre aquestes imatges com a performatius utòpics, ja que recullen un tipus d'amor «not just for a partner, as the domestic scripts of realism so often emphasize, but for other people, for a more abstracted notion of “community”, or for an even more intangible idea of “humankind”» (Dolan 2005, 2).

#### 4 Cap a un subjecte porós i encarnat

La unió afectiva de les protagonistes amb col·lectivitats més àmplies qüestiona una de les facetes del model de subjecte modern: la noció d'individualitat. Com assenyala Anu Koivunen (2010), aquest qüestionament és un dels punts en el qual convergeixen tots els corrents que comprenen els estudis afectius. En efecte, les protagonistes s'allunyen de la definició del subjecte humà com a autònom quan prenen consciència dels cossos que les precedeixen i de la comunitat afectiva

que les hi uneix, que no només transforma l'espai circumdant, sinó també a elles: com remarca Ahmed, «attending to emotions might show us how all actions are reactions, in the sense that what we do is shaped by the contact we have with others» (2014, 4).

Per altra banda, els processos de presa de consciència comentats es vinculen a experiències profundament arrelades en la corporalitat: la maternitat, la intersexualitat i la raça. Com els feminismes han elaborat a bastament, la negació que el subjecte modern fa del cos esdevé possible gràcies a «the masculine project of disembodiment by which men transcend their bodies by projecting their otherness (their immanence, their contingent corporeality) onto women» (Jones 1998, 43). Un dels aspectes més crucials d'aquesta negació és l'obliteració de la vulnerabilitat i la dependència intrínseques en el fet d'haver nascut de mare (Lozano Estivalis 2006, 233). La recuperació de la maternitat i la natalitat com a vivències centrals de l'experiència humana posa de manifest la fal·làcia de pensar el subjecte humà només a partir de l'home adult sense càrregues ni disminucions, aïllat i autònom. És el que es desprèn de *Les oblidades* (2019) de Lara Díez Quintanilla, una obra que a través de la reencarnació successiva de dues ànimes evoca la unió física d'unes generacions amb les altres. La noció es fa del tot explícita en la conversa entre una àvia i una neta que es produeix cap al final de la peça:

M- [...] Els científics [...] Diuen que les dones tenim als nostres cossos, a la panxa, una part de totes les filles que podem arribar a tenir.

B- Vols dir que naixem amb tots els òvuls que tindrem?

M- Això, com es digui! Es veu que no en fabriquem més durant la vida, els tenim tots a dins des que venim al món. Per tant, portem totes les possibles filles a dintre, saps? Això vol dir que tu vas estar dins meu una vegada. Una part de tu, vull dir. (Díez Quintanilla 2019, 40)

La presa de consciència de les dues ànimes protagonistes, que comencen a fer memòria i a adonar-se que totes les vides passades han estat marcades per l'opressió i la violència heteropatriarcal, no només vehicula una reivindicació de la genealogia femenina -en especial la d'aquelles dones que no han passat a la història-, sinó que recorda que la concepció de l'individu sense comunitat ni precedents és necessàriament escapçada i parcial.

Si el diàleg citat refereix aquesta qüestió a través d'una dada biològica, diverses obres també evoquen la proximitat entre els cossos i la seva capacitat d'afectar i ser afectats a través de la interpretació dels personatges del passat i del present per part de les mateixes actrius. Així, a *Les oblidades* dues actrius encarnen les múltiples dones que han estat a través de les modificacions d'una mateixa peça

de vestuari: «Érem elles» (Díez Quintanilla 2019, 42). També trobem aquesta estratègia a una de les escenes de *Màtria* (2017) de Carla Rovira, on la creadora i la seva mare, Àngela Pitarch, s'alternen per donar vida a les diferents dones de la pròpia família, marcada per l'afusellament d'Enrique Isart Alonso durant la Guerra Civil. Acompanyades d'unes matriusques que evocuen les successives transformacions de les intèrprets però també el lligam corporal entre les dones representades, Rovira i Pitarch es posen a la pell de les avantpassades per reviuire en escena el trauma familiar i històric. D'aquesta manera, acosten performativament els cossos i les emocions de les antecessores al present, i alhora al·ludeixen a com aquestes les han afectades a elles.

Podem considerar, doncs, que l'atenció de les obres al cos i als afectes els permet presentar un subjecte no estanc, sinó porós, constituït en part per allò que el precedeix i que pot explicar-se gràcies a la pertinença a un col·lectiu més ampli. És el que trobem de manera particularment explícita en el passatge d'*Una gossa en un descampat* que segueix, en què la Júlia mescla tres persones diferents per referir-se a si mateixa: la primera persona del singular i del plural i la segona persona del singular. No per casualitat aquesta plasmació gramatical d'una idea porosa del subjecte es dona en un moment d'una alta intensitat emocional, en què la Júlia s'alça dreta dalt d'un llit de l'hospital propulsat per tres actrius, i la didascàlia indica que «*Veiem les mortes*» (Cedó 2018, 34):

Rius embravits, fang, jungla espessa, feres afamades, monstres foscos i pudents. Tu ets tu. I ets allà. Forta com totes les que t'han precedit. Tu i les teves mortes. Com un exèrcit de panteres. Brillants i sòlides, lúcides, inesborrables. Ni una esgarrapada, em faran els monstres. El fang no m'embrutirà. Els rius no se m'enduran. Despistaré les feres. La jungla s'obrirà als nostres passos. Com deesses de l'eternitat, arribarem a l'altra vora. Perquè no importa jo, sinó la cadena de la que formo part. La terra i els arbres i la lluna. (Cedó 2018, 34-5)

Aquest passatge, alhora, mostra que la Júlia no només relaciona la pròpia experiència amb les avantpassades, sinó amb un col·lectiu més ampli, identificat en alguns moments amb la humanitat i, en d'altres, com aquí, amb el conjunt d'entitats animades i inanimades del món: «La terra i els arbres i la lluna» (35). Que la protagonista es percebi no només com a inserta en una genealogia familiar sinó també en una ecologia més àmplia situa la seva peripècia individual en una escala molt més vasta, que ja no concep el jo humà com a sobirà i autocontingut. Un pas més en aquesta cosmovisió és el que trobem a la versió escènica de la novel·la d'Irene Solà *Canto jo i la muntanya balla* (2019), amb dramaturgia de Clàudia Cedó i direcció de Guillem Albà i Joan Arqué. En l'obra, les històries humanes s'entremesclen i es

veuen afectades per múltiples ens animats i inanimats, com els núvols, els cabirols o les muntanyes, alhora que un regne dominat per les traces del passat s'hi fa palpable.

Si bé és cert que aquestes obres continuen tenint allò humà al centre, les col·lectivitats més difuses, àmplies i diverses que proposen *Una gossa en un descampat* i *Canto jo i la muntanya balla* semblen apuntar cap a una comprensió posthumana de l'agència, en la qual la resta d'éssers animats i inanimats ja no serien concebuts com a passius, sinó com a part activa que afecta i és afectada per l'acció humana. Una visió, en definitiva, que transcendeix l'esfera social i abraça el conjunt de la matèria, com la que proposa Jane Bennett a *Vibrant Matter* (2010).

## 5 El patiment com a vincle actiu

El fet que les protagonistes es reconeixin en un col·lectiu més ampli a partir de vivències arrelades al cos que posen en evidència la seva vulnerabilitat al dolor i a les violències, vincula molts d'aquests lligams a l'experiència del patiment. A propòsit del patiment compartit com a possible fundació d'aliances feministes, Sara Ahmed recupera l'advertència de Wendy Brown (1995, 55) que fonamentar un vincle polític en el dolor comporta el risc de fetitxitzar la ferida, és a dir, que pot derivar en una identificació de la identitat subalterna amb el patiment sofert. En termes de representació artística, això equivaldria a *reïficar* l'estatus de víctimes de les dones, com suggereix Àngela Pitarch, de *Màtria*, a la seva filla, quan aquesta li exigeix que plori pel familiar afusellat:

Ángela/ Tú siempre quieres que lllore y yo no lloro. Mi madre nunca lloró. Siempre nos contó esta historia sin dramatismos. A ninguna de las mujeres las vi llorar y tú te has montado una llorera que no veas! [...] no te he enseñado nada mejor que conectar con el dolor y con el llanto?

Carla/ Qué quieres decir?

Ángela/ Que parece mentira que a ti que vas de feminista por la vida, te tenga que decir las mujeres servimos para algo más que llorar y conectar con el dolor... Te acuerdas de las 13 rosas? Qué dijo una de ellas antes de ser fusilada? Dijo: que no lloréis! (Rovira 2018, 25-6)

Al marge dels diferents estils emotius de cada generació, el dolor per les violències patides existeix, i és per això que Ahmed es distancia de Brown i del seu rebuig per incorporar el patiment. «There are good reasons, then, to avoid assuming that women's pain provides the

foundation for feminism. But this does not mean feminism has nothing to do with pain», pondera la pensadora (2014, 173).

Altres autores, com Carolyn Dinshaw (1999), han defensat que el patiment pot ser la base de vincles afectius transtemporals. Per a Dinshaw, aquests acostaments tenen una dimensió afectiva no només pel desig d'aproximació al passat dels subjectes contemporanis, sinó també per la seva capacitat de ser *afectats* físicament per altres pretèrits. És el que succeeix a *Así bailan las putas* (2019), de Sixto Paz, una peça interpretada per la periodista Júlia Bertran i la professora de *twerk* Ana Chinchilla que reflexiona sobre la tensió entre el poder alliberador del cos femení –a través de moments participatius de *twerk*– i les coaccions que aquest cos ha patit històricament. Per remarcar que «totes les generacions vivim la nostra particular caça de bruixes» (Bertran et al. 2019, 16) es juxtaposen narracions d'experiències pròpies i d'episodis històrics que han buscat coartar la llibertat de les dones, com la caça de bruixes, alhora que se suggereix una connexió transtemporal *màgica* de Bertran amb el patiment de les dones del passat:

No recuerdo quan les vaig veure per primer cop. Però sí que eren molt doloroses. Un dia em vaig llevar i vaig trobar-me tot el cos cobert de ferides, que coïen, que feien mal. Que fan mal. Però no sé d'on han sortit, com me les vaig fer. I no sé com curar-les. (Bertran et al. 2019, 6)

La contigüitat d'aquest passatge amb la història de Joana Call o «la Sucarranya», una dona andorrana que va ser executada l'any 1471 i dels membres esquarterats de la qual es conserva un dibuix, fa pensar que la presa de consciència de Bertran és la responsable d'aquesta connexió que l'afecta *físicament*, que trasllada a una reacció somàtica la percepció d'un dolor passat que li parla del dolor present. A *Canto jo i la muntanya balla*, les restes del passat encara són palpables als Pirineus, ja sigui en forma fantasmal –com és el cas de les dones que van ser acusades de bruixeria i assassinades– o en forma de restes materials de la Guerra Civil. Segons sembla suggerir el text dramàtic, el perill rauria en no fer-los cas i per tant no veure la repetició que anuncien, la ferida del passat que continua oberta en el present (Ahmed 2014, 33). Per això la Mia, que de petita va veure «les dones d'aigua» però no creu la seva mare quan, ja gran, afirma haver-les vist al seu torn, es diu:

Jo a vegades hi penso, en tot això. En les coses que es repeteixen. En la Sió que no ens va creure i jo que no la vaig creure després. (Solà, Cedó 2021, 19)

Evitar l'oblit del passat és, segons Ahmed, el requisit per establir amb el patiment una relació diferent, una que esquivi el risc de fetitxització a través d'actes de remembrança. Per a aquesta autora, «[i]n order to break the seal of the past, in order to move away from attachments that are hurtful, we must first bring them into the realm of political action» (2014, 33). És una premissa que expliciten les dues ànimes de *Les olvidades* quan s'adonen que, per deslliurar-se del jou que les ha oprimit fins ara, els caldrà recordar les vides passades en la nova encarnació: «Anirem allà amb totes elles [...]. Allà les recordarem» (Díez Quintanilla 2019, 43). Quan la menys decidida vacil·la –«No les puc portar, són massa. Pesen massa» (44)–, l'altra gira la truita:

Espera, no les portarem com una càrrega. No seran un pes. Dona'm la mà. Elles ens portaran a nosaltres. Les tindrem a dins (es toca la panxa). La seva força serà la nostra i ens farà sortir d'aquest oblit. (Díez Quintanilla 2019, 44)

També a *Banzo, el aliento de las ancestras*, la presa de consciència de Lis és el que permet pensar un futur diferent, i per això ella i Philippe brinden al final de la peça amb les paraules:

¡Por el pasado que no es el presente, ni tiene que serlo! (Duncan 2019, 248)

I a *Hermafrodites a cavall o La rebel·lió del desig*, la revisió a través de l'humor negre del mite que dona nom a la peça porta a col·lació la visió històrica de la intersexualitat per tal de poder-la repensar. Com assenyala Ahmed, la presa de consciència feminista comporta alhora una mirada al passat, ja que implica descobrir que les coses del món tenen una historicitat, que van ser creades, i alhora un moviment afectiu vers el futur, perquè aquesta constatació obre la porta a l'esperança de canvi: així, «placing hope in feminism is not simply about the future; it is also about recognising the persistence of the past in the present» (2014, 7).

