

# «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 racioni, 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 hOdhail (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 disseny 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 matalassosicolorits 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 perturbacions 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 perturbacions 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 comunió 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 llore 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 comunió com 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 comunió 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). *Hermafrodites 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.

