

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'abjecte.

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 experimentam, 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.; Salmeia, 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 Ediciones 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_.

- 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.