A les obres comentades, l'aproximació de les protagonistes a comunitats més àmplies passa per l'assumpció d'un patiment compartit o proper, que no apareix com a afecte paralitzador sinó que, al contrari, les encoratja a revertir el silenci i forma part del doble moviment que descriu Ahmed: ensems reclama un reconeixement i catalitza la capacitat d'agència. A *Así bailan las putas*, Bertran i Chinchilla escriuen diversos insults masclistes rebuts per elles als braços del públic assistent, transmetent-li allò que, des del passat i la pròpia experiència, les ha afectat a elles, però acaben la peça amb un ball catàrtic compartit amb el públic que posa de relleu la capacitat de plaer i resistència del cos. Tot i que l'audiència de les altres obres se situa



en platees més convencionals, l'ús de tons èpics i esperançats indica que també aspiren a crear un sentiment de comunitat amb els que descriuen Dolan (2005, 15-18; 192) i Aston i Harris (2013, 5). És el que explicita aquest passatge del final d'*Una gossa en un descampat*:

Com es pot sentir amor pel fill mort d'una altra? Perquè formem tots part de la mateixa massa. Un mateix cos adolorit que respira amb els arbres i amb els altres. Que no saps on acabes tu i on comença l'altre. El dolor junt, el dolor barrejat. Un dolor que s'escola pels peus i s'escampa per terra i puja per les cames de les infermeres, que et miren sabent el que sents. I per les cames de les actrius que interpreten el dolor dels altres i per les cames del públic que plora el dolor dels altres. (Cedó 2018, 106)

## 6 Conclusions

En aquest capítol m'he centrat en l'ús de l'afecte en el text i les escenificacions, ja que, com assenyalen Aragay, Delgado-García i Middeke (2021, 3), el rol de les emocions al text i la posada en escena sovint és negligit per la crítica en detriment d'altres aspectes del fet teatral, com la recepció. En aquest sentit, i en la línia d'autores com Aston i Harris (2013), considero rellevant parar atenció a la manera com les obres vehiculen una idea d'una certa comunitat feminista o resistent a través de l'emoció, ja que en la comprensió dels feminismes escènics dels darrers anys potser s'ha destacat més l'ús de discursos pedagògics o amb voluntat visibilitzadora.

Amb l'anàlisi exposada he buscat demostrar que obres com *Banzo, el aliento de las ancestras*, *Así bailan las putas* i *Una gossa en un descampat* comprenen que el feminisme «involves an emotional response to the world» (Ahmed 2014, 170), posen en crisi diversos aspectes del model de subjecte modern, i porten als escenaris una revisió genealògica de diversos tipus de patiment encara vigents, per tal d'apuntar vers noves estructures de sentiment (Williams 1977, 131). D'aquesta manera, les peces s'allunyen de les narratives postfeministes que obvien les opressions estructurals i presenten els personatges femenins o minoritzats com a apoderats per si mateixos, alhora que proposen formes innovadores de representació de les dones i altres identitats discriminades en relació a la tradició teatral catalana.

## Bibliografia

- Ahmed, S. [2004] (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aragay, M.; Delgado-García, C.; Middeke, M. (eds) (2021). *Affects in 21st-Century British Theatre. Exploring Feeling on Page and Stage*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Aston, E.; Harris, G. (eds) (2013). *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham; London: Duke University Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bertran, J.; Chinchilla, A.; Vilanova, J.; Roca, P. (2019). *Así bailan las putas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Barcelona: Arxiu personal de Júlia Bertran.
- Brown, W. (1995). *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Bruch, A.; Julià, L. (eds) (2019). *Cartografies del desig III. Sis espectacles de teatre de cambra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Cedó, C. (2018). *Una gossa en un descampat*. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett i REMA 12.
- Diamond, E.; Varney, D.; Amich, C. (eds) (2017). *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. London: Palgrave Macmillan.
- Díez Quintanilla, L. (2019). *Les oblidades* [text inèdit]. Arxiu personal de Lara Díez.
- Dinshaw, C. (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities; Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Duncan, D. (2019). *Banzo, el aliento de las ancestras*. África, C.; Duncan, D.; Gómez Glez, M.; Rodríguez Rodríguez, N.; Soler, C.; Szpunberg, V., *VII Laboratorio de Escritura Teatral*. Madrid: Fundación SGAE, 131-254.
- Fanlo, I. (2020). *Staging a Queer Nation: Landscapes of Desire in Contemporary Catalan Drama*. [PhD Thesis]. Chicago: University of Chicago.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham; London: Duke University Press.
- Godayol, P. (2020). *Feminismes i traducció (1965-1990)*. Lleida: Punctum.
- Gregg, M.; Seigworth, G.J. (eds) (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press.
- Huddleson, R.W. [Ó hOddail, R.U.] (2020). *Translating Queer Catalan Drama for the Irish Stage* [PhD Thesis]. London: Queen Mary University of London.
- Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Julià, L. (ed.) (1999). *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- Koivunen, A. (2010). «An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory». Liljeström, M.; Paasonen, S. (eds), *Working with Affect in Feminist Readings*. London; New York: Routledge, 8-28.
- Kruks, S. (2001). *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*. Ithaca: Cornell University Press.

- Lozano Estivalis, M. (2006). *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Macón, C. (2014). «Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema». *Debate Feminista*, 49, 163-86.
- Marçal, M.M. (ed.) (1998). *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- Nicolau Jiménez, A. (2021). *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* [Tesi Doctoral]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Pons, M. (2021). «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación». *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, 4(1), 129-50.
- Rosenwein, B.H. (2010). «Problems and Methods in Theory of Emotions». *Passions in Context. International Journal for the History and Theory of Emotions*, 1, 1-32.
- Rovira, C. (2018). *Màtria* [text inèdit]. Barcelona: Arxiu personal de Carla Rovira.
- Sedgwick, E. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham; London: Duke University Press.
- Solà, I. (2019). *Canto jo i la muntanya balla*. Barcelona: Anagrama.
- Solà, I.; Cedó, C. (2021). *Canto jo i la muntanya balla* [text dramàtic inèdit]. Arxiu de La Perla 29.
- Solana, M.N. (2015). *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas, y políticas* [Tesi Doctoral]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Solga, K. (2016). *Theatre & Feminism*. London: Palgrave.
- Tasker, Y.; Negra, D. (eds) (2007). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Vila Kremer, L.; Loscos, R.; Ramírez Tur, V. (2022). *Hermafroditas a cavall o La rebel·lió del desig* [enregistrament inèdit]. Barcelona: Arxiu de la companyia Que no salga de aquí.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.



# Traçant línies afectives Moviment i (con-)tacte a *Trama*, de Roser López, i *Torus*, de Humanhood

Eva Bru-Domínguez

University College Dublin, Ireland

**Abstract** This essay traces corporeal and sensorial correspondences in two group dance performances, *Trama* by Roser López Espinosa and *Torus* by Humanhood. My analysis is informed by new materialist theory: the work of physicist and feminist philosopher Karen Barad and her notion of 'intra-action', accounting for the co-constitutive agency in the relationship between (non-)living matter. With an eye to the socio-political context of 2010s Catalonia, I suggest that the affective modes generated through movement and touch in these works share participate in an exploration of the collective's porosity and its fluid structures.

**Keywords** Roser López Espinosa. Humanhood. New materialism. Posthumanism. Intra-action. Affect.

**Índex** 1 *Trama* i *Torus* al Mercat de les Flors, 2019. – 2 El 'gir afectiu': post-humanisme i nou materialisme. – 3 *Trama* i *Torus* en context. – 4 Aproximacions crítiques a la dansa a Catalunya: entramats sociopolítics, línies i nusos. – 5 (Con-)tacte, agència, afecte. – 6 Conclusions: la física quàntica i les arts escèniques catalanes.

## 1 *Trama* i *Torus* al Mercat de les Flors, 2019

Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers  
Karen Barad

L'any 2019 s'estrenaren al Mercat de les Flors dues obres significativament diferents a nivell conceptual, coreogràfic i escenogràfic: *Trama*, de Roser López Espinosa, i *Torus*, de la companyia Humanhood. Curiosament, ambdues coincidien a presentar un espectacle on un

grup de cinc ballarins articulaven un complex seguit de tensions i distensions amb els seus cossos atraient-se i repel·lint-se com si estiguessin governats per una inevitable força magnètica. Les obres s'estrenaven en un context sociopolític bastant fràgil, on les ferides al cos social català arran de l'acarnissada càrrega policial de l'1 d'octubre de 2017, encara no s'havien acabat de cicatritzar. Per als que encara recordaven els braços entrelaçats i els cossos entortolligats en gestos de protecció i defensa física i civil, el caràcter festiu i lúdic de *Trama* i l'aproximació cosmogònica de *Torus*, semblaven tenir un efecte més aviat guaridor. Sense cap mena de traça de violència, les dues peces simplement materialitzaven el poder i la importància del col·lectiu, de la interacció entre cossos i els afectes que es produeixen en aquestes correlacions. En el seu influent llibre *Poetics of Contemporary Dance*, Laurence Louppe s'interessa per l'estudi dels factors «that elicit affective responses to a system of signification or expression» (2010, 4) i defineix el cos moviment com a força generativa i/o afectiva (45-7). La crítica i historiadora de dansa parla de la qualitat efímera de les transmissions que sorgeixen de les interseccions entre cossos i de com aquestes poden, fins i tot, arribar a l'audiència i establir relacions «either in fusion or conflict, between an individual dancer and an individual spectator» (48).

Aquest capítol proposa un estudi de les relacions afectives a *Trama* i *Torus*, precisament, de les correspondències corpòries i sensorials que s'estableixen entre els cossos dels ballarins i que es generen a través del gest, el (con-)tacte i el moviment. L'anàlisi de l'afecte que presento aquí es basa, principalment, en el nou materialisme de la científica americana Karen Barad i, més concretament, en el seu concepte d'intraacció, que desenvolupa en el llibre *Meeting the Universe Halfway* (2007). La intraacció designa la complexitat d'interaccions matèriques i el producte que aquestes forces generen, entenent que la matèria -viva o no viva- exerceix agència, i per tant, té la capacitat d'afectar i d'ésser afectada. A *Meeting the Universe Halfway*, l'autora ofereix una innovadora lectura filosòfica que entrelaça l'estudi de les ciències i les humanitats, desdibuixant les fronteres que des de Descartes i la revolució científica havien separat les dues disciplines, i situa la matèria -entesa com a substància que sent, pateix i desitja- al centre del coneixement i la praxis. Barad, s'alinea amb el pensament post-humanista, que desbanca la primàcia del 'jo' (masculí) unificat, acotat, i consegüentment, separat del seu entorn. Seguint els plantejaments del nou materialisme i del post-humanisme, en aquest capítol abordo el rol del cos físic en moviment i del sentit del tacte a l'hora de forjar relacions afectives. L'anàlisi que presento aquí, també es fa ressò dels estudis de l'antropòleg social Tim Ingold (2015) per tal de resseguir les línies, nusos i teixits que es dibuixen en les coreografies de *Trama* i *Torus*, per a ubicar-les, així, en un complex teixit teòric, cultural i sociopolític.

## 2 El 'gir afectiu': post-humanisme i nou materialisme

Ja fa més d'una dècada que Jo Labanyi (2010) anuncià l'arribada del 'gir afectiu' a l'àmbit dels estudis hispànics i suggerí possibles línies d'investigació que consideressin les interrelacions entre subjecte i objecte. Labanyi identificava la importància que aquest marc teòric dona al cos que sent, que es mou i es commou, un cos que s'entén com a matèria que rep i processa estímuls externs abans que passin pel filtre de la consciència, la ment i el llenguatge (2010, 224-5). Tal com ens mostra Margalida Pons (2021) en la seva última cartografia dels estudis de l'afecte i les emocions, les aproximacions crítiques des d'aquest prisma s'han anat consolidant al llarg dels darrers anys i han guanyat terreny en diferents àmbits geopolítics i culturals dins del territori peninsular, tot i que l'autora apunta la continuada tendència a les aproximacions historicistes en la crítica literària catalana. Pons situa l'estudi de l'afecte i l'emoció dins del marc teòric post-humanista, argumentant de quina manera aquestes perspectives es qüestionen «la expresión coherente de un yo bien delimitado - antropomorfo, racional, humano- para convertirse en una forma de subjetivación intrincada y a veces problemática» (130). El pensament de filòsofs post-humanistes com Gilles Deleuze, Rosi Braidotti o Donna Haraway, entre d'altres, gaudeix ja d'una gran presència en l'anàlisi de la cultura catalana. Tanmateix, voldria distingir la contribució al pensament post-humanista de Barad, una veu contundent provinent del món de les ciències físiques, la qual, malauradament, roman bastant desconeguda dins dels estudis de la producció artística catalana.

A *Meeting the Universe Halfway* la científica, teòrica i feminista americana presenta una proposta ambiciosa que li permet trencar amb la distància física i intel·lectual que tradicionalment ha governat la investigació científica i cultural (un plantejament que reproduïx la dicotomia cartesiana entre el cos i la ment) i defensar «the fact that knowing does not come from standing at a distance and representing but rather from a *direct material engagement with the world*» (Barad 2007, 49; cursiva original). Barad critica el poder excessiu que s'ha donat al llenguatge per tal de determinar allò que és real (133) i situa la matèria en àmbits conceptuals i físics preeminents. Amb aquest plantejament, l'autora desestabilitza la centralitat i domini de l'ésser humà. A més, Barad considera que la cultura occidental ha tingut una «asymmetrical faith» (49) en la representació, un hàbit cartesià que li sembla merament il·lògic (49), i proposa com a alternativa les aproximacions performatives post-humanistes a l'estudi de fenòmens culturals, socials, polítics, científics i, fins i tot, econòmics (139). Barad utilitza el concepte d'*agential realism* (realisme agencial) per referir-se a la implicació de l'individu en les pràctiques d'investigació -una manera de fer que comporta una relació mútua, recíproca i de complicitat entre el subjecte investigador i l'objecte investigat-, i una

proposta que –seguint els plantejaments de filòsofs com Deleuze i Judith Butler, entre d’altres–, desbanca l’hegemonia de relacions binàries o duals (natura/cultura, cos/ment, femení/masculí) que han arbi-trat el pensament modern.

Cal remarcar, però, la dimensió ètica en la seva proposta teòrica, que segons ella, és inherent tant a les pràctiques científiques i culturals, com a les relacions que s’estableixen entre el món i els seus habitants, sien humans o no-humans:

ethics is not simply about responsible actions in relation to human experiences of the world; rather, it is a question of material entanglements and how each intra-action matters in the reconfiguring of these entanglements. (2007, 160)

Tal com hem vist en aquesta citació, Barad parla de intraacció (des de dins) en comptes d’intervenció (des de fora) (56) per tal d’articular aquesta correlació, és a dir, a diferència de la intervenció, que assumeix l’existència de diversos agents externs i pre-establerts que precedeixen l’acció, la intraacció s’entén com allò que sorgeix a través d’aquestes relacions o pràctiques (22). L’autora insisteix en el reconeixement d’aquesta correspondència com a part intrínseca del pensament crític, un enfocament que està fonamentat en la noció de la performativitat formulada per Judith Butler.

Butler qüestiona a *Gender Trouble* (1990) el model social constructivista que presumeix que el gènere s’inscriu en un cos que és naturalment sexuat i en un subjecte prèviament definit, tot remar-cant que el gènere no es un atribut intrínsec del subjecte, sinó que és un ‘fer’ –*gender is a doing*–, és a dir, el gènere és un procés temporal reiteratiu incessant. La performativitat fa referència a la seqüència d’accions que fa un individu i que estan condicionades per les normes culturals, socials i polítiques particulars del context que aquest habita. Conseqüentment, el cos material no només està condici-onat per aquest model, sinó que també emergeix com a signific-ant d’aquest. Barad clarament constata la influència de la teoria de Butler en el seu plantejament i remarca:

A *performative* understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things... a performative account insists on understand-ing thinking, observing, and theorizing as practices of engage-ment with, and as part of, the world in which we have our being. (2007, 133)

El pensament de Barad s’adhereix al nou materialisme, un corrent filo-sòfic que se centra en l’estudi de la matèria orgànica, viva, morta o inanimada. L’autora de *Meeting the Universe Halfway* remarca la qualitatat



fluida de la matèria i defensa, tal com ja hem apuntat, una concepció realista agencial d'aquesta, que defineix com a «dynamic and shifting entanglement of relations, rather than... a property of things» (35). En línia amb propostes post-humanistes, la científica americana destaca la rellevància i centralitat de la matèria -viva o inerta- i suplantada, així, el rol principal que *l'home*, tal com ens recorda Braidotti, ha gaudit en la cultura, el pensament i la societat des de l'època clàssica:

At the start of it all there is He: the classical ideal of 'Man', formulated first by Protagoras as the 'measure of all things', later renewed in the Italian Renaissance as a universal model and represented in Leonardo da Vinci's Vitruvian Man. (Braidotti 2013, 13)

Així doncs, Barad ens planteja una filosofia fonamentalment matèrica i relacional que, alhora, comporta un canvi d'enfocament radical a nivell ontològic i epistemològic. Per tant, la seva proposta, ens permet abordar els afectes que es generen a través de les intraaccions entre cossos matèrics en moviment i situar *Trama* i *Torus* en relació a discursos sociopolítics específics.

### 3 **Trama i Torus en context**

*Trama* de López es caracteritza per la seva gran fisicitat i la incorporació d'elements acrobàtics propis del circ. La ballarina i coreògrafa es va formar a l'Escola Superior d'Arts d'Amsterdam i ha treballat en diversos projectes tan a l'estranger com a Catalunya. També ha col·laborat amb coneguts artistes i coreògrafs catalans, dels quals podem destacar Àngels Margarit / Cia Mudances i Cesc Gelabert, l'escenògraf Iago Pericot i el director de cinema i documentals, Isaki Lacuesta. En l'àmbit de la cultura catalana, la seva trajectòria ha tingut molt bona acollida per part del públic i la crítica. Les produccions *L'estol* i *Novembre* foren nominades al Premi Millor Coreografia, el 2017 i 2020, guardó que se li conferí el 2019 per *Trama*. Descrita pel crític de dansa, Omar Khan, com «un *loop* indetenible, fascinante e hipnòtic en el que cinco bailarines que parecen pasárselo en grande enredan sus cuerpos hasta crear figuras imposibles» (2021). *Trama* explora la complexitat de les relacions humanes a través de la interacció física d'uns cossos en movió que s'entrellacen i teixeixen una sèrie d'estructures o entitats orgàniques mutants. En aquest constant fer i desfer de formes, la frontera entre l'individu i el col·lectiu, l'ordre i el caos, esdevé cada cop més confusa. Tal com assenyala la mateixa López, l'obra traça:

una partitura física d'interdependències i confiança mútua, d'acords i dissensions, d'equilibris compartits, d'afinacions, de

desordres [...] Una proposta sobre el grup, les seves arestes i les seves derives. (*Trama* 2019, 2)

*Torus* (2019), d'altra banda, és una producció de la companyia de dansa Humanhood, co-dirigida per la catalana Júlia Robert i el britànic Rudi Cole i fundada el 2016 a la ciutat de Birmingham (Regne Unit), on manté la seva seu, establerta també a Barcelona. Els ballarins i coreògrafs van estrenar la seva primera obra, el duet *Zero*, el 2016 al Midlands Art Centre (MAC) a Birmingham. El mateix any, *Zero* guanyava el primer premi al 30<sup>è</sup> Certamen Coreogràfic de Madrid. El treball de Robert i Cole s'inspira en el món de les ciències físiques (la companyia freqüentment col·labora amb el departament d'astrofísica de la Universitat de Birmingham), la consciència i les filosofies orientals. La seva obra pretén crear una experiència immersiva per a l'audiència, transportar el públic a un altre món amb la finalitat d'obrir-lo a les freqüències i forces energètiques invisibles que l'afecten. Les referències a l'atracció gravitatòria, les forces centrípetes, els recorreguts en l'espai, les figures geomètriques (principalment, el cercle), i els cossos celestes, abunden en la seva producció. *Orbis* (2017) i *Sphera* (2020) són dues peces relativament breus de dansa de carrer on dos ballarins exploren la relació entre la Terra i la Lluna i actuen en un espai escènic exterior delimitat per un cercle. En la primera, una parella de ballarins vestits de negre dansen sobre una superfície del mateix color i recuperen la relació mística entre els éssers terrenals i el satèl·lit que orbita el nostre planeta, mentre que *Sphera*, que complementa l'obra anterior, celebra la lluminositat que ens arriba d'aquest cos celeste de superfície fosca i gris, però que es veu -des de la Terra- com una esfera blanca i brillant. No obstant això, l'obra que ens interessa investigar aquí, *Torus*, va més enllà dels sincronismes i simbiosis que s'estableixen entre dos cossos per tal d'endinsar-se en la complexitat i sinergies que emergeixen entre cinc ballarins (Robert Parés a Marotto, 2018), i comparteix amb *Trama* no només el nombre de ballarins, sinó l'interès en estudiar les intraaccions entre matèria i les transformacions que es produeixen en aquest intercanvi constant. Aquesta peça de grup gravita entre la investigació del camp magnètic de la Terra i les estructures bàsiques de l'univers; i l'atracció entre cossos orgànics en moviment.

Tal com ja hem anotat, *Trama* reivindica un subjecte i cos social juganer, tàctil, i primordialment terrenal, d'altra banda, la hipnòtica i repetitiva *Torus* invoca -i desperta- els sentits, la percepció, fent-nos prendre consciència de les lleis físiques que interconnecten els organismes i la matèria. Les dues obres situen als ballarins en un espai heterogeni, de relacions transversals i múltiples que, tal com explicaré a continuació, té molt en comú amb el 'pla d'immanència' del qual ens parla Deleuze (Deleuze i Guattari 1987). Amb aquest concepte, el filòsof francès desenvolupa una ontologia que s'oposa

al dualisme cartesià –que discrimina entre el cos i la ment– i a la noció de la transcendència. Així doncs, el pla d'immanència es podria definir com un espai de diferència i diversitat, d'interrelacions complexes; de forces, connexions i 'esdevenirs'; de moviments d'acceleració i desacceleració; d'individuacions i d'assemblatges col·lectius; un espai compost d'elements que s'involucren en un procés d'afectació continuat. De fet, Jordi Sora i Domenjó identifica aquesta última característica en la seva crítica de *Trama* quan apunta que l'obra «ens parla de la xarxa dels afectes: aquell lligam invisible que cus la nostra relació amb els altres» (2020). El propòsit del text de Sora no és pas aprofundir en el marc teòric dels estudis afectius. Tanmateix, el fet que el crític situï *Trama* en relació a aquest concepte és indicatiu de la rellevància que aquest enfocament està prenent dins dels discursos sobre la producció cultural catalana.

#### **4 Aproximacions crítiques a la dansa a Catalunya: entramats sociopolítics, línies i nusos**

Abordar la dansa des d'una perspectiva crítica sociopolítica no és una pràctica gaire freqüent en els estudis de les arts escèniques a Catalunya. No obstant, les anàlisis d'Helena Buffery acostumen a trencar amb la tendència a parlar d'aquestes disciplines artístiques en termes més aviat abstractes i a analitzar-la en relació a contextos contemporanis a la seva producció. A «Multiple Exposures: Moving Bodies and Choreographies of Protest in Contemporary Catalonia» (2018), l'autora recull tres obres representades l'any 2015, l'adaptació teatral d'Àlex Rigola de la cèlebre novel·la de Joan Sales, *Incerta glòria*; l'espectacle multidisciplinari *Només són dones* dirigida per Carme Portaceli; i l'espectacle de dansa *WW - We Women* (2015) de Sol Picó, de les quals en destaca una característica comú, el fet que «the body of the dancer is primary used to signal and disrupt intersubjective, intercultural and intersemiotic limits» (7). Buffery assenjala que aquestes produccions coincideixen amb un notable increment de la presència d'un col·lectiu de cossos disruptius, reivindicatius i desobedients en l'esfera pública, cossos mobilitzats per tal de donar visibilitat a una situació generalitzada de marginació, exclusió, opressió i precarietat (7). Malgrat el tarannà fonamentalment reivindicatiu d'aquests desplegaments del cos civil, l'autora en remarca la seva índole lúdica, el marcat sentit de comunitat, i la voluntat dels participants per vetllar pel bé de la comunitat i dels espais quotidians (8). Tot seguit, Buffery recorda els episodis d'extrema violència que van tenir lloc dos anys més tard, l'1 d'octubre de 2017, per evitar que es portés a terme el referèndum unilateral sobre la independència de Catalunya. Per defensar-se de les agressions acarnissades d'intervenció i contenció policials, els cossos dels votants s'entrellaçaven, s'agafaven pels braços,

les mans, en «positions of passive resistance» (9). La imatge que dibuixa Buffery d'aquest entramat matèric, corpori, que es teixeix en resposta a un esdeveniment concret però que alhora s'inscriu en un ampli context sociopolític i cultural ens dona una sèrie de pautes a l'hora d'abordar les relacions afectives que s'exploren a *Trama* i *Torus*.

*Trama* s'estrena l'any 2019 i recupera el tarannà lúdic característic de les mobilitzacions civils de les quals ens parla Buffery. L'obra aposta pel joc, les xarxes humanes, i les afinitats que sorgeixen entre els ballarins a través del sentit del tacte i la motilitat del cos. Inspirada en la paraula 'acordar', que tal com López recalca, en italià «tant significa afinar com posar-se d'acord» i que en dansa implica la concòrdia «de forma real, crua» entre els ballarins (a Raubert, 2019), a *Trama* no hi ha traces de violència o referències al trauma col·lectiu. L'obra, simplement, s'adelita en les intraaccions corpòries i fabrica, recupera, el llenç social. Ho fa resseguint fils, nuant i desnuant, teixint. La línia no només es traça en els moviments coreogràfics i efímers dels ballarins, sinó que també hi té una presència física i evoca la noció de l'acord que anota López. L'espai de dansa està emmarcat per tres panells bastits d'una infinitat de tires elàstiques verticals, que donen als ballarins innumerables vies d'accés a l'escenari, estructures que serveixen per delimitar la plataforma de ball, però que n'emfatitzen la seva qualitat porosa, permeable. L'espectacle s'obre amb una noia a l'escenari que porta unes botes rígides, inapropiades per a la dansa, ja que li aïllen els peus de la superfície impeding-ne el contacte, l'arrelament al sòl. Dreta, amb les mans a la butxaca, mira l'audiència de fit a fit i sense cap mena de pressa, es comença a desfer els cordons de les botes, parsimoniosament, mentre somriu i interactua amb el públic amb una mirada carregada de complicitat. La metàfora de la línia i la seva qualitat flexible, mal·leable, es manifesta també en el desfer dels cabells trenats d'una de les ballarines, un moment clau en la coreografia que assenyala la seva separació temporal del grup. Les línies efímeres que dibuixen els ballarins, conjuntament amb els pocs objectes que entren a l'escenari o bé l'embolcallen, convergeixen en nusos, cossos entortolligats, «materia unida en lazos que adquiren una consistència i una fortaleza, com la de las individualidades que, entrelazadas, generan estructuras sólidas» (Esteller, 2019). A *The Life of Lines* (2015), Tim Ingold, situa el nus en «a world of life» (14) i critica la història del pensament modern per afavorir metàfores inflexibles, rígides, sòlides, com serien el bloc de construcció, la cadena i el contenidor. L'antropòleg social argumenta que la força vital del nus està arrelada a pràctiques socioculturals ancestrals, per exemple, a la producció de teixits o de cistells (13), i que l'entramat implica una apertura de l'interior a l'exterior. És a dir, Ingold entén les forces de tensió, les friccions entre matèries -vives o no vives- com a energies generatives de noves formes que entrellaçen la cultura amb l'experiència vital (18), nodes que interconnecten

la matèria, el pensament, la cultura i la societat. En definitiva, Ingold rebutja entendre el subjecte i la matèria orgànica com a contenidors o unitats desconnectades, aïllades del seu entorn.

*Trama* reivindica la potència vital del grup agermanat. I ho fa mitjançant l'activació del gest coreogràfic que empeny als ballarins a unir-se físicament i generar noves estructures, formes mal·leables que s'adapten a la morfologia de cadascun dels participants, respectant, alhora, la diferència i la individualitat en el sentit deleuzià que hem descrit anteriorment. Així doncs, tot seguint l'enfocament del filòsof francès, podem parlar de l'espai de dansa com a pla d'immanència, de singularitat i diferenciació, en altres paraules, com un complex canemàs que es va teixint mitjançant les interaccions entre els cossos en moviment. Els nombrosos embolics i nodes corporis en aquesta obra evocuen i celebren, jocosament, les interconnexions entre cultura, societat i pensament de les quals ens parla Ingold i que també ens plantegen els corrents post-humanistes i el nou materialisme. És a dir, la centralitat i coherència del subjecte com a ésser acotat, impenetrable i racional que es qüestiona des del post-humanisme i el nou materialisme es reconfigura i l'individu se situa en un espai de correspondència mútua amb la natura, el col·lectiu, i la tecnologia.

Altrament, la visió cosmogònica de *Torus* es caracteritza per la seva seriositat, els moviments rítmics repetitius i la reiteració de patrons coreogràfics intrincats. Les línies que es tracen en aquesta obra són efímeres, de fet, més aviat es podrien qualificar de freqüències suggestives de les energies que es generen quan els constituents elementals de la matèria entren en contacte. La coreografia de *Torus* encarna la complexitat dels orígens de la vida; ressegueix la trajectòria de la formació del cos humà (les partícules elementals, els àtoms, les molècules, les cèl·lules i els teixits), explora el camp magnètic de la Terra i la relació del nostre planeta amb el cosmos, tot dibuixant una constel·lació relacional i fràgil d'organismes, matèries i energies físiques. Els enllaços i nodes que es generen a *Torus* són molt diferents als de *Trama*. Tanmateix, ambdues obres investiguen les interaccions (físiques o invisibles) entre cossos matèrics i celebren la potència vital que es genera a través de les relacions entre els membres del grup.

Buffery (2018, 11-13) qualifica l'activisme a Catalunya de multidireccional, participatiu i transversal, tot apuntant que les irrupcions col·lectives a l'espai públic van assolir el seu punt àlgid a mitjans de la primera dècada del segle XXI. L'autora (13-14) assenyala els anys seixanta com a punt d'inflexió dins del món de la dansa a Catalunya, caracteritzats per l'eclosió de formes híbrides i l'apertura envers la societat civil i els moviments de protesta. En el context català d'avui en dia, la dansa segueix essent una forma de resistència, protesta, transmissió i incorporació (14). L'interès de Sol Picó a explorar la precarietat social i de gènere, el treball social de La Caldera i Simona

Levi, i l'atenció a qüestions mediambientals de Mal Pelo són exemples clars del compromís de les companyies de dansa, ballarins i coreògrafs per afers socials, polítics i ecològics, diu Buffery (14). Tenint en compte aquest entorn, cal considerar la manera en què tant *Trama* com *Torus* s'inscriuen en el marc activista i de protesta contemporani, ja que, ambdues obres, no s'ubiquen explícitament dins d'aquests paràmetres. Hem vist com les dues produccions realcen la importància d'un cos social viu i actiu, establint el (con-)tacte i la interacció física, o bé freqüencial, entre cossos al nucli d'organisme social. L'anàlisi d'aquestes peces s'ha obert fent referència a les càrregues policials de l'1 d'octubre de 2017 i evocant els cossos units de braços i mans enfront un desplegament de violència desmesurat. Tanmateix, *Trama* i *Taurus* ni tan sols al·ludeixen a l'agressió física i la brutalitat sinó que, simplement, aposten per les interseccions entre individus i seu potencial d'afectar. Destacadament, són obres que estudien, celebren i reclamen l'energia generativa, els processos de materialització, i l'atenció a les forces vitals. Resumint, podríem afirmar que *Trama* i *Torus* re-activen les dinàmiques de grup 'des de dins' (intraacció) i exploren l'agència, i consegüentment l'afecte, emergent d'aquestes correspondències.

## 5 (Con-)tacte, agència, afecte

El tacte, afirma Barad (2014, 153), és una de les grans preocupacions de les ciències físiques, un trencacaps provocat per la forma relacional, indeterminada i infinita en què la física quàntica entén com (inter-)actuen les partícules. De fet, segons la científica americana, el sentit del tacte desperta «an infinity of others - other beings, other spaces, other times» (2020) i, per tant, el tacte també implica connectar amb l'alteritat fins al punt d'incorporar-la. En efecte, per a Barad tocar és apercebre «the stranger within» (2020). La física quàntica ens permet considerar tant el potencial com les qualitats generatives, transformadores i co-constitutives que sorgeixen a través del contacte físic, virtual o invisible als nostres ulls. Barad utilitza el terme 'intraacció' per tal de definir aquests processos. El producte resultant de la intraacció entre partícules, matèria o cossos vius o no vius és l'agència, altrament dit, la capacitat d'afectar, que, entesa des del prisma spinozià, és una experiència d'intensitats no conscient. Així doncs, l'afecte precedeix la consciència, és pre-lingüístic, no té ni estructura ni forma i és una experiència corpòria. Brian Massumi, a les seves notes de traducció de *A Thousand Plateaus* de Deleuze i Guattari, indica que l'afecte «is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act» (1987, xvi). En altres paraules, l'afecte es manifesta

a través del cos de manera involuntària. Eric Shouse (2005) segueix Massumi i anota que, a diferència dels sentiments, que defineix com a biogràfics i personals, les emocions són socials.

Les relacions afectives que s'estableixen a *Trama* i *Torus* són ben diferents. En realitat, l'exploració del tacte i el contacte són molt més explícites i recurrents a l'obra de López, on hi ha un clar èmfasi en la continuada formació i deformació d'estructures corpòries. Basant-nos en Ingold, hem parlat dels enllaços i embòlics entre ballarins com a nodes generatius de vida. D'altra banda, el concepte d'intraacció de Barad ens permet identificar i aprofundir en les diferents modalitats d'afectació que es produeixen a través del (con-)tacte, particularment, a *Trama*. Invoco, doncs, la seqüència en què una ballarina arrossega cap, cabells i peus per l'escenari mentre fa giravoltar el seu cos tot dibuixant, amb aquest, un eix de rotació a l'espai. A través del moviment, la noia es fa seva la superfície de ball, l'explora per mitjà del tacte, la sent i també la marca. Seguint la noció d'intraacció, la superfície també canvia, s'apropa al seu cos, el posseeix, absorbeix l'escalfor dels seus peus i de les seves mans, s'impregna de la seva suor, de les seves empremtes dactilars i de la pressió i traça que deixen les seves petjades. Al cap i a la fi, *Trama* és una obra arrelada a la terra, però també a la societat i a la cultura, i és, precisament, per això que suggereixo que és un treball escenogràfic que aposta per la construcció d'arquitectures humanes, flexibles però resistents, adaptables, i mobilitzables. En una altra seqüència coreogràfica, la mateixa ballarina s'apropa als altres components del grup tot rodolant per terra, i els embolcalla, entortolligant el seu cos amb cadascun d'ells, un a un, mobilitzant-los creant una mena de roda formada per cossos entrelaçats, canviant-los de lloc, empenyent-los amb la seva força vital, generativa (creadora) a sentir i interactuar lúdicament amb nous entorns, noves formes, noves arquitectures corpòries, transformant, re-escrivint l'espai de ball a través del (con-)tacte, de la fricció entre cossos, matèries, superfícies i fent-los prendre consciència de l'altre tal com ens explica Barad, sia humà o no, incorporant l'alteritat.

Tal com he indicat anteriorment, la intraacció entre cossos, matèries i superfícies a *Torus* no està tan vinculada al (con-)tacte físic com a *Trama*, sinó que sorgeix a través de la investigació de camps o ones magnètiques. La simbologia del cercle, concurrent a *Orbis* i *Sphera* de Humanhood on, com he dit abans, s'investiga la relació entre la Terra i la Lluna, també hi és present en aquesta obra, però en comptes de delimitar l'espai escenogràfic, el cercle està format pels cossos dels ballarins que gairebé sense tocar-se creen aquesta forma geomètrica tan evocativa dels processos vitals, dels planetes i les trajectòries gravitacionals, en concret, dels diferents nivells d'intraacció entre la matèria, viva o no viva. El magnetisme entre els cossos, l'atracció i la repulsió, i les lleis de la gravetat fabriquen

una xarxa invisible a través del qual els cossos dels cinc ballarins es mouen d'una forma repetitiva, reiterativa. La primera obra de grup de *Humanhood*, és també producte, com les obres anteriors, de la col·laboració entre les dues fundadores de la companyia i membres del departament de ciències astrofísiques de la Universitat de Birmingham. Així doncs, amb una base científica significativa, *Torus* fa ús de la iteració de seqüències coreogràfiques i el so rítmic i iteratiu -gairebé tribal-, per tal d'hipnotitzar i transportar l'audiència a un món aparentment ordenat, un món governat per les lleis de la física. Curiosament, els moviments dels ballarins i les intraaccions entre ells i l'espai de dansa apunten a una cosmogonia fràgil, on també existeix la possibilitat d'indeterminació, d'atemporalitat i de dissidència, tot i que aquests petits moments de fuga es regularitzen quan el cos del ballarí (o ballarins) es reajusta gradualment als ritmes i seqüències dels altres cossos. De fet, aquestes esclertes o dissidències dins del llenç astrofísic invisible que regula *Torus* són bastant freqüents, de sobte, un cos inicia una nova cadena de moviments i transmet ones energètiques novelles que els altres cossos, d'una forma gairebé contagiosa, van copiant, incorporant-les en el seu repertori personal, fins que, gradualment, s'arriba a una sincronia de cossos que es mouen de forma reiterativa. En una altra seqüència coreogràfica, cinc cossos arrupits a terra, amagant el cap i les extremitats, formen, amb les corbes de les seves esquenes, una mena de línia discontinua (no hi ha contacte entre ells) que recorda l'espina dorsal Tanmateix, aquests ens estan carregats d'una energia vibrant que els empeny a moure's de nou en direccions múltiples fins que es tornen a retrobar al sincronitzar amb les noves freqüències que generen els seus propis cossos.

Tant *Trama* com *Torus* són obres d'una gran fisicitat. Malgrat les diferències conceptuals, estètiques i coreogràfiques que hem anat descabdellant, les dues obres comparteixen un interès a explorar les relacions entre cossos matèrics i ho fan a través del (con-)tacte, del gest o bé de la repetició gairebé malaltissa de seqüències coreogràfiques. Les dues obres atenen a la individualitat del subjecte performatiu tot i que ho fan emfatitzant els moments de dissidència, de separació del grup. Una lectura des del prisma de la intraacció de Barad ens ha permès aprofundir en els diferents nivells d'intensitat que s'estableixen entre els cossos i, principalment, en com aquests afecten i són afectats. Podria afirmar, amb certa contundència, que *Trama* i *Torus* aposten pel col·lectiu, defensen una comunitat vibrant d'objectes inerts i de cossos vivents que pren consciència de les diferències i dels trets comuns, però, sobretot, celebren les intraaccions com a espais de producció i de fonts generatives de vida.



## 6 **Conclusions: la física quàntica i les arts escèniques catalanes**

Basant-nos en el pensament post-humanista i els plantejaments del nou materialisme, aquest capítol ubica l'anàlisi de dues obres de dansa en un entramat teòric on les ciències i les humanitats entren en contacte. El text presenta i defensa el pensament de Barad com a eina que permet aprofundir en l'estudi de les relacions afectives –les intraaccions– que emergeixen a través del (con-)tacte –físic o efímer– però que s'activen a través del moviment. Primordialment, aquest és un capítol que explora, temptativament, les possibilitats de l'aplicació de teories de l'afecte provinents del món de les ciències a l'estudi de les arts escèniques catalanes, més concretament, al món de la dansa. La intenció d'aquest estudi ha estat presentar la rellevància dels relats performatius, segons Barad, i demostrar, alhora, que la ciència no està desvinculada de la producció cultural o de processos sociopolítics. Analitzades des d'aquest prisma, *Trama* i *Torus* es poden considerar com a obres que articulen, configuren, recuperen i celebren un col·lectiu flexible, lúdic, adaptable, transformador, vital, i obert a l'alteritat.

## Bibliografia

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822388128>.
- Barad, K. (2014) «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart». *Parallax*, 20(3), 168-87. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>.
- Barad, K. (2020). «Stranger Within – The Alterity that therefore I Am». *The Poetry Project*. <https://www.poetryproject.org/library/poems-texts/on-touching-the-stranger-within-the-alterity-that-therefore-i-am>.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Buffery, H. (2018). «Multiple Exposures: Moving Bodies and Choreographies of Protest in Contemporary Catalonia». *Performance Matters*, 4(3), 7-29. <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/123/224>.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Esteller, S. (2019). «Nudossomos». *Susy-Q Revista de Danza*. <https://susyq.es/actualidad/786-roser-lopez-espínosa-mercat-de-les-flors>
- Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315727240>.
- Khan, O. (2021). «Enredo coreográfico». *Susy-Q Revista de Danza*. <https://susyq.es/actualidad/1219-roser-lopez-espínosa-dansa-valencia>.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
- Loupe, L. (2010). *Poetics of Contemporary Dance*. Alton: Dance Books Ltd. <https://www.jstor.org/stable/23524560>.
- López Espinosa, R. (2019). *Trama*. Barcelona: Mercat de les Flors. [https://www.kursaal.cat/upload/act/file\\_pdf/trama.roser\\_lopez\\_espínosa.programa.pdf](https://www.kursaal.cat/upload/act/file_pdf/trama.roser_lopez_espínosa.programa.pdf).
- Marotto, F. (2018). «Interview with Rudi Cole & Júlia Robert Parés – Founders of Humanhood». *The Wonderful World of Dance*. <https://www.thewonderfulworldofdance.com/interview-with-rudi-cole-júlia-robert-pares-founders-of-humanhood-dance-company>.
- Massumi, B. (1987). «Notes on the Translation and Acknowledgements». Deleuze, G.; Guattari, F., *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, xvi-xix.
- Picó, S. (2015). *We Women*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Pons, M. (2021). «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought, Monográfico: La teoría hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario*, 4(1), 129-50. <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16216>.
- Raubert, B. (2019). «Entrevista a Roser López Espinosa. Laballarina icoreògrafa es-trena Trama al Mercat de les Flors». *TimeOut*. <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/dansa/entrevista-a-roser-lopez-espínosa>.
- Robert, J.; Cole, R. (2017). *Orbis*. London: Sadler's Well Theatre: Humanhood.

- Robert, J.; Cole, R. (2019). *Torus*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Robert, J.; Cole, R. (2020). *Sphera*. London: Greenwich and docklands International Festival: Humanhood.
- Shouse, E. (2005). «Feeling, Emotion, Affect». *M/c Journal*, 8(6). <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>.
- Sora i Domenjó, J. (2020). *Trama, la xarxa dels afectes*. *Blog Teatre Auditori*. <https://www.teatreauditoridegranollers.cat/ca/actualitat/2173-trama-la-xarxa-dels-afectes-per-jordi-sora.html>.



# La poètica de la vulnerabilitat

## A propòsit de la companyia de dansa Mal Pelo

Azucena Moya

Independent Researcher

**Abstract** This chapter is part of a research project on the dance company Mal Pelo and their collaborations with writers who work with the ideas of memory, vulnerability, and refuge. In order to explore how emotions can be part of the dance creation process and how this emotional sphere involves the public during Mal Pelo's performances, this paper analyses the *Refugi* trilogy.

**Keywords** Dance and poetry. Aesthetics of dance. Emotional body. Embodied knowledge. Human relationships. Animalistic presence. Memory. Language.

**Índex** 1 Mal Pelo i l'animal. – 2 La trilogia *Refugi*. – 3 Vulnerabilitat i resistència.

### 1 Mal Pelo i l'animal

Nunca he visto el mar. / Este lugar es plano,  
inmenso, solitario. / Se parece al mar, / es difícil  
apreciar sus límites, / es difícil saber si nuestra  
libertad / está aquí o más allá del horizonte. / Hola  
soy un náufrago. / Eres el tonto del charco / La  
humanidad parece perdida. / Amigo, he encontrado  
el mar / Yo no quiero esta guerra / Tú finges ser el  
que eres. / Soy el hombre-manta. / Eres el animal  
fiel / que me transporta.  
Mal Pelo

Per tal d'abordar la poètica de la vulnerabilitat referent a la companyia Mal Pelo es proposa fer primer una introducció al seu recorregut artístic. Mal Pelo va constituir-se com a companyia el 1989 i des de llavors ha desenvolupat un llenguatge artístic a través del moviment,

el teatre, la inclusió de la dramaturgia en la dansa des del treball del text, el so original per a cada espectacle i la construcció d'escenografies amb llum i vídeo que promouen la imbricació de llenguatges artístics i que, com veurem en aquest article, obren l'espai escènic a una lectura poètica i personal de les peces. Una de les principals característiques de la companyia Mal Pelo es la creació compartida amb altres artistes, com la col·laboració amb Federica Porello, Steve Noble, Erri de Luca, Steve Paxton i Baró d'Evel, entre d'altres.

La trajectòria de la companyia ha rebut el reconeixement de diversos guardons com el Premi Nacional de Cultura de Catalunya, el Premi Ciutat de Barcelona i el Premi Nacional de Cultura de dansa contemporània. Recentment Mal Pelo ha rebut la Medalla d'Or de l'Acadèmia de les Arts Escèniques d'Espanya i el premi Ciutat de Palma 2022 Margaluz de les Arts Escèniques.

Les propostes artístiques de la companyia Mal Pelo difícilment poden ser classificades només com a espectacles de dansa i és per això que l'anàlisi que es fa de la seva poètica s'enfoca en una part molt més filosòfica i reflexiva de les peces. Des d'aquest plantejament, les seves obres creen, sense jerarquies, un lloc de trobada de diversos llenguatges artístics, la relació dels quals varia en funció de la peça: combinen text, moviment, espai sonor, il·luminació, escenografia i vídeo. Aquesta pluralitat en les expressions artístiques de la companyia ve donada pels diferents orígens i referents de María Muñoz i Pep Ramis, fundadors de Mal Pelo el 1989.

Pep Ramis té formació musical i pictòrica. Els seus interessos tenen un contacte estret amb allò quotidià i amb la pròpia experiència de fer les coses. D'altra banda, María Muñoz té una sòlida base tècnica en dansa, interès per la improvisació com a forma d'investigació i una forta influència de Shusaku Takeuchi.<sup>1</sup>

Els temes que tracta Mal Pelo sovint enfoquen petits detalls relacionats amb aquelles inquietuds més humanes i universals, com l'amor, el rebuig, la vida, la mort i el pas del temps. A més, María Muñoz i

---

Aquest text és part del meu projecte final del Màster en Estudis Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre, defensat el setembre de 2016 amb el títol «La poètica de la vulnerabilitat. Correspondències entre dansa y literatura en la obra de Mal Pelo y John Berger». Un fragment d'aquesta tesina es va publicar al llibre *Quan arriba el silenci* (2017).

**1** El 1982 María Muñoz va formar part de la companyia Shusaku & Dormu Dance Theater. Després d'aquesta experiència, la companyia Mal Pelo incorpora com a referent el coreògraf i dramaturg japonès Shusaku Takeuchi, el qual va estudiar escultura, pintura i arts gràfiques a Osaka. El 1974 va fundar el seu propi grup artístic, que combina teatre i dansa amb altres elements visuals. A partir dels anys vuitanta, barreja les arts escèniques amb el vídeo, els efectes especials i la realitat virtual. D'aquest creador nipó, María Muñoz pren la concepció de l'espai escènic com a obra total, la imbricació de llenguatges amb les noves tecnologies com a eina per explorar nous llocs i l'ús de diversos punts de vista dins d'una temàtica concreta.

Pep Ramis comparteixen la inclinació per la filosofia i els mecanismes a través dels quals s'articula el pensament. Per aquest motiu, el 2001, a Celrà, Mal Pelo impulsa L'Animal a l'Esquena, un centre de creació i intercanvi artístic multidisciplinari. És a partir d'aquest moment quan també es dona un canvi en la concepció de l'espai escènic. Durant la primera etapa de creació, des del 1989 al 2001, Mal Pelo situa els seus espectacles en una caixa negra en la qual col·locaven els objectes, els cossos, llums i so. Però a partir d'aquest moment, s'inicia una segona etapa en la qual l'escenari és un espai buit i blanc que facilita l'exploració i l'anàlisi de les relacions humanes (enteses com a vincles entre persones, amb l'entorn i amb la resta d'éssers vius, que generen identitat i comunitat). L'escenari representa, doncs, aquesta trobada permeable entre els dos mons: el de l'animal i el de l'humà.

Les obres de Mal Pelo solen tenir un fort component textual, s'hi aprecia una obsessió per la relació entre paraula i moviment, com remarca Ramis.<sup>2</sup> Una inquietud que desemboca en el desenvolupament paral·lel d'idees, imatges, sons i moviments durant la creació de les seves obres i que permet una lectura associativa. D'aquesta manera, l'espectacle no esdevé un producte final, sinó una mostra d'allò que s'ha estat treballant i que encara és susceptible de modificació i canvi.

Per això les idees o els temes tractats en els espectacles mai no es plantegen des d'un posicionament únic i inequívoc, ans al contrari. Mostrar el procés significa crear espais buits en els quals no es dona la totalitat d'un discurs, sinó que més aviat s'hi exposen fragments d'un punt de vista i es mostren els dubtes. Mal Pelo és especialment sensible a la capacitat metamòrfica de la dansa: pot traslladar-se d'un espai desconegut i suggestiu cap a una imatge explícita, un gest literal; pot recórrer un estat que apel·la a l'interior i dur-lo a l'exterior; pot passar d'una experiència individual a la col·lectiva, tot dins d'una mateixa poètica. I això és el que remarca María Muñoz quan parla del seu treball artístic dins la companyia:

Creo que hemos llegado a considerar el trabajo del creador en danza como el trabajo del poeta. El poeta tiene una mirada determinada sobre los aspectos universales del ser humano y les da una forma, los hace evidentes. Puede ser el escritor o puede ser el músico o el coreógrafo. [...] Cuando pienso en Kantor, lo veo como poeta y no director teatral. [...] Sobre todo veo una mirada sobre el mundo, dura, rasgada, irónica. (Mal Pelo 2000, 134)

---

<sup>2</sup> Entrevista personal realitzada per Azucena Moya a Pep Ramis el 26 de maig de 2016 a Celrà; publicada a *Quan arriba el silenci* (Mal Pelo 2017).

Mal Pelo no ofereix una interpretació del món, sinó múltiples maneres, silencioses o imperfectament discursives, d'aproximació a la realitat. La poètica de Mal Pelo utilitza aquest viatge constant entre la mirada interior i la mirada exterior. Els cossos dels i les intèrprets se saben observats pel públic i poden tornar la mirada cap a l'espectadora mitjançant el text.

Així es produeix un trencament del pacte ficcional i també dels límits entre la dansa i el teatre, els quals s'expandeixen. És important, per comprendre «l'animal» que habita els cossos de Mal Pelo, prendre en consideració la zona franca que ocupa el llenguatge teatral en la dansa. El llenguatge és la pell que separa i uneix els dos àmbits essencials que permeten diferenciar allò humà d'allò animal: el pensament i la imaginació, la realitat i la ficció, allò concret i allò abstracte. L'animal existeix d'una manera plena dins el que l'envolta, amb la seva realitat. No obstant això, l'humà habita en la dualitat, és capaç de diferenciar-se de l'exterior, crear una personalitat i una ficció, generar un sentit del món que li «pertany» en el moment en què posa nom a les coses.

La vulnerabilitat de Mal Pelo rau precisament en l'escenificació d'aquesta reflexió. Els ballarins s'exposen a la mirada, no només a la mirada exterior, que prové del públic, sinó també a la pròpia. Com diu Xavier Antich (2003), ser conscient que hi ha altres mirades dona pas al descentrament del subjecte com a nucli de les experiències. El subjecte s'adona que no només existeixen ell i la seva mirada, que comprèn i categoritza el món. I en aquest veure's acompanyat, la mirada es torna recíproca i entra en diàleg amb el món. Segons Judith Butler (2016) el cos és un fenomen social, ja que està exposat als altres en la seva pròpia essència. L'autora diu que per tal de *ser* ha de comptar amb allò que *és* fora d'ell i això el fa vulnerable per definició. Mal Pelo trasllada a l'escenari el diàleg de l'ésser humà amb la seva naturalesa interna i vulnerable en relació amb l'existència en el món. Així s'origina un viatge: del text entès com a espai extern i adquirit, cap a la reflexió i el coneixement que genera el propi cos. D'aquesta manera es dona l'obertura d'un espai diferent: un espai que pot ser intern però que alhora té la consciència d'estar al món. Aleshores els límits entre el subjecte (observador) i el món (observat) es dissolen en una experiència que dialoga constantment entre el dins i el fora, ésser subjecte individualitzat però també sentir-se subjecte en el món com a totalitat, com a part de l'experiència grupal. Apareix aquí una forma quasi pre-lingüística o intuïtiva molt vinculada a l'animal. En aquesta porositat fenomenològica entre allò interior i allò exterior es crea un espai de relació contínua entre l'ésser i l'entorn.

La principal metàfora de Mal Pelo és la de l'animal perquè els permet dirigir la mirada cap a l'exterior. Però també cap a allò que queda amagat dins l'ésser humà: els seus orígens, el cos, els instints. La



naturalesa és evocada en tots els espectacles de la companyia perquè senten que l'ésser humà se n'ha distanciat. Ha negat tot allò que té a veure amb la vida i la mort, i ha pretès dominar els instints des de la supressió, tot infravalorant el coneixement i l'experiència provinents del cos i dels seus afectes. Mal Pelo commou d'una manera honesta i senzilla perquè és conscient de la seva exposició davant dels altres. En les seves creacions mostra allò més personal, més íntim, i obre la porta a l'espectador perquè conegui la seva taula de treball, el seu laboratori i els seus dubtes. Com diu John Berger (2001), l'ésser humà és vulnerable perquè habita dos mons: el refugi que ens dona el llenguatge, la comprensió i el domini de la realitat en la qual vivim; i, per altra banda, el territori de l'experiència que transitem des que naixem i que és el mateix que ens expulsa cap a terrenys més instintius i menys controlables, que ens porta cap al dolor, l'amor i la mort. Berger subratlla la necessitat humana de refugi en el llenguatge: «El llenguatge és l'única llar humana, l'únic lloc de residència que no pot ser hostil a l'home» (2001, 170). Al llarg d'aquesta segona etapa de Mal Pelo, com s'ha dit anteriorment iniciada el 2001 amb el centre de creació l'Animal a l'Esquena, el refugi apareix amb més força entès com el territori de la paraula dins de la naturalesa salvatge, com una metàfora de llibertat. Sovint hi és present la metàfora dels cavalls que es dirigeixen lliures cap al bosc. Una metàfora que sintonitza amb els textos de Berger extrets de la seva novel·la *From A to X: A Story in Letters* (2008) i utilitzats per Mal Pelo en l'espectacle *He visto caballos* (2008).

Mal Pelo utilitza aquests conceptes per relacionar-se amb l'espectador. Fer explícit el dolor i la necessitat de protecció és ser conscient de la pròpia fragilitat, però també de la força que es deriva de compartir-la. Com diu Judith Butler, el cos es defineix per una necessitat d'enfrontament. I tota aquesta alteritat que troba el cos en el sortir de si mateix és el que li proporciona una capacitat de resposta al món mitjançant els afectes: el plaer, el distanciament i l'esperança són alguns dels que podem trobar en relació a les peces de Mal Pelo. Segons l'autora, en aquest tipus de respostes estètiques i afectives no hi intervé la ment sinó que l'ésser se situa en «una intel·ligibilitat que ajuda a emmarcar i formar la nostra capacitat de resposta al món» (Butler 2016, 14). Aquesta és una veu incompleta de l'humà, perquè esdevé el refugi d'un animal que habita en el cos com a part d'una experiència oberta, sense límits ni llenguatge, que fuig de les formes i es relaciona directament amb el món. I és aquesta veu incompleta, la que Mal Pelo utilitza en les seves creacions.

## 2 La trilogia *Refugi*

Les tres obres analitzades de la poètica de Mal Pelo són *Atrás los ojos* (2002), *Testimoni de llops* (2006) i *He visto caballos* (2008). Aquestes peces constitueixen una trilogia anomenada *Refugi*<sup>3</sup> que va culminar amb una instal·lació al centre Arts Santa Mònica de Barcelona l'any 2009. La primera obra de la trilogia, *Atrás los ojos*, és un solo escènic de María Muñoz, fet amb la voluntat de produir un espectacle reflexiu sobre l'absència, la distància, les relacions i l'animal. En aquest solo hi ha una forta presència del text com a monòleg i de l'espai sonor dissenyat per Steve Noble en el qual María Muñoz dansa. El segon espectacle, *Testimoni de llops*, parteix d'una situació completament diferent: hi ha un grup nombrós d'interprets i una escenografia que potencia l'exploració entre l'animal i la mirada. Finalment, a *He visto caballos* es tanca la trilogia per tornar a un duet que conviu amb un objecte-estructura que dona a María Muñoz i Pep Ramis un espai en què desplegar el text tot barrejant dansa i teatre. El desenvolupament dels personatges, l'espai sonor i els elements audiovisuals situen l'espectador en diferents moments emocionals per facilitar el seguiment d'una dramàtúrgia basada en la història epistolar de Berger *From A to X* (2008).

Les peces de la trilogia no són successives cronològicament: entre els tres espectacles, la companyia realitza altres creacions en què incorporen diferents elements a l'escena. Elements com càmeres de vídeo que projecten imatges, micròfons, text, il·luminació, etc. I, fruit d'aquest procés, el 2006 es presenta *Testimoni de llops* al Teatre Nacional de Catalunya. Aquesta segona peça de la trilogia significa una tornada a la mateixa temàtica amb la incorporació de tots els recursos escènics que han anat trobant i desenvolupant en altres creacions. És ara amb *Testimoni de llops* quan la companyia torna a insistir en aquest des-cobrir allò que ens inquieta, dirigir la mirada reflexiva cap allò que produeix incomoditat, com havia fet amb el solo *Atrás los ojos*. En aquest sentit, cada peça de la trilogia és deutora de l'anterior, ja que d'un tema poden sorgir mil maneres diferents d'abordar una qüestió. Per exemple, a *Atrás los ojos* la dansa es relaciona amb el text com un element extern que incorpora i fa seu. No obstant això, a *Testimoni de llops* la mirada interior es desenvolupa cap a una necessitat de relació amb l'exterior: el text passa a ser un element orgànic en relació a la dansa, perquè ambdós es creen durant el procés de gestació de l'espectacle, compartit entre la companyia

---

<sup>3</sup> L'autora d'aquest article va proposar catalogar aquestes tres peces com a trilogia sota el nom homònim de l'exposició *Refugi* a l'Arts Santa Mònica. Pep Ramis, a l'entrevista personal realitzada el 26 de maig de 2016 a Celrà, va estar d'acord amb la relació que mantenen les tres creacions enteses com a trilogia.

Mal Pelo i l'escriptor John Berger. És a *He visto caballos* quan la mirada exterior es torna un condicionant per a la vida interior. El text es torna un element extern (com a la primera peça de la trilogia) que, després, s'incorpora a la dansa. La combinació entre gest i paraula es fa entenen el text com un marc per al cos.

Així, la dinàmica dels cossos que dansen plasma un desplaçament continu entre l'interior i l'exterior, des d'un jo que se situa fora del seu propi jo i que abandona la seva identitat cap a un estat intermedi en el qual apareixen el llenguatge corporal i el literari: els cossos ballen i parlen per a situar-se en un espai intersticial, que no pertany ni al terreny de l'humà ni al de l'animal, sinó a ambdós al mateix temps. És per això que aquest capítol se centra específicament en la relació entre el text i el moviment. Si bé es podria fer una anàlisi molt més àmplia pel que fa al so, la il·luminació i l'audiovisual, ara interessa de forma particular el diàleg que la companyia estableix amb el text, ja que és a través d'aquest que afloren els conceptes clau de 'refugi', 'memòria' i 'vulnerabilitat'.

El fet que el cos dansant parli i pugui estar present des d'un espai intel·lectual, però que alhora mostri tots els seus afectes, les seves pors i els seus dubtes, genera una intimitat singular en el públic. El cos, com diu Leticia Sabsay (2016), és un espai idoni per a la identificació afectiva i la subjectivitat política. La capacitat primordial del cos és ésser afectat per tot allò que passa de forma interna i també per les circumstàncies externes. I com es mostra aquest context dual entre interior i exterior, com es gestionen les emocions pròpies amb el context social, diu l'autora, és una de les majors forces però també una forma de vulnerabilitat. Segons Ixiar Rozas (Mal Pelo 2013), l'espina dorsal de la companyia és precisament la cerca d'aquesta connexió constant entre la mirada i la vida, entre la distància objectivadora i la vivència subjectiva, entre el llenguatge com a prolongació de la visió i el cos com a origen d'una immersió animal en el món. Dansa i poesia comparteixen, en aquest aspecte, un punt de contacte inestable, un punt que es mou entre les esferes contraposades del llenguatge com a transcendència i abstracció, d'una banda, i de la carnalitat com a immanència i concreció, de l'altra. Ambdues esferes defineixen, per dir-ho així, un camp de transitivitat entre allò corpori i allò mental, entre l'animal i la domesticació social d'aquest. Ambdues designen, cada una en el seu àmbit, un gest d'encarnació. Perquè si la dansa poetitza el cos (cargant-lo de significats i incorporant-li les flexions d'un «llenguatge»), la poesia *somatitza* el llenguatge.

La memòria és l'altra gran àrea d'investigació que Mal Pelo tracta en els seus espectacles. Així com la veu és entesa com l'origen més animal i instintiu, la memòria apareix com l'altra constant de la seva poètica. Tot i que relacionada també amb la mirada, la memòria entra al territori d'allò pòstum, de l'absència, del testament racional

i processat d'una experiència. A través de la memòria l'ésser humà pren consciència del temps, del canvi i de l'absència. Per mitjà d'ella, és capaç de traspasar el llenguatge associatiu i recórrer a un llenguatge metafòric per crear, a partir d'un arxiu, nous significats. En la memòria es condensen els dos àmbits del llenguatge: el concret i l'abstracte. Per això pot relacionar-se amb l'animal, amb l'humà i amb el món.

Berger (2012) parla de dos tipus de narracions com a principal font d'informació davant del món: aquelles que tracten l'invisible i ocult i aquelles que exposen allò que es troba visible. El llenguatge poètic, en canvi, es troba en el moment de 'revelació' d'una pintura, un text o una coreografia. És a dir, mostra l'aparença. La imatge i el significat es tornen idèntics perquè l'espai físic i l'interior de l'observador coincideixen. És llavors quan es perd el sentit d'exclusió en el món. Com diu l'escriptor, en aquest llenguatge les històries queden inacabades perquè

[...] en su forma de relatar, un cuerpo se refiere tanto a un individuo como a un conjunto de individuos. Porque en estas narraciones el misterio no es algo que se vaya a resolver, sino algo que se lleva con uno. Porque, aunque puedan tratar de una violencia, de una pérdida o de una furia súbitas, no se quedan en lo inmediato, miran a lo lejos. Y sobre todo porque sus protagonistas no son actores sino supervivientes. (Berger 2012, 94)

En aquest fragment, l'escriptor fa referència a la vulnerabilitat que trobem en la companyia Mal Pelo d'una forma similar a la definició de vulnerabilitat que ofereix Judith Butler (2016): per a la filòsofa, aquesta no es tracta d'una mancança o d'una debilitat vers el context social i polític en què vivim, sinó d'una exposició, d'una obertura. I quan aquest sentir-se exposada apareix, Butler es pregunta si la vulnerabilitat és també una forma de resistència. La poètica de la vulnerabilitat rau precisament en aquest focus de Butler sobre mobilitzar la vulnerabilitat i actuar des d'aquest espai obert i exposat. La poètica de Mal Pelo es basa en una identificació amb allò més proper i visceral, amb un espai íntim que acull i protegeix davant dels erosionants de caràcter personal (la intempèrie de l'existència, el pas del temps, l'oblit, la mort...) i de caràcter social (el domini, l'opressió, la violència, la massificació...). Però també en la necessitat de mantenir-se obert i porós.

És en el risc de mostrar-se obertament als altres quan es troba la profunditat i el joc d'aquesta poètica. El públic no llegeix racionalment l'ordre creat en les obres de Mal Pelo; no obstant això, el rep d'una forma inconscient i rotunda. Hans Blumenberg (1995) estableix una comparació entre l'espectador i el naufrag: el públic, diu l'autor, sol trobar-se a la vora del mar, sa i estalvi de la tempesta que

veu davant seu. No pateix perquè no pot naufragar i, per tant, està tranquil des de la distància, mantenint la posició d'observador. Però l'espectador de *Mal Pelo* és inclòs dins la representació. S'estimula la seva mirada activa i també la seva capacitat d'empatia amb els intèrprets i allò que els afecta. El públic, doncs, es reconeix a si mateix i connecta amb allò que està veient des d'un pla corpori i, per tant, personal. Esdevé també naufrag.

Els diferents cossos que es mostren a *Testimoni de llops*, com diu John Berger (2009) es converteixen en un sol lloc. Igual que el bosc a *He visto caballos* ofereix un refugi que és una llar per als animals, a *Testimoni de llops* la memòria esdevé un lloc d'interferència entre allò que els cossos poden ser en aquest moment present a l'escenari i amb el públic, i allò que han sigut en altres espais temporals en una experiència íntima o personal. D'aquesta manera, es canvia la temporalitat lineal per una altra de cíclica. La trilogia *Refugi* se centra en un espai en què tot pot tornar o desaparèixer amb la mateixa facilitat. En aquest espai, el llenguatge serveix de transmissor entre allò racional i l'inconscient.

Els elements de l'espectacle com la lectura de textos dels intèrprets, la projecció audiovisual i l'espai sonor generen uns punts de suport pels quals el públic pot anar transitant com si, afectat pels inputs sensorials, estigués en una cambra fosca i allò que rebés fossin signes tàctils i sonors. A partir d'aquest contacte, el públic a poc a poc pot reconstruir intuïtivament l'espai que s'habita de forma sensitiva. I quan torni d'aquesta poètica, podrà relatar el seu testimoni de la convivència amb els llops, com passa al relat inicial de la peça, en el qual la veu en off de Berger ens presenta la història de Despina, la noia grega que va viure entre llops. En general, podem dir que tant les veus com la música que apareixen a les creacions de la trilogia *Refugi* tenen un element recurrent que correspon amb un temps dilatat dins de l'espectacle. Sovint, tant el so com els vídeos d'aquestes tres peces apareixen amb un temps a càmera lenta. Steve Noble, qui col·labora en diferents ocasions amb la creació de l'espai sonor per a peces de la companyia, incorpora els silencis i els sons repetitius d'eines amb l'objectiu de generar una atmosfera molt concreta, tant a nivell emocional com polític, per la capacitat de la sonoritat d'apel·lar a un espai quotidià que es relaciona de forma directa amb el cos. L'espai lumínic treballa de forma paral·lela a aquesta ambientació sonora i, conjuntament, aporta a l'espectador un estat emocional concret per a cada peça.

### 3 Vulnerabilitat i resistència

A ver así, susurraste. Y de pronto comprendí que en las máquinas que fabrican los hombres hay unos circuitos de ingenio que se pueden compartir, que unas mentes comparten con otras. Igual que se comparte la poesía. Lo vi en el dorso de tus manos.

John Berger, *De A para X*

Les peces de Mal Pelo es basen en entendre el cos des de l'afectació d'aquest per diversos motors que poden ser interns o externs. Per això, moltes de les imatges, personatges i situacions que es generen, mostren la capacitat de l'ésser humà d'habitar un espai interior que es reconeix com a plural, juxtaposat i divers. Els cossos de Mal Pelo, quan surten a l'escenari i es transformen, poden ser forts, fràgils, joves, vells, intel·lectuals, artesans o tot a la vegada. La particularitat de les seves creacions rau en la multiplicitat de capes que atribueixen a cadascú, deixant ser allò que pot ser, sense restringir el moviment a una qualitat concreta. Així, veiem com, tot i compartir un llenguatge homogeni quant a ritme, espai i fisicitat, cada cos adapta aquest llenguatge a les seves característiques personals i a la manera com l'afecten els diferents motors que es desenvolupen a l'escena.

Mal Pelo treballa també des de la resistència entesa no com a obstacle, sinó com a suport i com a eina per aprofundir en la recerca de moviment. Josep Maria Esquirol defineix la resistència com «la fortalesa que podem tenir davant dels processos de desintegració i de corrupció que provenen de l'entorn i fins i tot de nosaltres mateixos» (2015, 10). I fa especial èmfasi en la capacitat de romandre en aquest estat de desintegració i caos per conèixer allò més profund de l'ésser humà: «És llavors quan la resistència manifesta un moviment profund d'allò humà» (Esquirol 2015, 10). En aquests termes, la resistència no necessita el coratge ni la lluita, sinó el recolliment en si mateixa. Així, el moviment sorgit des de la resistència no és un acte de domini ni de conquesta, sinó que arriba a un indret porós i flexible en el qual el diàleg entre els cossos i l'espai és sempre actiu. D'una manera similar, Rosi Braidotti (2006) argumenta que les experiències de dolor i d'injustícia que poden viure els éssers humans propicien la llibertat en el moment en què les emocions de ràbia i de dolor es transformen en autoafirmació de la pròpia experiència. Segons l'autora, és en aquest moment quan l'acceptació de la vulnerabilitat i de les pròpies limitacions proporciona una forma més profunda (cognitiva i emocional) de relació amb el món.

Dins de la trilogia *Refugi* de Mal Pelo és present aquest espai protegit que guarda una potencialitat de ser o no ser. *Refugi* és, per així dir-ho, l'intent de comprendre l'existència humana des d'allò més proper al cos i als afectes. El refugi parteix de l'experiència particular per dur-la a l'universal, per identificar-se amb una categoria

més gran, amb la qual apareixen els grans temes de reflexió (el pas del temps, l'oblit, la mort) i les qüestions de caire social vinculades amb el domini (la violència, la massificació). Per això, el refugi en aquestes tres peces està molt relacionat amb el retorn cap a l'interior i, en aquest viatge, apareix la memòria, que és a la vegada individual i col·lectiva.

En les col·laboracions de Mal Pelo amb escriptors com Mahmoud Darwish, Erri de Luca i John Berger es pot observar una similitud temàtica: el territori, la quotidianitat i les relacions més pròximes que un cos pot experimentar envers el seu lloc d'origen i la comunitat amb què conviu. En aquests textos i en les peces escèniques també apareix una necessitat de retorn a l'origen que no arriba o que està sempre en constant re-definició. Com apareix en el text «Los desplazados», adaptat per a l'escena de l'obra *Testimoni de llops*:

Al girar en círculos, los desplazados conservan su identidad e improvisan un lugar donde cobijarse. ¿De qué está hecho? De costumbres, creo, de las materias primas de la repetición convertidas en un cobijo. [...] La argamasa que mantiene en pie este hogar improvisado es la memoria, incluso para los niños. (Mal Pelo 2006, 15)

El refugi, la casa, és l'espai de la memòria. És en el repòs de la memòria, on pot trobar-se refugi. I aquest refugi dins del llenguatge de la companyia és la paraula. Esquirol (2015) afirma que el repòs en el refugi només pot donar-se d'una forma protegida. Per això la paraula esdevé refugi quan ofereix un espai íntim i proper, un espai de protecció, perquè concreta i limita; és contrària a l'experiència, que és oberta i exposada.

John Berger (2012) insisteix en el fet que l'ésser humà és dual i que per això té dues formes de narrar i d'explicar el món: la semàntica i la poètica. Berger situa la diferència entre les dues en la forma com mirem el món: a què li donem més pes o importància a l'hora de descodificar la informació. En les peces de la companyia, s'observa una posició de la mirada molt concreta: cap a dins (animal) i cap enrere (memòria). Berger parla del llenguatge com si fos una translació de les nostres mans.

Diu que amb el llenguatge donem i rebem del món. Igual que la mà, el llenguatge serveix com a receptor i com a emissor. Normalment, utilitzem una mà, l'esquerra o la dreta, si no som ambidextres, per als actes quotidians; en conseqüència, l'ús de la mà que no utilitzem regularment es veu limitat a molt poques accions i se'n redueix la utilitat. Segons Berger, la inutilitat té correspondència amb la poesia, ja que aquesta no intenta ser funcional, més aviat busca l'exploració i el joc amb el propi llenguatge. La dansa, en aquest sentit, té un comportament similar. Deixa enrere la funcionalitat del gest per indagar en el propi llenguatge. A partir d'aquesta inutilitat, es renova

el punt de vista i allò que s'ofereix a l'espectador/a és diferent del que era abans. La dansa, en la seva relació amb el text, és com la mà esquerra de Berger. Ofereix el seu relat al món a través d'un llenguatge no comú, en el qual la deriva i el joc com a motor hi són presents.

Dins d'aquest gest que persevera i que es repeteix, es recullen les experiències d'una forma senzilla i orgànica per al moviment. El llenguatge de Mal Pelo en la trilogia *Refugi* està intrínsecament relacionat amb la quotidianitat, la qual esdevé un coneixement incorporat com a intuïció. El tractament dels cossos en l'espai i el desenvolupament d'una presència a l'escena que és com la mirada d'un animal, directa i senzilla, esdevé allò més extraordinari.

L'èmfasi que es fa en la relació entre el llenguatge corporal i el literari focalitza l'atenció cap a aquesta presència animal. A la peça *Atrás los ojos* (2002), la primera de la trilogia, apareixen dos «objectes idiotes», com els anomena la mateixa companyia (Mal Pelo 2013). Aquests objectes són la butaca i l'arbre, que adquireixen un significat metafòric en relació amb la concatenació de les accions i el text. La butaca és un espai cultural occidental. Serveix per mantenir una postura mentre es realitza alguna altra activitat com ara la lectura, l'escriptura, la conversa amb altres persones, etc. Comporta un coneixement de les normes socials. No obstant això, en aquesta peça María Muñoz es desfà literalment de l'àmbit domèstic i cultural i es deixa caure de la butaca a terra. És llavors quan entra en un territori marginal i aliè a les normes socials, un territori on es troben els animals.

L'espai escènic proporciona a la intèrpret i al seu personatge un lloc dins de la ficció en el qual poder desplegar la seva condició d'animal a través de la dansa. Com diu Roberto Fratini (2012), la dansa ha estat, en la tradició cultural europea, un espai d'expressió que ha quedat als marges d'allò considerat seriós o important. I és en aquest actuar o narrar des dels marges, quan ha pogut desplegar tot el potencial expressiu subversiu i emocional. S'estableix un símil entre la reclusió dels animals en captivitat i la contenció emocional dels éssers humans en l'àmbit del llenguatge, que mitjançant el moviment es pot alliberar. Arribats a aquest nivell, la poètica de la dansa transporta l'ésser humà més enllà del sentit únic i inequívoc de la narració que el tanca. *Atrás los ojos* treballa aquest llenguatge fragmentat i metafòric no només des de la paraula sinó també des de l'espai escènic. La narrativitat dels sons i dels textos desapareix i s'estableix una atmosfera personalitzada de l'experiència que, a poc a poc, el públic rep de forma fragmentada i repetitiva per a generar una poètica molt concreta que va d'allò personal al col·lectiu.

Si prenem com a exemple els textos d'*Árbol* i *Animal* del dossier de premsa d'*Atrás los ojos* (Mal Pelo, 2002), veurem la intèrpret recitant en primera persona, però des d'un lloc ancestral, com si la seva veu fos la de moltes persones, treballant amb la presència oberta i grupal que s'atribueix a l'animal:



Para mí esta historia del árbol tiene que ver con el lugar del amor.  
¿Dónde está el lugar del amor?  
Para mí, el lugar del amor está junto al abandono...  
(Mal Pelo 2002, 8-9)

En aquest fragment es parla de tres conceptes clau: l'arbre, l'amor i l'abandonament. Quina relació guarda l'amor amb l'arbre, es va descobrint a mesura que es repeteix l'última frase: «...el lugar del amor está junto al abandono...». Hi ha quelcom que els humans han abandonat, i és precisament en aquest buit on el personatge de María Muñoz sembla exposada a una intempèrie simbòlica. A un espai exterior que apareix en caure de la butaca i sortir de la dimensió domèstica que s'havia construït gràcies al llenguatge. El llenguatge poètic, en aquest moment, es converteix en una resistència a l'estat d'exposició cap a la intempèrie, però també en un símptoma d'animalitat, en el sentit que ella s'abandona, situant-se als marges de la vida quotidiana. En aquest moment escènic, l'abandonament que es menciona és representat amb els marges del linòleum blanc.

Aquest ús de l'espai no-centralitzat també el trobem a *Testimoni de llops* (2006). En la peça grupal, l'espai escènic genera un microcosmos mitjançant una tela que distorsiona les imatges que apareixen a l'altra banda. Aquest espai reduït i distorsionat funciona com un refugi, com un lloc de recolliment amb possibilitat de sortir a l'exterior. Hi ha també un canvi en l'estructura escènica de la peça, que farà que la mirada de l'espectador/a es desplaci d'esquerra a dreta fins ocupar el prosceni a mesura que els objectes i els/les intèrprets es mouen, generant així diferents punt de vista, perifèries dins de les escenes, marges i llocs als quals el públic no sol dirigir la mirada. Serà en aquests espais que s'utilitzaran les diagonals i, tot evitant l'espai central, la manada de Mal Pelo dansarà.

La temàtica de les tres peces va acompanyada d'una estètica que fa pensar en la classe treballadora i en la vida fora de les ciutats com a forma de resistència. Perquè és aquesta condició marginal, la que obre espais per als silencis, els murmuris i el desenfocament. Allò que amaga la pròpia existència, com diu Esquirol (2015), continua en la proximitat de la nostra mirada, en allò que ens envolta i en nosaltres mateixes.

Les imatges que la companyia utilitza en les tres obres, sempre relacionades amb vídeos d'animals, de boscos i d'accions quotidianes, formen part d'un univers que trenca amb les relacions normatives. D'aquesta manera s'obre un món en el qual el cos pot comportar-se des d'un lloc pre-racional, en què els textos no han d'explicar res en concret, i en què les i els artistes poden relacionar-se entre si i amb el públic de formes diverses: sense mirar-se, parlant-se d'esquena o lliscant per una cadira. Com apunten Athanasiou, Hantzaroula

i Yannakopoulos (2008), és a través de la creació de nous imaginaris que les emocions també canvien, ja que formen part d'una pràctica cultural i social.

L'ambigüitat de les imatges és precisament allò que interessa Mal Pelo, perquè pot ser traslladada cap a una condició sonora del text. A diferència del que passa a *Atrás los ojos*, on s'explora la reciprocitat entre el llenguatge literari i el dansístic, a *Testimoni de llops* l'atenció es dirigeix a les diferents possibilitats del tractament del text a l'escena. L'ús del text, tant per la part visual com per la sonora, genera una poètica en relació als llenguatges i trenca amb la funció narrativa o lineal perquè els materials que el text aporta a l'espectacle són sempre evocadors de significat: es basen en fets quotidians i records sensorials, físics, que es transmeten de manera personal. En tot moment hi ha un subjecte que explica alguna experiència, la qual fluctua entre el llenguatge expressiu físic o verbal.

D'aquesta manera, el text pren un lloc juntament amb les emocions, el cos i la memòria, perquè l'experiència forma part del passat però arriba mitjançant la memòria al moment present amb imatges i sensacions. Es posa en valor l'element efímer de la vida, que tot i continuar en el relat biogràfic a través dels testimonis, igualment acabarà perdent-se. Com ho expressa el vers d'un poema de Berger: «And our faces, my heart, brief as photos» (1991, 5).

Com he apuntat anteriorment, el refugi és allò que pot esdevenir un bàlsam davant d'aquesta idea de desaparició. Podem dir, doncs, que l'animal que apareix a la poètica de Mal Pelo i la resistència que hi ha sempre als escrits de Berger, convergeixen en un mateix element: el refugi. Entès com un espai intern que permet mostrar la relació de l'individu amb el món. Emmarco la idea del refugi perquè és un terme central en la poètica de Mal Pelo en relació a l'interlocutor, ja sigui aquest interlocutor el llenguatge, el gest, el cos o la memòria.

Para los menos privilegiados, el hogar no está representado por una casa, sino por una práctica o una serie de prácticas. Cada uno tiene las suyas. Por muy transitorias que puedan ser en sí mismas, la repetición de estas prácticas, elegidas y no impuestas, ofrece más permanencia, más cobijo que cualquier otro alojamiento. (Berger 1991, 136)

La casa com a llar és el nucli de la resistència cap a l'exterior. Aquesta llar es constitueix, segons la companyia de dansa, a partir d'una sèrie de pràctiques quotidianes que el llenguatge corporal mostra sense voler-ho. Aquesta gestualitat, que no té una intenció explícita i que podríem anomenar invisible, és la que apareix en la trilogia dels espectacles analitzats. I com diu Louppe (2011) la base del llenguatge corporal és la multiplicitat de les veus que pot expressar. En un mateix cos poden viure diferents experiències i camins i es pot

mostrar amb un gest infinitud de coses a la vegada. El cos, per tant, és fragmentat i múltiple.

A més, el refugi està molt relacionat amb la mirada. Si optem per escollir una mirada interna que també és conscient de l'exterior, es posa l'accent en el procés de deixar-se veure i deixar que allò que està succeint al cos de l'artista es traslladi al públic. El gest, doncs, tot i tenir una claredat i una netedat exemplars, es pot repetir per sobreescriure's a si mateix, una vegada i una altra. Aquesta voluntat d'esbós fa que a poc a poc es generi una textura concreta en el moviment; recrea un «niu gestual» fet per cada traç, per acumulació i variació. El cos esdevé, en aquest cas, com el descriu Judith Mayer (Colombo, Genetti 2010), un cos exposat a la capacitat d'afectació pel text i per l'espai escènic, pel so i per l'audiovisual. De fet, d'aquests elements, la mirada i l'espai són dues de les grans preocupacions en què s'ha enfocat la dansa contemporània, segons Louppe (2011). Segons l'autora, el cos del ballarí o ballarina de la contemporaneïtat es converteix en un espai en el qual el gest encarna i transporta el cos cap a una emancipació de si mateix, entès com una obertura en el llenguatge corporal pel que fa a la lectura de l'escena (Louppe 2011, 56).

Mal Pelo utilitza tant la paraula com el cos com a contenidors d'experiències que contribueixen a l'expansió de significats, igual que els esbossos mostren els intents, la textura dúctil i mal·leable del cos. Segons María Muñoz (Mal Pelo, 2013), el treball corporal en aquestes tres peces no consisteix a projectar, sinó a existir en un espai que oscil·la entre l'interior i l'exterior. Així, a través d'una dramaturgia que té en compte la puntuació, els silencis, les repeticions i les paràboles del gest, s'aconsegueix una presència a l'escena que connecta amb l'activitat de transformació o revelació de totes les coses que fins llavors no eren visibles. D'aquesta manera, els diferents elements escènics són capes d'informació que arriben a l'espectador, tots al mateix temps; i que, de manera subliminal, van arribant als sentits i a l'experiència del cos de l'espectador.

Now that they have gone it is their endurance we miss.

Unlike the tree the river or the cloud the animals had eyes and in their glance was permanence. (Berger 1991)

## Bibliografia

- Athanasiou, A.; Hantzaroula, P.; Yannakopoulos, K. (2008). «Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'». *Historein*, 8, 5-16. <https://doi.org/10.12681/historein.33>.
- Antich, X. (2003). «Seminari: Mirades i Maneres de Veure». *Arxiu cos, creació i pensament* [vídeo]. Girona: L'Animal a l'Esquena 2001-2010. [http://lanimal.org/arx\\_index.php?search\\_arxiu=%22John%20Berger%22&page=mat\\_arxiu&byautor=on](http://lanimal.org/arx_index.php?search_arxiu=%22John%20Berger%22&page=mat_arxiu&byautor=on).
- Berger, J. (1991). *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. New York: Vintage.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Trad. P. Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2009). *Why Look at Animals?* London: Penguin Books.
- Berger, J. (2012). *Cuaderno de Bento*, trad. Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara.
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor.
- Braidotti, R. (2006). *Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates*. Utrecht: Utrecht University i Birkbeck College.
- Butler, J. (2016). «Rethinking Vulnerability and Resistance». Butler, J.; Gambetti, Z.; Sabsay, L. (eds), *Vulnerability and Resistance*. Durham; London: Duke University Press.
- Colombo, L.; Genetti, S. (2010). *Pas de mots. De la littérature à la danse*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistència íntima. Assaig d'una filosofia de la proximitat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Fratini, R. (2012). *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Colección Cuerpo de Letra, Danza y Pensamiento. Barcelona: Centro coreográfico Gallego; Mercat de les Flors; Institut del Teatre.
- Loupe, L. (2013) *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mal Pelo (2000). *L'animal a l'esquena*. Celrà: Mal Pelo.
- Mal Pelo (2002). *Atrás los ojos* [Dossier de prensa del espectáculo]. Celrà: Mal Pelo.
- Mal Pelo (ed.) (2013). *Swimming Horses*. Barcelona: Polígrafa.
- Mal Pelo (2017). *Quan arriba el silenci*. A Documenta Teatral, 7. Cerdanyola del Vallès: Editorial Punctum.
- Sabsay, L. (2016). «Permeable Bodies. Vulnerability, Affective Powers, Hegemony». Butler, J.; Gambetti, Z.; Sabsay, L. (eds). *Vulnerability and Resistance*. Durham; London: Duke University Press.

## Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:  
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz; Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*

Aquest volum ofereix una mirada panoràmica a la cultura catalana des de l'òptica dels estudis afectius amb la intenció d'analitzar i interpretar la literatura, les arts escèniques, la música i la dansa com a reflexos dels règims emocionals de la contemporaneïtat. En conjunt, els treballs del volum responen a dos objectius principals pel que fa a la presència dels afectes en el món actual. D'una banda, exploren els discursos sobre el dolor, la vulnerabilitat, la resiliència o la ràbia, entre d'altres conceptes, per explicar les funcions i les formes que prenen els afectes i les emocions en la cultura. I, d'altra banda, s'hi estudien els mecanismes pels quals l'art és capaç de qüestionar els mandats afectius imperants en la societat o, per contra, reproduir-los.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia